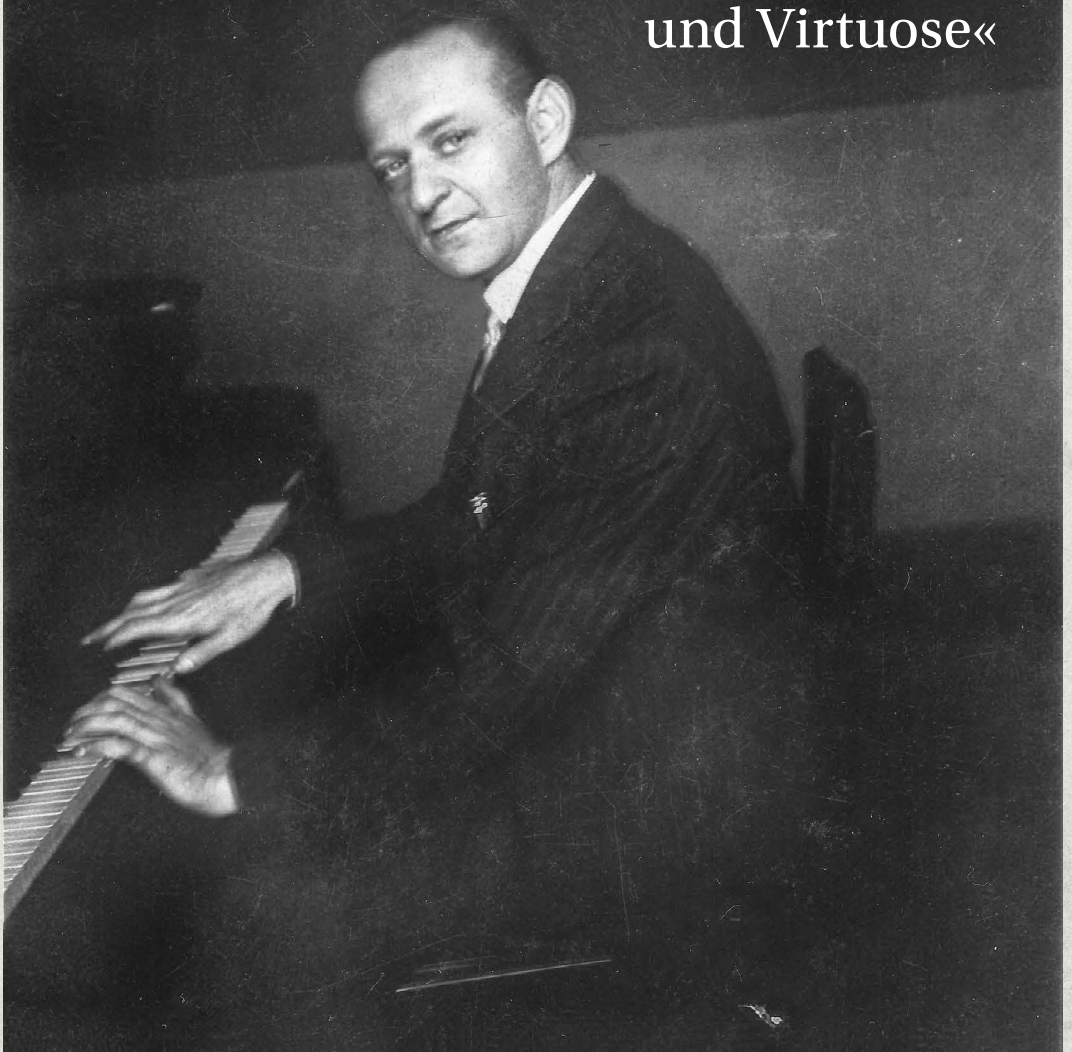


EDUARD Lars E. Laubhold (Hg.) STEUERMANN

»Musiker
und Virtuose«



et+k

edition text + kritik

Lars E. Laubhold ist Professor für Musikgeschichte an der Anton Bruckner Privatuniversität Linz. Er forschte zu frühneuzeitlicher Repräsentationskunst, zur Salzburger Musikgeschichte und zur Geschichte der musikalischen Interpretation. 2014 erschien in der et+k »Von Nikisch bis Norrington«, eine Studie zur Tonträgergeschichte von Beethovens 5. Sinfonie.

Eduard Steuermann

»Musiker und Virtuose«

Symposiumsbericht

Herausgegeben von Lars E. Laubhold

et+k

edition text+ kritik

Veröffentlicht mit Unterstützung des Austrian Science Fund (FWF):
PUB 804-G

FWF

Der Wissenschaftsfonds.



ANTON BRUCKNER
PRIVATUNIVERSITÄT
OBERÖSTERREICH

Lizenz Creative Commons Namensnennung 4.0 International (CC-BY 4.0)



Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

ISBN 978-3-86916-817-3

E-ISBN 978-3-96707-573-1

Umschlagabbildung: Eduard Steuermann ca. 1930, unbekannter Fotograf,
freundlicherweise zur Verfügung gestellt von Helga Gielen

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2022
Levelingstraße 6a, 81673 München
www.etk-muenchen.de

Satz und Bildbearbeitung: Claudia Wild, Konstanz

Druck und Buchbinder: CPI buchbücher.de gmbh, Zum Alten Berg 24, 96158 Birkach

Dem Andenken Michael Gielens gewidmet.

Inhalt

Vorwort 10

Grußwort von Alfred Brendel 15

Lars E. Laubhold

»... Musiker und gleichzeitig ›Klawiervirtuose‹ zu sein ...«
Eduard Steuermann – ein Porträt 17

Karin Wagner

»Gedanken über die Dauer des Exils«
Eduard Steuermann in den USA 67

Irene Suchy

Leerstelle Eduard Steuermann
Tangentiale Berührungen und bürokratische Vermeidungen 89

Anton Voigt

... eine ganz hervorragende Wiener Schule ...?
Eduard Steuermann als Klavierpädagoge 104

Reinhard Kapp

Noch einmal: Espressivo, insbesondere »Wiener Espressivo« 166

Werner Unger

Eduard Steuermanns phonographischer Nachlass
Aktuelle Situation und Perspektiven 193

Eike Feß

Lebens- und Schaffensdokumente
Zur Edward Steuermann Collection am Arnold Schönberg Center,
Wien 247

Jürg Stenzl

Eduard Steuermanns Interpretation von Ludwig van Beethovens
Veränderungen über einen Walzer von Anton Diabelli op. 120 262

Lars E. Laubhold

»... some Bach, some Mozart ...«
Eduard Steuermann interpretiert Musik des 18. Jahrhunderts 271

Inhalt

Thomas Glaser

»Intellektuelles« Musizieren gegen »spontanes«, musikantisches ...«
Arnold Schönbergs *Phantasy for Violin with Piano Accompaniment* op. 47
in den Einspielungen mit Rudolf Kolisch und Eduard Steuermann 300

Christian Utz

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 341

Matthias Schmidt

»Alpenkräuter-Duft«
Zu Eduard Steuermann und Anton Webern 414

Volker Rülke

Nur im Banne Schönbergs?
Zu Eduard Steuermanns Klavierwerken 435

Martin Zenck

»... das »Wirre« ist ja nicht ungewollt ...«
Zum zweiten Streichquartett *Diary* (1960/61) in der Uraufführung
mit dem Juilliard String Quartet 1963 in New York 463

Autorinnen und Autoren 490

Zeittafel und chronologisches Werkverzeichnis 494

Bibliographie 503

Register 523



Musikerinnen und Musiker des am 16. November 2018 an der Anton Bruckner Privatuniversität Linz rekonstruierten »Program Honoring Edward Steuermann« mit dem Ehrengast Michael Gielen, v.l.n.r.: Lars E. Laubhold (Organisation), Leonhard Roczek (Violoncello), Anna Knopp (Violine), Ursula Brandstätter (Rektorin), Michael Gielen †, Annelie Gahl (Violine), Maria Ehmer (Violine), Milan Milojicic (Viola), Anton Voigt (Klavier, Organisation). Foto: © Reinhard Winkler 2018.



Teilnehmerinnen und Teilnehmer des Symposiums, v.l.n.r.: Jürg Stenzl, Volker Rülke, Anton Voigt, Werner Unger, Nina Tichman, Till A. Körber, Matthias Schmidt, Lars E. Laubhold, Eike Feß, Ursula Brandstätter, Thomas Glaser, Irene Suchy, Martin Zenck, Karin Wagner. Foto: © Anton Bruckner Privatuniversität Linz 2018.

Vorwort

Vom 15. bis 17. November 2018 fand an der Anton Bruckner Privatuniversität Linz unter dem Titel *Mehr als Schönbergs Pianist: Eduard Steuermann und die Aufführungspraxis der Wiener Schule* ein Symposium zu Leben und Werk des (nicht nur) für seine Interpretationen der Klaviermusik Arnold Schönbergs hoch gerühmten Pianisten, Komponisten und Lehrers Eduard (Edward) Steuermann (1892–1964) statt. Die Anregung dazu gab der ehemalige Professor für Klavier an der Anton Bruckner Privatuniversität Anton Voigt, dessen über 50-jährige Konzert- und Lehrtätigkeit durch den Unterricht bei Margot Pinter, einer Steuermann-Schülerin aus der Wiener Zeit, wesentlich geprägt war und ist.

Das Symposium legte den Fokus auf einen Hauptakteur der Wiener Schule, dessen Beitrag zu deren früher musikpraktischen Verbreitung kaum hoch genug eingeschätzt werden kann. Arnold Schönberg selbst hat früh Steuermanns herausragende Bedeutung für die Interpretation seiner Musik betont. In einem am 12. Oktober 1920 verfassten Brief an den Dirigenten Willem Mengelberg, in dem er diesem mehrere seiner Schüler (darunter Rudolf Kolisch) empfahl, erwähnte er auch

»2 Konzert-Pianisten, beide allerersten!!! Ranges. Ich garantiere dafür, dass beide in Bälde berühmt sein werden – jeder in seiner Art: Serkin (ein 17-jähriger junger Mensch) und Steuermann, den du kennst; er hat seinerzeit meinen Pierrot gespielt, hat sich da seither als Musiker und Virtuose in unglaublicher Weise entwickelt. Jedenfalls spielt er meine Sachen wie kein zweiter: geistig und technisch; ein Grübler, aber von größtem Können, Ernst und hervorragendem Klangsinn.«

Steuermann, 1892 in Galizien unweit Lembergs geboren, Schüler Busonis und Schönbergs, musste 1936 in die USA emigrieren, wo er (während seine Konzertkarriere nur mäßig gedieh) sich anhaltende Reputation als Lehrer an der Juilliard School of Music in New York erarbeiten konnte. Während heute in Fachkreisen Steuermanns Bedeutung als Interpret der Wiener Schule außer Frage steht, ist er hingegen als Künstlerpersönlichkeit eigenen Rechts noch kaum wahrgenommen und beforscht worden. Sein Klavierspiel ist in nur geringem Ausmaß auf Tonträgern überliefert und einer breiteren Öffentlichkeit heute ebenso wenig bekannt wie seine anspruchsvollen Kompositionen. Darüber hinaus hat sein ungemein wichtiger Beitrag zur Etablierung der Musik des Wiener Schönberg-Kreises und generell der »neuen« Klaviermusik der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts schon zu seinen Lebzeiten einer Blickverengung Vorschub geleistet, die Eduard Steuermann – als Künstler wie als Mensch – nicht gerecht wird. Dass Steuermann »mehr

als Schönbergs Pianist« gewesen sei und sich eine eingehendere wissenschaftliche Auseinandersetzung mit ihm lohne, war zu Beginn des Symposiums ein Postulat, dessen Richtigkeit die hier nun vorgelegten Einzelstudien eindrucksvoll untermauern konnten.

Die Beiträge, die sich Eduard Steuermann von sehr unterschiedlichen Seiten nähern, sein Leben, seine familiären und künstlerischen Bindungen, sein Musizieren und Komponieren erörtern, bisweilen Grundlagenarbeit der Quellenerschließung leisten, bilden um Steuermanns Persönlichkeit, um den Pianisten, den Komponisten und Lehrer Kristallisationspunkte aus, die auf vielfältige Weise miteinander kommunizieren, sich im Einzelnen kaum voneinander trennen lassen und – so ist zu hoffen – ihre Beziehungen zueinander auch in der Darstellung erkennen lassen:

Galt die Biographie Steuermanns schon bisher als in ihren Grundzügen bekannt, konnte durch die hier vorgelegten Detailstudien das Bild des Künstlers beträchtlich geschärft (mitunter korrigiert) und präzisiert werden. Lars E. Laubhold hat in seinem Porträt bisher Unbekanntes vor allem im Hinblick auf Steuermanns Wegdegang vor seiner Emigration in die USA eruiert. Dagegen widmet sich Karin Wagner fokussiert Steuermanns Exil-Zeit und seinen Anstrengungen um einen Karriereeustart in einer der Tiefgründigkeit seines musikalischen Denkens wenig geneigten Umgebung. Irene Suchy beleuchtet besonders das schwierige Verhältnis des Pianisten zu Wien, und Anton Voigt widmet sich in einer ausführlichen Untersuchung der bis heute andauernden Wirkung Steuermanns als Lehrer; mit der im Anhang zu diesem Beitrag abgedruckten Transkription von Steuermanns Vortragstyposkript *Verändert sich der musikalische Interpretationsstyl?* wird nunmehr auch ein zentraler Text zum Interpretationsverständnis des Musikers erstmals im originalen Wortlaut verfügbar gemacht.

Mehrere Beiträge widmen sich Steuermanns Interpretationskunst. Einleitend beleuchtet Reinhard Kapp mit ›musikarchäologischen‹ Reflexionen zum »Wiener Espressivo« einen schillernden Zentralbegriff in der Aufführungstheorie der Wiener Schule. Dass die empirische Erfahrung von Steuermanns Spiel heute und in Zukunft (bei aller weiterhin zu bedauernden Lückenhaftigkeit der Quellenüberlieferung) dennoch auf einer Materialbasis mit bisher ungeahnter Breite möglich ist, verdankt sich in nicht geringem Maß der Forscher- und Sammlertätigkeit Werner Ungers, der die aktuelle diskographische Situation erhoben hat und hinsichtlich ihrer Perspektiven für die Zukunft einer auf Steuermann gerichteten Interpretationsforschung erörtert. Von der Forschung bisher unbeachtete Dokumente aus der Edward Steuermann Collection des Arnold Schönberg Centers (Wien) stellt Eike Feß vor; ein dort vorfindlicher Mitschnitt einer durch Eduard Steuermann im Rahmen der Internationalen Sommer-Akademie

1962 am Mozarteum Salzburg geleisteten Aufführung von Schönbergs *Sechs kleinen Klavierstücken* op. 19 konnte von Christian Utz erstmals für eine umfangreiche interpretationshistorische Korpusstudie dieses Werkzyklus berücksichtigt werden, deren Ergebnisse Steuermann betreffend hier vorgestellt werden. Erstmals konnte der Pianist auch als Interpret von Werken des klassisch-romantischen Repertoires in den Blick genommen werden: mit Musik des späteren 18. Jahrhunderts durch Lars E. Laubhold und mit Beethovens *Diabelli-Variationen* durch Jürg Stenzl. Durch Thomas Glasers Untersuchung früher Einspielungen von Schönbergs *Phantasy* op. 47 rückt mit Rudolf Kolisch ein weiterer zentraler Interpret der Wiener Schule, zudem Freund und Wegbegleiter Steuermanns, ins Licht des Interesses. Matthias Schmidt spürt Steuermanns Auseinandersetzung mit Anton Webern und dessen ihm gewidmeten *Variationen für Klavier* op. 27 nach und gewährt damit neue Einsichten sowohl zum Interpretationsverständnis des Pianisten als auch zu dessen Konzeption von »Wiener Schule« und »Neuer Musik« vor dem Hintergrund von deren radikaler Weiterentwicklung nach der Jahrhundertmitte.

Dem Komponisten Eduard Steuermann sind schließlich die beiden letzten Beiträge gewidmet. Volker Rülkes Darstellung von Steuermanns sämtlichen Kompositionen für Klavier lässt in der längsschnittartigen Revision dieser Werkgruppe eine künstlerische Entwicklung erkennen, welche die lebenslange Auseinandersetzung mit der (überwiegend ›deutschen‹) Musiktradition und den spezifischen Möglichkeiten des Klaviers als ihre Konstanten hat. Mit dem zweiten Streichquartett *Diary* unterzieht Martin Zenck abschließend ein überaus anspruchsvolles Spätwerk des Komponisten einer analytischen Deutung, die Bezüge des dodekaphonen Werks u. a. zu Beethovens Op. 131 erschließt.

Dass Steuermann, wie es Schönberg prophezeite, »berühmt« würde, hat sich (zumindest im landläufigen Sinne dieses Ausdrucks) nicht bewahrheitet – wohl nicht zum geringsten Teil, weil er diese Art Berühmtheit nicht suchte: »Berühmtheit« blieb Steuermann weniger versagt, als dass er sich ihr versagte. Wenn es der vorliegenden Publikation gelänge, nicht allein die Erinnerung an diesen großen Künstler wachzuhalten, sondern auch zu einem vertieften Verständnis der Wiener Schule, ihrer Musik- und Interpretationskonzepte beizutragen, hätte sie ihr Ziel erreicht.

Für das Zustandekommen des Symposiums und der vorliegenden Publikation ist zahlreichen Personen zu danken. Zunächst geht mein Dank an die Autorinnen und Autoren, die der Einladung gefolgt sind, sich forschend auf Eduard Steuermann einzulassen und die in unerwartetem Ausmaß Neues und Unbekanntes

über Eduard Steuermann, seine Kunst und sein Umfeld zutage förderten. Danken möchte ich auch für die große Bereitschaft der Autorinnen und Autoren, Informationen zu teilen und Materialien aus privaten Archiven zur Beforschung oder zum Abdruck zur Verfügung zu stellen bzw. aus den Beständen Dritter zu vermitteln; namentlich danke ich Werner Unger für die Bereitstellung und tontechnische Bearbeitung von Audiodokumenten sowie Anton Voigt für die Vermittlung von Dokumenten aus dem Besitz der Familien Steuermann und Gielen: Margaret Steuermann †, Rachel Steuermann, Rebecca Steuermann sowie Helga Gielen und Claudia Pietzner sei für ihr überaus freundliches Entgegenkommen herzlichst gedankt. Ebenso danke ich allen Personen und Institutionen, die uns diverse Digitalisate zur Verfügung gestellt und entsprechende Abdruckrechte gewährt haben, namentlich der Universal Edition (Wien), dem Arnold Schönberg Center (Wien), der Library of Congress (Washington), der Paul Sacher Stiftung (Basel), den Western Regional Archives unter der Administration der State Archives of North Carolina (Asheville), dem Archiv der Juilliard School of Music (New York), der Pierpont Morgan Library (New York) und dem Archiv des Los Angeles Philharmonic Orchestra.

Mein Dank gilt auch dem Gremium der Entwicklungskonferenz Forschung an der Anton Bruckner Privatuniversität Linz und deren damalige Leiterin Frau Rektorin Ursula Brandstätter für die finanzielle Unterstützung dieses Vorhabens. Für ihre organisatorische und redaktionelle Assistenz danke ich Frau Anna-Maria Nunzer und Herrn Paul Schuberth recht herzlich.

Die Finanzierung des Drucks wurde vom Österreichischen Wissenschaftsfonds FWF geleistet, unter dessen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern stellvertretend Frau Sabina Abdel-Kader für ihre fachkundige Begleitung des Antragsprozesses zu danken ist. Danken möchte ich auch Herrn Johannes Fenner von der edition text + kritik, der das Projekt seit einem frühen Stadium begleitete, durch Überlassung von Notenmaterialien aus der Steuermann Collection unterstützte und in bewährter Weise durch sorgfältiges Lektorat und Management des Produktionsprozesses zum Gelingen der vorliegenden Publikation beitrug.

Weiters möchte ich den Lehrenden, Studierenden und anderen der Anton Bruckner Privatuniversität verbundenen Musikerinnen und Musikern danken, die das Symposium durch ihre künstlerischen Beiträge bei zwei begleitenden Konzerten bereichert haben. Dank gilt allen voran den Pianisten Till Alexander Körber und Anton Voigt, die sich auch um die Organisation der Konzerte verdient gemacht haben, weiters Pamela Berzé (Mezzosopran), Daniela Dawn Fietzek (Klavier), Aleksandra Dragosavac (Klavier), Annelie Gahl (Violine), Elisabeth Köstler (Violine), Lydia Mayr (Klavier), Ana Romana Salajan-Morar (Klavier), Jan Satler (Klavier), Andrea Szewieczek (Klavier). Besonderer Dank gilt dem

Minetti Quartett – Maria Ehmer und Anna Knopp (Violinen), Milan Milojicic (Viola) und Leonhard Roczek (Violoncello) –, das im Rahmen einer Rekonstruktion des am 13. Mai 1963 an der Juilliard School of Music in New York veranstalteten »Program Honoring Edward Steuermann« die großartig gelungene europäische Erstaufführung von Steuermanns 2. Streichquartett *Diary* aus dem handschriftlichen Uraufführungsmaterial realisierte. Für die Moderation der Konzerte bedanke ich mich bei Irene Suchy und Hans Georg Nicklaus. Für die entgegenkommende logistische und finanzielle Unterstützung all dessen danke ich dem Veranstaltungsbüro der Anton Bruckner Privatuniversität und dessen Leiter, Vizerektor Thomas Kerbl, sowie all den überwiegend »unsichtbar« helfenden Händen der Haus- und Veranstaltungstechniker, ohne die solche Veranstaltungen nicht gelingen können.

Den liebevoll drängenden Worten von Anton Voigt und Irene Suchy war es schließlich zu verdanken, dass Eduard Steuermanns Neffe Michael Gielen sich kurzfristig entschloss, den Weg nach Linz auf sich zu nehmen, um der europäischen Erstaufführung von Steuermanns Streichquartett *Diary* am 16. November 2018 im Großen Saal der Anton Bruckner Privatuniversität beizuwohnen. Seine Gegenwart war uns die größte Auszeichnung. Dem Andenken Michael Gielens soll dieses Buch gewidmet sein.

Lars E. Laubhold
im Juli 2021

Grußwort von Alfred Brendel

Eduard Steuermann lernte ich durch seinen Neffen Michael Gielen kennen. Als er Wien besuchte, hörten wir gemeinsam seine eben erschienene Aufnahme der *Elegien* von Busoni an, die ihn aber nicht befriedigte. (Ich selbst hatte mich an Busonis »Fantasia contrappuntistica« und seiner »Toccata 1921« versucht.) Steuermann hatte mit Busoni studiert, bevor er in den Bannkreis Arnold Schönbergs geriet. Seine Aufnahme von Schönbergs Klaviermusik blieb dann der Maßstab für uns Jüngere – er bezeichnete sie als sein »Lebenswerk«.

Wie gerne hätte ich ihn in seinen früheren Jahren spielen gehört, als er dem Wiener Verein für musikalische Privataufführungen angehörte! Einen deutlichen Eindruck von Steuermann bekam ich, als ich ihm im Zusammenhang mit der Salzburger Sommerakademie vorspielte. In der Frage, ob im 1. Satz der *Hammerklaviersonate ais* oder *a* zu spielen sei, sagte er uns, Schönberg sei für *ais* gewesen. (Ich bin immer noch für *a*.) Es war im Salzburger Kurs auffallend, wie lebendig sein Spiel wurde, wenn es sich um Musik des 20. Jahrhunderts handelte. Das bezog sich nicht allein auf Schönberg, sondern auch auf Bartók oder Figuren wie den uns unbekanntem Karol Rathaus. Zu meinem Erstaunen erfuhr ich, dass er die ihm gewidmeten Variationen von Webern nie öffentlich aufgeführt hat.

Ich besuchte ihn dann noch in seiner Wohnung in New York. Wie immer trug er ein schwarzes Hemd. Auf dem Tisch lag ein Buch seines Bewunderers Adorno, der ihm nach dem Krieg zu spätem Ruhm verholfen hat. Steuermanns Witwe sah ich später in Los Angeles wieder. Sie war dort die Bibliothekarin des Schoenberg Institute, das von Leonard Stein, der in Kalifornien Schönbergs Assistent gewesen war, geleitet wurde. Leonard Stein, mit dem ich befreundet war, war ein erstaunlich guter Pianist, der noch im hohen Alter Beethovens Op. 106 studierte. Er hatte mich eingeladen, im Institut Vorträge über Schuberts Sonaten zu halten. Der Schönberg-Nachlass hat inzwischen in Wien ein würdiges Domizil gefunden.

Im Sinne Steuermanns habe ich mich seit den 1950er Jahren dem Klavierkonzert op. 42 von Schönberg gewidmet, es auf drei Kontinenten eingeführt und in 68 Aufführungen bekannt gemacht.

Dem Steuermann-Symposion schicke ich die freundlichsten Grüße.

Alfred Brendel

»... Musiker und gleichzeitig ›Klawiervirtuose‹ zu sein ...«

Eduard Steuermann – ein Porträt*

Eine Szene in Wien

»In Mödling gab es die regelmäßigen Sonntag-Nachmittags-Zusammenkünfte, wo Schönberg heiter und liebenswürdig den Hausherrn spielte, umgeben von Frau, Tochter und Sohn. Zu ihnen kam der wunderbar naive, bei aller Geistesbildung völlig unintellektuelle Webern, eine Figur, wie von einem Dichter erfunden, die Oscar-Wilde-Erscheinung Alban Bergs, Eduard Steuermann, die beiden Parade-Schüler des Meisters, der seelenvolle, von innerer Wahrhaftigkeit erfüllte Karl Rankl und der witzige Hanns Eisler, Dr. Ernst Bachrich und Olga Novakovic, die Klavieristen der Neuen Musik, der vornehme Kolisch, der musikalisch überaus versierte Felix Greissle und neben mehreren Freunden last not least der unablässig rege, tätige, stets hellwache Erwin Stein. Schönberg sprühte vor Laune und übertraf alle in Ernst und Scherz. Einmal sprang ich für einen erkrankten Pianisten ein und spielte mit Dr. Bachrich, der ein ganz hervorragender Partiturspieler und Blattleser war, die *Alpensymphonie* von Richard Strauss in einer Bearbeitung für zwei Klaviere. Das war natürlich ein fragwürdiges Unternehmen, denn gerade dieses Werk steht und fällt mit seiner Instrumentation. Es gab denn auch ein großes Gelächter über diese Strauss-Darstellung, das der arme Strauss freilich nicht verdient hatte.«¹

Die Schilderung des großen Dirigenten und Dirigierlehrers Hans Swarowsky wirkt wie eine zufällige Momentaufnahme, die aber symptomatisch zu sein scheint für den Eindruck, den Eduard Steuermann im öffentlichen Bewusstsein hinterlassen hat. Der Chronist hat seine Erinnerungen geordnet und das Personal hierarchisch gruppiert: Schönberg – ein fröhlicher Sonnenkönig – in der Mitte, darum herum in absteigender Rangordnung sein Hof. Von den Gästen in Schönbergs Haus sind alle auf irgendeine Weise charakterisiert, als »wunderbar naïv«, als »witzig«, als »seelenvoll« oder »hellwach« etc. In der Versammlung gibt es nur einen Mann ohne Eigenschaften: Eduard Steuermann, der mit größter Selbstver-

* J. S. zum 23. August 2019.

1 Hans Swarowsky, *Wahrung der Gestalt. Schriften über Werk und Wiedergabe, Stil und Interpretation der Musik*, hrsg. von Manfred Huss, Wien 1979, S. 233.



Abbildung 1:
Eduard Steuermann
ca. 1930, unbekannter Foto-
graf, freundlicherweise zur
Verfügung gestellt von
Helga Gielen.

ständigkeit seinen Platz in Zentrumsnähe einnimmt – gleich neben Berg, noch vor den »Parade-Schüler[n]« Rankl und Eisler.

Dass es einst des Hinweises bedürfen könnte, er sei in der Musikgeschichte seiner Zeit kein ganz unbeteiligter Passant gewesen, das war Steuermann selbst gegen Ende seines Lebens schon bewusst, als er die Formulierung fand, die zum Titel für die Herausgabe seiner nachgelassenen Schriften wurde: *The Not Quite Innocent Bystander*.²

2 Clara Steuermann, David Porter, Gunther Schuller (Hrsg.), *The Not Quite Innocent Bystander. Writings of Edward Steuermann*, Lincoln – London 1989.

Kindheit und Jugend

Eduard Steuermann³ wurde am 18. Juni 1892 in Sambor (ukrainisch: Самбір = Sambir, dt. auch: Sombor) im äußersten Westen der heutigen Ukraine, etwa 70 Kilometer von Lemberg (ukrainisch: Львів = Lwiw, polnisch: Lwów) entfernt, geboren. Sambor gehörte zu dieser Zeit zum Königreich Galizien und war damit Teil der Österreichischen Monarchie, wenn auch aufgrund weitgehender Autonomie die Gesellschaft polnisch dominiert und Polnisch die offizielle Amtssprache war; die Bevölkerungsmehrheit bestand aus Ukrainern.⁴ Die Familie Eduard Steuermanns war jüdisch, ohne den Glauben auszuüben, wenngleich Steuermanns Vater Josef – ein erfolgreicher Rechtsanwalt und langjähriger Bürgermeister von Sambor – die in seinem gesellschaftlichen Umfeld verbreitete (und karriereförderliche) Praxis der Konversion zum christlichen Glauben ablehnte. Wiewohl gelegentlich mit antisemitischen Anwürfen konfrontiert⁵, dürfte er sein Amt als Bürgermeister zu allgemeiner Zufriedenheit ausgeübt haben. Er setzte z. B. die Elektrifizierung Sambors durch. Wiederholt wurde er von den lokalen Bürgern wiedergewählt, sodass er sein Amt insgesamt 18⁶ – nach anderer Quelle 25⁷ – Jahre ausübte; die österreichische Regierung verlieh ihm 1908 einen Orden: nicht das »Eiserne Kreuz«, wie es unter Berufung auf Steuermanns Mutter Augusta im *Bys-*

- 3 Zur Biographie Steuermanns vgl. Clara Steuermann, »Edward Steuermann: Notes for a Biography«, in: *The Not Quite Innocent Bystander. Writings of Edward Steuermann*, hrsg. von Clara Steuermann, David Porter und Gunther Schuller, Lincoln – London 1989, S. 5–24; Volker Rülke, *Der Komponist Eduard Steuermann. Vier Werkstudien*, Hildesheim – Zürich – New York 2000 (= *Studien und Materialien zur Musikwissenschaft*, Bd. 20), S. 13–20; Arne Gadomski, »Eduard Steuermann«, in: *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, hrsg. von Claudia Maurer Zenck und Peter Petersen, Hamburg 2014, online: <https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00003691> (08.07.2021). Folgende Beiträge erschienen parallel zu vorliegender Publikation und konnten hier nicht mehr berücksichtigt werden: Volker Rülke, Art. »Eduard Steuermann«, in: *Komponisten der Gegenwart*, hrsg. von Hanns-Werner Heister und Walter-Wolfgang Sparrer, 68. Ergänzungslieferung, München 2021; Martin Zenck / Volker Rülke, *Kontroverse Wege der Moderne. Der exilierte Komponist und Pianist Eduard Steuermann in seinen Briefen. Korrespondenz mit Arnold Schönberg, Theodor W. Adorno und René Leibowitz*, München 2022 (Druck in Vorb.).
- 4 »Die Stadt Sambor hatte fünfundzwanzigtausend Einwohner, etwa viertausend Polen, achtzehntausend Ukrainer und dreitausend Juden.« Salka Viertel, *Das unbelehrbare Herz. Erinnerungen an ein Leben mit Künstlern des 20. Jahrhunderts* [erstmalig als: *The Kindness of Strangers*, 1969], Berlin 2012 (= *Die andere Bibliothek*, Bd. 313), S. 7.
- 5 »Verjudung nationalpolnischer Feiertlichkeiten«, in: *Deutsches Volksblatt*, vom 19. September 1906, online: <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=dvb&datum=19060919&seite=7>> (08.07.2021).
- 6 Steuermann, »Edward Steuermann: Notes for a Biography« (Anm. 3), S. 6.
- 7 Von 1894 bis Polen 1919 die Unabhängigkeit erlangte. Vgl. Alexander Manor, *Sefer Sambor – Sary Sambor; pirkei edut ve-zikaron le-kehilot*, Tel Aviv 1980, S. 125 f. Eine Teilübersetzung ins Englische von Sara Mages ist als *The Book of Sambor and Sary Sambor; a Memorial to the Jewish Communities (Sambir, Ukraine)* online verfügbar (<<https://www.jewishgen.org/yizkor/sambor/Sambor.html>> [08.07.2021]), enthält aber die für die Familie Steuermann relevanten Passagen nicht. Für die Übersetzung aus dem hebräischen Original danke ich Frau Li Katarina Dafna sehr herzlich.

tander überliefert wird⁸, sondern den »Orden der eisernen Krone dritter Klasse«⁹. 1909 bewarb er sich als Mitglied der zionistischen Partei um ein Mandat im polnischen Nationalrat.¹⁰ Er war ein treuer Untertan der österreichischen Monarchie, der 1915 in den Aufsichtsrat der Advokatorischen Kriegskreditkasse gewählt wurde¹¹ und selbst mehrere Krieganleihen in Höhe von zusammen wenigstens 120.000 Kronen zeichnete.¹² Nach dem Krieg blieb er Präsident der Advokatenkammer in Sambor und war an der Erarbeitung einer Verfassung für das unabhängige Polen beteiligt, er starb am 17. Februar 1932.¹³ Josef Steuermanns Amt machte sein Haus zu einem Treffpunkt der gesellschaftlichen Elite Sambors und der umliegenden Region bis nach Lemberg.¹⁴

Die erste musische Bildung erlangten Eduard und seine drei Geschwister von ihrer Mutter: Augusta Steuermann, geborene Amster, war eine in Russland geborene Tochter deutsch-österreichisch-jüdischer Eltern, musikalisch begabt und ambitioniert. Als junge Frau hatte sie eine Karriere als Sängerin angestrebt. Ein Musikstudium in Wien musste sie wegen wirtschaftlicher Fehlschläge ihrer vormals wohlhabenden Familie¹⁵ vorzeitig abbrechen. Wenig später, am 24. Juni 1888¹⁶, heiratete sie – angeblich »um ihren Eltern keine Last mehr zu sein« – den in der Gegend Brautschau haltenden Josef Steuermann, der ihr immerhin zugesichert hatte, »dass er gegen ihr Singen und Klavierspiel nichts einzuwenden habe, solange es ihn nicht störe«¹⁷. Josef Steuermann hatte zu dieser Zeit bereits die

8 Aus einem unpublizierten »autobiographical essay« (nach 1944) von Augusta Steuermann, zit. nach Steuermann, »Edward Steuermann: Notes for a Biography« (Anm. 3), S. 6.

9 »Die Jubiläums-Auszeichnungen«, in: *Neues Wiener Journal: unparteiisches Tagblatt*, Nr. 5429, vom 1. Dezember 1908, S. 15–19, hier S. 16, online: <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nw&datum=19081201&seite=16>> (08.07.2021). Unter den Rittern dritter Klasse wurde Josef Steuermann im Österreichisch-kaiserlichen Hofkalender erstmals 1909 und dann durchgehend bis 1918 als Präsident der Advokatenkammer und Bürgermeister Sambors geführt. Vgl. *Handbuch des Allerhöchsten Hofes und des Hofstaates seiner K. und K. Apostolischen Majestät für 1909*, Wien 1909, S. 257, online: <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=khk&datum=1909&size=45&page=262>> (08.07.2021).

10 *Czernowitzer Tagblatt*, Jg. 7, Nr. 1840 vom 3. April 1909, S. 3, <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=czt&datum=19090403&seite=3>> (08.07.2021).

11 *Neue Freie Presse*, Nr. 18270 vom 4. Juli 1915, S. 12, <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nfp&datum=19150704&seite=12>> (08.07.2021).

12 20.000 Kronen bei der Lemberger Unionbank, vgl. *Neue Freie Presse*, Nr. 18393 vom 5. November 1915, <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nfp&datum=19151105&seite=14>> (08.07.2021); 100.000 Kronen bei der Sparkasse der Stadt Sambor, *Neue Freie Presse*, Nr. 18593 vom 27. Mai 1916, S. 14, <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nfp&datum=19160527&seite=14>> (08.07.2021).

13 Manor, *Sefer Sambor* (Anm. 7), S. 125 f.

14 »Although it sounds immodest, the social life of the city was concentrated in our house.« Steuermann, »Edward Steuermann: Notes for a Biography« (Anm. 3), S. 7.

15 Viertel, *Das unbelehrbare Herz* (Anm. 4), S. 11.

16 Trauungsanzeige in den *Bukowinaer Nachrichten*, Nr. 11 vom 24. Juni 1888 <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=bkn&datum=18880624&seite=5>> (08.07.2021).

17 Viertel, *Das unbelehrbare Herz* (Anm. 4), S. 12.

Stelle eines »Vorstandes der israelischen Cultusgemeinde in Sambor« inne und fungierte zudem als »Director der dortigen Sparcasse«. ¹⁸

Die Familie hatte ein Haus in Sambor, das vor allem dem gesellschaftlichen Leben diente. Der eigentliche Wohnsitz, insbesondere für die Kinder, war ein weiträumiges Anwesen etwas außerhalb der Stadt – Wychylowka. Dort bildeten die nur zwei bzw. ein Jahr älteren Schwestern Salka (eigentlich: Salomé¹⁹) und Rozia mit Eduard eine verschworene Gemeinschaft – der sieben Jahre nach Eduard geborene Bruder Zygmunt blieb als Nachzügler weitgehend außerhalb dieses Kreises.²⁰ Für die Betreuung der Kinder sorgte »immer eine deutsche oder französische Gouvernante, und täglich kam ein polnischer Hauslehrer und unterrichtete uns in allen Fächern, die in der höheren Schule verlangt wurden«. ²¹ Die Kinder lernten Deutsch, Polnisch, Ukrainisch, mit den Gouvernanten Französisch und wohl auch etwas Russisch; dass ein Urgroßvater mütterlicherseits 14 Sprachen beherrschte und hochgebildet gewesen sei, wurde in der Familie mit Ehrfurcht überliefert. Der Vater zeigte sich der Familie gegenüber emotional zurückhaltend, Salka nannte ihn »unnahbar«²². Er hatte anscheinend wenig Sinn für die Künste, liebte die Kinder aber innig und ermöglichte der Familie ein Leben in »großem Stil«²³. Musik und Literatur waren ständige Begleiter von Kindheit und Jugend im Haus der Steuermanns.

Eduard Steuermann lernte seine ersten Stücke am Klavier nach dem Gehör. Nachdem er in die Geheimnisse der Notenschrift eingewiesen war, machte er schnelle Fortschritte und begann im Alter von acht Jahren selbst zu komponieren. Der Choralgesang, den er in einer unweit des Anwesens gelegenen Kirche erlebte, soll eine Quelle seiner Inspiration und einer andauernden Vorliebe für tiefe Klänge gewesen sein. Clara Steuermann zitiert ihn mit den Worten: »I am a bass-

18 Verlobungsanzeige in den *Bukowinaer Rundschau*, Jg. 7, Nr. 474 vom 31. Januar 1888, S. 3, <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=bur&datum=18880131&seite=3>> (08.07.2021); durch diese Anzeige lässt sich Augustas Vater als »Simon Amster« identifizieren. Sofern es sich um den am 18. Januar 1893 verstorbenen »Gutspächter« gleichen Namens handelt, war dieser »Sohn des Gemeinderaths Aaron Amster« und »galt als ein solider und anständiger Geschäftsmann«. Vgl. die Todesanzeige in der *Bukowiner Zeitung*, Nr. 6 vom 24. Januar 1893, <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=bkz&datum=18930124&seite=4>> (08.07.2021).

19 Viertel, *Das unbelehrbare Herz* (Anm. 4), S. 31.

20 Ebd., S. 9. Zygmunt Steuermann (Сигизмунд Штойерманн = Sigizmund Shtojermann) neigte als einziges der Kinder dem Sport zu und sollte es als Fußballer bis zum Mitglied der polnischen Nationalmannschaft bringen; 1941 oder 1943 kam er in der Shoah um. Vgl. ebd., S. 399, sowie <<https://yvng.yadvashem.org/nameDetails.html?itemId=10505666>> (08.07.2021).

21 Viertel, *Das unbelehrbare Herz* (Anm. 4), S. 9.

22 Ebd., S. 37.

23 Ebd., S. 14.

clef composer.«²⁴ Nach anfänglichen Klavierlektionen bei seiner Mutter spielte er mit neun Jahren erstmals öffentlich in einem Benefizkonzert.

Für eine fundierte pianistische Ausbildung wurde er spätestens ab 1904²⁵, vermutlich aber bereits ab 1902²⁶ regelmäßig zum Unterricht bei dem tschechischen Pianisten Vilém Kurz nach Lemberg an das dortige Konservatorium geschickt. Demnach hätte Steuermann den Unterricht als Zehnjähriger begonnen und dann acht Jahre genossen.

Vilém Kurz (1872–1945) war bei Unterrichtsbeginn gerade 30 Jahre alt und zu dieser Zeit als Konzertpianist recht erfolgreich; er setzte sich für zeitgenössische tschechische Musik ein und war in bedeutenden böhmischen Kammermusikensembles tätig. In den 1920er Jahren veröffentlichte er mehrere klavierpädagogische Werke, die erkennen lassen, dass er sich mit diversen Methoden und den technischen Grundlagen des Klavierspiels auseinandergesetzt hat.²⁷ Es heißt, sein Unterricht sei wenig inspirierend gewesen²⁸, aber möglicherweise war der reflektierte Klaviertechniker genau die Art Lehrer, die der junge Steuermann zur Entwicklung seiner pianistischen Begabung brauchte.

Im Dezember 1905 kündigte das *Czernowitzer Tagblatt* an, Steuermann würde »von seinem Lehrer Prof. K u r z [...] dem Kongreß der Presse in Prag vorgeführt werden«²⁹. Vorausgegangen war dieser Meldung ein Bericht über einen Gastauftritt im Czernowitzer Musikverein, bei dem

»der dreizehnjährige Pianist Eduard S t e u e r m a n n einen seine ganze Produktion begleitenden Beifall erhielt. Steuermann, ein hochaufgeschossener Knabe,

24 Steuermann, »Edward Steuermann: Notes for a Biography« (Anm. 3), S. 8.

25 Ebd., S. 9.

26 Dieses Datum erschließt sich aus zwei frühen Konzertberichten. Vgl. *Czernowitzer Allgemeine Zeitung* vom 3. Dezember 1905, S. 7, online: <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=c&datum=19051203&seite=7>> (08.07.2021), sowie [Ludwik?] Gruder, »[Korrespondentenbericht] Lemberg (Dezember–Januar)«, in: *Musikalisches Wochenblatt. Organ für Musiker und Musikfreunde* 38 (1907), H. 7, S. 177f., hier S. 178, online: <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=muw&datum=19070214&seite=14>> (08.07.2021). Beim Autor der Besprechung, der hier nur mit »Dr. Gruder« zeichnete, dürfte es sich um den Lemberger Advokaten Ludwik Gruder handeln, mit dem gemeinsam der junge Steuermann am 16. Januar 1909 in Lemberg eine Lesung zu R. Wagners *Siegfried* gestalten sollte. Als Rechtsanwalt dürfte er mit Josef Steuermann bekannt und könnte daher über den Unterricht von dessen Sohn aus erster Hand unterrichtet gewesen sein. Zur Wagner-Lesung siehe die Ankündigungen in *Kuryer Lwowski*, Jg. 27, Nr. 19 vom 13. Januar 1909, S. 3, <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=klw&datum=19090113&seite=7>> (08.07.2021), sowie ebd., Nr. 25 vom 16. Januar 1909, S. 6, <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=klw&datum=19090116&seite=6>> (08.07.2021).

27 Marie Tarantová, »Kurz, Vilém (1872–1945), Pianist und Musiklehrer«, in: *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950*, Bd. 4, hrsg. von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, o. O. 1968, S. 367f., online: <http://www.biographien.ac.at/oebf_4/367.pdf> (08.07.2021).

28 Steuermann, »Edward Steuermann: Notes for a Biography« (Anm. 3), S. 9.

29 *Czernowitzer Tagblatt*, Jg. 3, Nr. 852 vom 3. Dezember 1905, S. 5f.: <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=czt&datum=19051203&seite=6>> (08.07.2021).

ist kein frühes Wunderkind, sondern einfach ein Talent, das einer inneren Entwicklung noch bedarf und sie wohl auch noch durchmachen wird. Das, womit er seinen Zuhörern imponierte, nenne ich noch nicht reifes technisches Können, es gehört in das Gebiet der Akrobatik.«

Es folgen in dieser Besprechung ausgedehnte Reflexionen über wahre Technik, die nicht »Gewandtheit« sei, »sondern die Fähigkeit, einen Gefühlsgehalt restlos auszudrücken«, was der Rezensent bei Steuermanns Spiel, insbesondere dort, »wo die Kantilene vorherrschend ist«, noch vermisste; seine Lehrer hätten in ihm das, »was die musikalische Seele genannt wird«, noch nicht geweckt. »Deshalb«, so schließt der Rezensent,

»nennen wir ihn kein Wunderkind in einem höheren Sinne, weil dieses schauerliche Wunder einer frühen Divinationsgabe ihm noch versagt ist und freuen uns über die sinnliche Kraft seines Tons, über seinen fröhlich dahinstürmenden Elan, der sich namentlich in dem Konzerte von Saint-Saëns in glänzender Weise geltend machte.«³⁰

Frappierend an dieser derzeit frühesten bekannten Besprechung ist der Umstand, dass bereits jene Punkte vorgebildet sind, die noch die Wiener Kritiken der 1920er Jahre bestimmen werden: spieltechnisches Vermögen – hier noch als »Akrobatik« abgetan – und ein immer wieder gern behaupteter Mangel an Beseelung beim Vortrag des klassisch-romantischen Repertoires, der offenbar die Erwartungshaltungen von Teilen des Publikums regelmäßig enttäuschen sollte.

Nur ein Jahr später fand gerade die »musikalische Reife« Steuermanns die Bewunderung der Kritik. Die Besprechung eines etwa im Dezember 1906 in Lemberg gegebenen Konzerts liest sich auch aufgrund des dort genannten Repertoires beeindruckend:

»Einen ausserordentlich grossen künstlerischen Erfolg hatte der 14jährige Klaviervirtuose, Eduard Steuermann, zu verzeichnen. Eine ungemein tief und echt musikalisch veranlagte Natur, geniesst der junge Steuermann beim hiesigen Klaviervirtuosen und Konservatoriumsprofessor V i l e m K u r z seit vier Jahren die gründliche theoretische und praktische Ausbildung in der Musikkunst und die gewissenhafte Vervollkommnung in der Klavierbehandlung und weiss die Errungenschaften derart ausschließlich im Dienste der reinen Musik zu verwerten, dass der Hörer nicht ein Wunderkind, sondern eine intelligente, ungemein schnell und stark zur Reife angelangte, echte Musiknatur vor sich hat. Die 24 Präludien

30 Ebd.; für eine weitere Besprechung des Konzertes – im Anhang vollständig wiedergegeben – siehe *Czernowitzer Allgemeine Zeitung* vom 3. Dezember 1905, S. 7, online: <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=cer&datum=19051203&seite=7>> (08.07.2021).

von Chopin, Bach's Präludium und Fuge in Cis dur, ferner Brahms, Liszt, (Polonaise), und Schumann wurden technisch gewandt und sinngemäss ausgeführt; die hervorragende technische und musikalische Reife des jungen Steuermann berechneten uns schon heute ihm eine grosse und wirkungsvolle künstlerische Laufbahn zu prophezeien.«³¹

Der Unterricht bei Vilém Kurz war die umfangreichste formelle musikalische Ausbildung, die Steuermann je erhalten hat. Repertoirekenntnis (und eine lebenslang bewunderte Fähigkeit im Blattspiel) erlangte Steuermann im gemeinsam mit der Mutter und den Schwestern praktizierten Spiel von Vokalmusik und vierhändigen Arrangements diverser Musik, die regelmäßig über eine Art musikalischen Buchclub aus Wien bezogen wurden und einen breiten Querschnitt der um die Jahrhundertwende in Deutschland und Österreich rezipierten Musik dargestellt haben dürften: Richard Strauss' Opern *Salome* und *Elektra* kamen auf diese Weise nach Sambor und als 14-Jähriger spielte Steuermann eine Klavier-solo-Version von *Also sprach Zarathustra* im Konzert.³²

Sein Debüt in Wien gab Steuermann spätestens im Rahmen eines Konzertabends gemeinsam mit der Liedsängerin Giesela Róna am 7. Dezember 1908 im Bösendorfer-Saal (an jenem Ort, wo er keine vier Jahre später an der Wiener Erstaufführung von Schönbergs *Pierrot lunaire* beteiligt sein würde³³); da als Begleiter der Sängerin »der ungarische Klaviervirtuose Oskar Dienzl« genannt wird, spielte Steuermann nur die Beiträge für Klavier solo – neben kürzeren Stücken von Bach (in Busonis Bearbeitung), Schumann, Brahms und Chopin als zentrales Stück die h-Moll-Sonate von Liszt; zusammen sechs Stücke, alle in Moll.³⁴ Er wurde als »jung, aber schon souverän im Reiche der Klaviertechnik« wahrgenommen.³⁵ Wenig später, am 3. Januar 1909, gastierte er im Theater an der Wien, wo er für das neunte volkstümliche Symphoniekonzert der Saison als »Klaviervirtuose«³⁶ angekündigt war; er spielte das Konzert Nr. 4 in c-Moll von Camille Saint-Saëns.³⁷

31 [Ludwik?] Gruder, »[Korrespondentenbericht] Lemberg (Dezember–Januar)«, in: *Musikalisches Wochenblatt. Organ für Musiker und Musikfreunde* 38 (1907), H. 7, S. 177f., hier S. 178, online: <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=muw&datum=19070214&seite=14>> (08.07.2021).

32 Steuermann, »Edward Steuermann: Notes for a Biography« (Anm. 3), S. 9.

33 *Neues Wiener Tagblatt* [Tages-Ausgabe], Jg. 46, Nr. 292 vom 24. Oktober 1912, S. 17, online: <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwg&datum=19121024&seite=17>> (08.07.2021).

34 *Neues Wiener Journal* vom 26. November 1908, S. 6, online: <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwj&datum=19081126&seite=9>> (08.07.2021).

35 *Neue Freie Presse* vom 20. Dezember 1908, S. 17, online: <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nfp&datum=19081220&seite=17>> (08.07.2021).

36 *Neues Wiener Tagblatt* (Tages-Ausgabe), vom 1. Januar 1909, S. 19, online: <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwg&datum=19090101&seite=19>> (08.07.2021).

37 *Das Vaterland. Zeitung für die österreichische Monarchie* (Morgenblatt), vom 1. Januar 1909, S. 11, online: <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=vtl&datum=19090101&seite=11>> (08.07.2021).

Als Steuermann 18-jährig die Schule abschloss, war es Vilém Kurz, der seinem Schüler weitere Studien bei Ferruccio Busoni nahelegte. Wie sich Steuermann im August 1910 während eines Meisterkurses in Basel mit der Sonate in h-Moll von Franz Liszt bei Busoni vorstellte, wurde in der Familie mit Hochachtung tradiert: »Üblicherweise unterbrach Busoni nach ein paar Minuten; Eduard aber war bis ins Alter recht stolz darauf, daß der Meister ihn die ganze Liszt-Sonate hatte zu Ende spielen lassen.«³⁸ Steuermann wurde daraufhin regulärer Schüler Busonis und folgte ihm umgehend nach Berlin. Jedoch dürfte ein formeller Unterricht bei Busoni kaum je stattgefunden haben.³⁹ Auch der Kompositionsunterricht, den er an der Königlichen Akademie der Künste bei Engelbert Humperdinck begonnen hatte, verlief unbefriedigend.⁴⁰

Am 19. Januar 1912 fand schließlich jene denkwürdige Begegnung in einem Berliner Restaurant statt, bei der Busoni Eduard Steuermann und Arnold Schönberg einander vorstellte.⁴¹ Noch bevor Steuermann Gelegenheit fand, Schönberg seine Kompositionen vorzuspielen, wurde er mit zwei weiteren Busoni-Schülern (Louis Closson und Louis T. Grünberg) für eine Aufführung von Schönbergs Orchesterstücken op. 16 in Anton Weberns Bearbeitung für zwei Klaviere zu acht Händen engagiert. Die erste Probe fand am 23. Januar statt, den vierten Klavierpart übernahm Webern. Schönberg war vom Ergebnis enttäuscht, sein erster Eindruck von Steuermann: »nicht schlecht«⁴². Nach einem privaten Treffen am 27. Januar nennt Schönberg ihn »Sehr talentvoll!« und versichert ihm, dass er »ihn auch umsonst unterrichten würde«.⁴³ Steuermann engagiert sich unmittelbar für das bevorstehende Konzert, übernimmt kurzfristig die Begleitung mehrerer Lieder, die er am 1. Februar mit Schönberg studiert; am folgenden Tag reist er gar nach Hamburg, um die Lieder mit der Sängerin Martha Winternitz-Dorda zu proben.⁴⁴ Über die Gesellschaft nach dem Konzert am 4. Februar notiert Schön-

38 Michael Gielen, *Unbedingt Musik. Erinnerungen*, Frankfurt a. M. – Leipzig 2012, S. 20.

39 Steuermann, »Edward Steuermann: Notes for a Biography« (Anm. 3), S. 10f.

40 Ebd., S. 11 f.

41 Steuermanns eigene Erinnerungen an diese erste Begegnung, die er auf »late in 1911 or at the beginning of 1912« datierte, waren ungenau. Vgl. Gunther Schuller, »A conversation with Steuermann«, in: *The Not Quite Innocent Bystander. Writings of Edward Steuermann*, hrsg. von Clara Steuermann, David Porter und Gunther Schuller, Lincoln – London 1989, S. 169–185. Hans Heinz Stuckenschmidt hat mithilfe von Schönbergs *Berliner Tagebuch* Ort und Zeit der Begegnung richtiggestellt. Vgl. Hans Heinz Stuckenschmidt, *Schönberg. Leben – Umwelt – Werk*, Zürich 1974, S. 143 f.

42 Arnold Schönberg, »Berliner Tagebuch«, in: *Arnold Schönberg: Berliner Tagebuch. Mit einer Hommage à Schönberg vom Herausgeber*, hrsg. von Josef Rufer, Frankfurt a. M. – Berlin – Wien 1974, S. 9–35, hier S. 11.

43 Ebd., S. 14.

44 Ebd., S. 17.

berg: »Webern war sehr nett: mir wie immer der Liebste! Auch Steuermann sympathisch.«⁴⁵

Auch bei Schönberg erhielt Steuermann nicht den systematischen Kompositionsunterricht, den er suchte; gleichwohl musste er regelmäßig bei ihm erscheinen:

»I had lessons three times a week. Schoenberg laid great stress at that time on seeing the students as often as possible. Even if technical musical topics were not discussed, he wanted the personal contact. He spoke a great deal about his own works. He made general observations rather than specific corrections. He taught very much in a pure aesthetic, artistic manner.«⁴⁶

Steuermann lernte vor allem, indem er in die Schaffensprozesse Schönbergs involviert wurde. Praktisch von Beginn ihrer Bekanntschaft an kam Steuermann u. a. die Aufgabe zu, Schönbergs Werke mit Sängerinnen einzustudieren. Als Schönberg die Arbeit am *Pierrot lunaire* aufnahm, erhielt Steuermann alle paar Tage mit der Morgenpost ein neues Stück aus dem *Pierrot* zugesandt; nachdem er es am Klavier studiert hatte, brach er auf, um es mit der Auftraggeberin des Zyklus, der Schauspielerin Albertine Zehme, zu erarbeiten.⁴⁷ Dabei soll er ihr Triolen-Rhythmen beigebracht haben, indem er sie abwechselnd Walzer und Polka tanzen ließ. »[D]ie Leidenschaft der beiden schien unbegrenzt«⁴⁸, erinnerte sich Salka Steuermann, die zu dieser Zeit die Wohnung mit ihrem Bruder teilte. Nach ihrem Zeugnis soll Schönberg so besitzergreifend gewesen sein, dass Steuermann gelegentlich sogar lukrative Konzertangebote habe ausschlagen müssen, um mit Schönberg an einem Werk zu arbeiten: »Schoenberg was ... like an octopus. My mother was sometimes very indignant about his egoism, Schoenberg's egoism, but Edward was so fascinated by him and they all were. They all were like little boys with Schoenberg.«⁴⁹

Als Übung (und wohl auch als Gegenleistung für den Unterricht⁵⁰) fertigte Steuermann 1913 – noch während Schönberg an dem Werk arbeitete – einen heute verschollenen Klavierauszug (zu zwei Händen) zum Musikdrama *Die glück-*

45 Ebd., S. 19.

46 Zit. nach Steuermann, »Edward Steuermann: Notes for a Biography« (Anm. 3), S. 12.

47 Edward Steuermann, »Pierrot Lunaire in Retrospect« [erstmalig in: *Juilliard News Bulletin* 1 (1963), H. 5, S. 6–8], in: *The Not Quite Innocent Bystander. Writings of Edward Steuermann*, hrsg. von Clara Steuermann, David Porter und Gunther Schuller, Lincoln – London 1989, S. 35–37; Viertel, *Das unbelehrbare Herz* (Anm. 4), S. 90f.

48 Viertel, *Das unbelehrbare Herz* (Anm. 4), S. 91.

49 Zit. nach Sointu Scharenberg, *Überwinden der Prinzipien. Betrachtungen zu Arnold Schönbergs unkonventioneller Lehrtätigkeit zwischen 1898 und 1951*, Saarbrücken 2002, S. 185.

50 Diesen Zusammenhang stellt Sointu Scharenberg auf Basis der oben (Anm. 42) zitierten Notiz in Schönbergs *Berliner Tagebuch* für die Klavierauszüge zu *Erwartung* op. 17 und *Die glückliche Hand* op. 18 her. Vgl. Scharenberg, *Überwinden der Prinzipien* (Anm. 49), S. 141 f., Anm. 90.

liche Hand an; dieser hatte offenbar den Zweck, das Werk potenziellen Interessenten (Verleger, Dirigenten) vorspielen zu können, wofür wiederum Steuermanns Dienste als Pianist in Anspruch genommen wurden.⁵¹ Auch mit der Bearbeitung des Monodrams *Erwartung* hatte Steuermann 1913 begonnen; nach dem Ersten Weltkrieg sollte Schönberg Steuermann die Publikation von Klavierauszügen für beide Werke anvertrauen. Von welchen pianistischen Voraussetzungen der junge Eduard Steuermann bei diesen Arbeiten ausging, lässt eine viel später von Schönberg gegenüber seinem Schwiegersohn und Musikverleger Felix Greissle geäußerte Bemerkung ahnen: Steuermanns (und Bergs) Klavierauszüge seien

»fast unspielbar und tragen zur Verheimlichung meiner Absichten aufs erfolgreichste bei. Ich wenigstens habe sie noch nicht einmal schlecht spielen gehört, ganz zu schweigen von gut spielen, sondern ich habe sie einfach bis jetzt überhaupt nicht gehört, weil jeder es nach anderthalb Seiten aufgibt.«⁵²

Auch Steuermann blickte weniger wohlwollend auf seine Berliner ›Studienzeit‹ bei Schönberg zurück, als es der verbindliche Ton seiner ›offiziellen‹ Erinnerungen suggeriert; gegenüber seinem Neffen Michael Gielen soll er sich in den 1950er Jahren »bitter« darüber beklagt haben, dass Schönberg, anstatt ihn zu unterrichten, ihn »benutzt« habe, die erwähnten Klavierauszüge herzustellen.⁵³ Dass Steuermann in Berlin auch unabhängig von Schönberg musikalisch aktiv gewesen ist und etwa eigene Konzerte veranstaltete, ist u. a. durch die sommerliche Korrespondenz mit seinem Lehrer überliefert, dem er 1912 vom »Vorbereiten meines Berliner Konzertes«⁵⁴ schrieb; ein Jahr später bemühte er sich um ein Orchesterkonzert, für das er das »es dur Konzert von Beethoven«⁵⁵ vorbereitete. Schon damals konnte sein Zugang zu Beethoven Kritiker irritieren:

»Steuermann ist schon weiter [als der zuvor besprochene Pianist Felix Dyck]; auch ihm fehlt es nicht an Geschmack, doch schien er unter nervöser Unruhe zu

51 Quellenbeschreibung zu Arnold Schönberg, *Die glückliche Hand*. Drama mit Musik, Quelle I*: Zweihändiger Klavierauszug Eduard Steuermanns (verschollen), http://archive.schoenberg.at/compositions/quellen_einzelansicht.php?id_quelle=1443&werke_id=474&id_gatt=&id_untergatt=&herkunft=allewerke (08.07.2021). In gleicher Weise – wenn auch mit erhöhtem Eigeninteresse – sollte Steuermann auch 30 Jahre später als Arrangeur und ›Piano-Pounder‹ im Hinblick auf Uraufführung und Veröffentlichung von Schönbergs Klavierkonzert agieren. Vgl. http://archive.schoenberg.at/compositions/werke_einzelansicht.php?werke_id=237&herkunft=allewerke (08.07.2021).

52 Brief Schönbergs an Felix Greissle vom 16. Oktober 1937, Arnold Schönberg Center, Wien (im Folgenden ASC), Briefdatenbank ID 2923, <http://archive.schoenberg.at/letters/letters.php?id_letters=2923&action=view> (08.07.2021).

53 Gielen, *Unbedingt Musik* (Anm. 38), S. 21.

54 Brief Steuermanns an Schönberg vom 9. Juli 1912, ASC, Briefdatenbank ID 17158, <http://archive.schoenberg.at/letters/letters.php?id_letters=17158&action=view> (08.07.2021).

55 Brief Steuermanns an Schönberg vom 9. Juli 1913, ASC, Briefdatenbank ID 2189I, <http://archive.schoenberg.at/letters/letters.php?id_letters=2189I&action=view> (08.07.2021).



Abbildung 2: Josef Rufer und Eduard Steuermann vor der Ankündigung eines Schönberg-Konzerts im Kaufmännischen Verein Regensburg am 4. April 1914, Programmfolge: *Klavierstücke* op. 11 und op. 19 sowie *Pierrot lunaire* op. 21, unbekannter Fotograf, ASC-ID PH1387.

stehen. Beethovens *Appassionata* wurde bis ins Maßlose und rhythmisch mit barbarischer Willkür überhitzt. Nein, ihr jungen werdenden, so darf man Beethoven nicht spielen!⁵⁶

Erster Weltkrieg

Den Ausbruch des Krieges erlebte die Familie Steuermann während eines Sommerurlaubs in der Hohen Tatra.⁵⁷ Man reiste gemeinsam nach Sambor, wo sich bereits das Militär im Haus des Bürgermeisters eingerichtet hatte. Während die Schwestern als Krankenschwestern im Lazarett arbeiteten, wurde Eduard Steuer-

56 *Berliner Volks-Zeitung* (Morgen-Ausgabe, erstes Beiblatt) vom 18. Dezember 1912.

57 Noch am 23. Juni 1914 schickte Steuermann eine Ansichtskarte an Schönberg, die außer von den Geschwistern auch von Vilém Kurz gezeichnet ist. ASC, Briefdatenbank, ID 17169, <http://archive.schoenberg.at/letters/letters.php?id_letters=17169&action=view> (08.07.2021).

mann schon »[b]ei der Stellung im August [...] für zu schwach befunden«⁵⁸. Die Familie flüchtete am 13. September⁵⁹ in einem der Züge, mit denen Sambor evakuiert wurde, nachdem Lemberg bereits von der russischen Armee eingenommen worden war.⁶⁰

Nachdem Steuermann zu seinem Leidwesen »am 1. Oktober, bei der Muste- rung, [...] seiner schwachen, kurzsichtigen Augen wegen vom Militärdienst befreit« worden war, konnte nur das energische Zureden seiner Eltern ihn vorerst davon abbringen, sich freiwillig den »polnischen Legionen« anzuschließen. Er sei »unglücklich darüber und sitzt stundenlang schwermütig da«, berichtet Steuer- manns Mutter in einem heimlich an Schönberg gerichteten Brief, in dem sie den Adressaten um dessen positives Einwirken auf ihren Sohn ersucht:

»Nun verehrt Eduard keinen Menschen auf Erden, seine Eltern nicht ausgenom- men, so sehr wie Sie, hochverehrter Herr Schönberg, jedes Wort von Ihnen ist ihm Orakel, und da wage ich nun die grosse Bitte an Sie, Sie möchten die grosse Güte haben, Eduard zu schreiben, er möge doch trachten, sich anderweitig zu betätigen, in seinem Berufe weiter arbeiten, seine Begeisterung in Tönen ausklin- gen lassen.«⁶¹

Als Steuermann ein halbes Jahr später doch seine Einberufung erhielt, bekannte er Schönberg:

»Mein Militärdienst ist mir sehr recht, ich bin voll von Erwartungen. Da ich nicht einmal öffentliche Schulen besucht habe, bin ich jeder Art von sozialem Leben eines normalen jungen Mannes ganz fremd gestanden; ich glaube, daß so etwas für mich geradezu vorteilhaft wäre. Allerdings weiß ich noch nicht, wie weit ich es in der »Militärkarriere« bringen werde: in wie weit ich tatsächlich geeignet bin, wird sich ja später zeigen. Meine Eltern sind natürlich sehr aufgeregt und bauen noch auf meine schlechten Augen. Ich trachte sie, so gut es geht an den Gedanken zu gewöhnen.«⁶²

58 Brief Augusta Steuermanns an Arnold Schönberg vom 29. Oktober 1914, ASC, Briefdaten- bank ID 17187 <http://archive.schoenberg.at/letters/letters.php?id_letters=17187&action=view> (08.07.2021).

59 Gadomski, »Eduard Steuermann« (Anm. 3).

60 Viertel, *Das unbelehrbare Herz* (Anm. 4), S. 98–103.

61 Brief Augusta Steuermanns an Arnold Schönberg vom 29. Oktober 1914, ASC, Briefdaten- bank ID 17187, <http://archive.schoenberg.at/letters/letters.php?id_letters=17187&action=view> (08.07.2021).

62 Brief Steuermanns an Schönberg vom 30. Mai 1915, ASC, Briefdatenbank ID 17173, <[http:// archive.schoenberg.at/letters/letters.php?id_letters=17173&action=view](http://archive.schoenberg.at/letters/letters.php?id_letters=17173&action=view)> (08.07.2021). Laut den im Verlag der k. k. Hof- und Staatsdruckerei erschienenen *Nachrichten über Verwundete und Kranke*, Nr. 441 vom 26. Juli 1915, S. 44, war er als einjährig Freiwilliger in der 1. Ersatzkompanie beim Infanterieregiment Nr. 77 gemeldet; wenige Wochen nach seiner Einberufung befand er sich krankheitshalber im Garnisonsspital Nr. 18 in Komárom. Siehe <<http://anno.onb.ac.at/cgi-con tent/anno?aid=nvv&datum=19150726&seite=44>> (08.07.2021).

Steuermann wurde schließlich zu Schreibdiensten herangezogen und in der Sanitärverwaltung von Przemysł – kaum 30 Kilometer von seiner Heimatstadt Sambor entfernt – stationiert. Dass er in der zuvor heftig umkämpften Stadt⁶³ ein relativ beschauliches Leben führen und an der Bearbeitung von Schönberg-Werken würde arbeiten können, war im Frühjahr 1915 nicht abzusehen. Auf Vermittlung des Sanitätschefs, der selbst ein Amateurmusiker war, erhielt er Zugang zu einem Klavier und Gelegenheit zum Komponieren und zum Konzertieren in verschiedenen Militäreinrichtungen. Einen Teil seines Dienstes muss er auch in Jarosław (ca. 30 Kilometer nördlich von Przemysł) zugebracht haben, ein von ihm komponiertes *Soldatenlied* aus dieser Zeit trägt die Angabe beider Orte.

In Schönbergs Verein

Ende 1917 wurde Eduard Steuermann nach Wien zurückverlegt, wo sich bald der gesamte Schönberg-Kreis niederlassen sollte. Bekanntlich setzte Schönberg mit seinen Mitstreitern mitten in der Nachkriegsdepression die Idee eines »Vereins für musikalische Privataufführungen« um, in dem abseits von der Öffentlichkeit einem relativ abgeschlossenen Kreis von Musikinteressierten neueste Musik näher gebracht werden sollte, ohne dass die Darbietungen von Gefallens- oder Missfallensäußerungen des Publikums gestört würden. Durch die Aktivitäten des Vereins wird nun in aller Deutlichkeit erkennbar, welche herausragende Position sich Steuermann im Schönberg-Kreis bereits erarbeitet hatte. Das Klavier spielte in den Konzerten ohnehin eine tragende Rolle, weil größere Besetzungen vom Verein kaum finanzierbar waren und viele Werke daher in Bearbeitungen dargeboten wurden. Unter den dort tätigen Pianisten war Steuermann der mit Abstand wichtigste. Er spielte im Eröffnungskonzert sowie an 76 weiteren der insgesamt 117 Abende der Reihe A sowie in zwölf von 20 Konzerten des Prager Vereins, darüber hinaus war er auch als einer von drei »Vortragsmeistern« für Einstudierungen verantwortlich.⁶⁴ Schönberg schrieb 1920 in einem Brief an Willem Mengelberg über Steuermann, dieser habe

63 Przemysł war als Verkehrsknotenpunkt und wichtiger militärischer Posten der größten Belagerung des Ersten Weltkrieges ausgesetzt. Im März 1915 wurde die Stadt von der russischen Armee eingenommen (wodurch weit über 100.000 österreich-ungarische Soldaten in Kriegsgefangenschaft gerieten) und im Juni des gleichen Jahres rückerobert.

64 Schuller, »A conversation with Steuermann« (Anm. 41), S. 175; Walter Szmolyan, »Die Konzerte des Wiener Schönberg-Vereins«, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 36 (1981), H. 2, S. 82–104; die entsprechenden Listen auch in Walter Szmolyan, »Die Konzerte des Wiener Schönberg-Vereins«, in: *Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1984 (= *Musik-Konzepte*, Bd. 36), S. 101–114; zum Prager Verein Ivan Vojtech, »Der Verein für musikalische Privataufführungen in Prag«, in: *Arnold Schönberg. Gedenkausstellung 1974*, Ausstellungskatalog, hrsg. von Ernst Hilmar, Wien 1974, S. 83–91, die Listen auch in Ivan

sich »als Musiker und Virtuose in unglaublicher Weise entwickelt. Jedenfalls spielt er meine Sachen, wie kein zweiter: geistig und technisch; ein Grübler, aber von größtem Können, Ernst und hervorragendem Klangsinne.«⁶⁵

Im gleichen Brief erwähnt Schönberg auch den Geiger Rudolf Kolisch, der nach dem Krieg bei ihm zu studieren begonnen hatte. Kolisch und Steuermann waren zeitweise die tragenden Säulen des Vereins, und sie entwickelten eine tiefgehende Freundschaft zueinander, die später eine der seelischen Stützen im Exil gewesen sein dürfte. Ein Teil der lebenslangen Korrespondenz zwischen beiden Musikern verdankt sich der Tatsache, dass sie Fernschach miteinander spielten⁶⁶; Steuermann soll das Spiel mit solchem Ernst betrieben haben, dass er sich über Schönbergs Erfindung des Koalitionsschachs ärgerte, weil es »die Logik der Züge zerstört«⁶⁷.

Privates

Im Sommer 1922 heiratete⁶⁸ Steuermann seine Schülerin Hilda Merinsky⁶⁹. Die junge Frau hatte sich nach Studium bei Busoni im Frühjahr 1921 als Konzertpianistin in Wien eingeführt.⁷⁰ Im gleichen Jahr begleitete sie Steuermann auf sei-

Vojtěch, »Die Konzerte des Prager Vereins«, in: *Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1984 (= *Musik-Konzepte*, Bd. 36), S. 115–118.

65 Brief Schönbergs an Willem Mengelberg vom 12. Oktober 1920, ASC, Briefdatenbank ID 6814, <http://archive.schoenberg.at/letters/letters.php?id_letters=6814&action=view> (08.07.2021).

66 Rülke, *Der Komponist Eduard Steuermann* (Anm. 3), S. 17.

67 So ein Bericht Felix Greissles, zit. nach Scharenberg, *Überwinden der Prinzipien* (Anm. 49), S. 226.

68 Das von Gadowski, »Eduard Steuermann« (Anm. 3) angegebene Trauungsdatum 20. Juli ist offenbar unrichtig, denn am 4. August schrieb Steuermann an Schönberg: »Der Tag unserer Trauung ist noch immer nicht fixiert, die Formalitäten dauern so lange, wegen der verschiedenen Staatsbürgerrechte, jetzt soll sie aber schon bald stattfinden.« Vgl. ASC, Briefdatenbank ID 17179, online: <http://archive.schoenberg.at/letters/letters.php?id_letters=17179&action=view> (09.07.2021). Am 1. September bedankt sich Steuermann brieflich für »Glückwünsche« Schönbergs, die telegraphisch und postalisch am 30. und 31. August in Sambor eingegangen waren. Vgl. ASC, Briefdatenbank ID 17135, online: <http://archive.schoenberg.at/letters/letters.php?id_letters=17135&action=view> (09.07.2021); ein weiterer Brief vom 10. September an Schönberg enthält eine Nachschrift gezeichnet mit »Hilda Steuermann«. Vgl. ASC, Briefdatenbank ID 17134, online: <http://archive.schoenberg.at/letters/letters.php?id_letters=17134&action=view> (09.07.2021).

69 In dieser Schreibweise erscheint Steuermanns erste Frau in der deutschsprachigen Literatur. Als »Hilda Marensky« wird sie von den Herausgebern des *Bystander* in einer Fußnote erwähnt, vgl. Steuermann, »Notes for a Biography« (Anm. 3), S. 18, Anm. 9. In der zeitgenössischen Wiener Presse begegnen auch die Schreibweisen »Hilde Merinski«, »Hilde Merinsky« sowie »Hilda Steuermann-Marinski«. Im Nachruf auf Eduard Steuermann in der *New York Times* vom 13. November 1964 heißt sie »Hilda Marinsky«, vgl. <<https://www.nytimes.com/1964/11/13/archives/edward-steuermann-musician-associate-of-schoenberg-is-dead.html>> (09.07.2021).

70 *Neues Wiener Tagblatt* (Tages-Ausgabe) vom 18. Februar 1921, S. 7, online: <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwg&datum=19210218&seite=7>> (09.07.2021). Ihr Name taucht in der Wiener Presse erstmals 1916 unter den Mitwirkenden eines Konzertes für Kriegsverwundete auf

nem Sommerbesuch nach Sambor.⁷¹ »Ich wusste sofort«, schrieb Salka Viertel, »dass Edward in sie verliebt war. Sie war talentiert, aber egozentrisch und schwierig.«⁷² Tatsächlich sollte sich die Verbindung als wenig glücklich erweisen.

Etwa zur gleichen Zeit kam es zu einer Serie von Missverständnissen und unglücklich verlaufenden Begebenheiten zwischen Steuermann und Schönberg, die zunehmend zu Spannungen zwischen den beiden Männern führten und vor allem Steuermann sehr belasteten. Schon bei ihrer ersten Begegnung nach Steuermanns Hochzeit führten beide eine heftige Auseinandersetzung, über die Berg an seine Frau berichtete:

»Steuermann hat nämlich gewagt – ohne Schönberg zu fragen – mit Busoni wegen einer Stelle anzufragen (was übrigens ergebnislos verlief) u. in Prag Kurse zu eröffnen, zu denen er alle 14 Tage auf einen Tag hinfährt u. hierfür ca. 2 Millionen monatlich verdient. Schönberg, der nun Steuermann zum erstenmal nach dem Sommer traf, vernichtete ihn auf das hin vor uns (Stein, Kolisch u. mir) Steuermann währte [!] sich – energisch – seiner Haut«⁷³

Auch sorgte es für eine erhebliche Verstimmung Schönbergs, dass Steuermann – wohl aus Unerfahrenheit in Editionsfragen – für den Druck seiner Klavierbearbeitung von Schönbergs *Kammersymphonie* op. 9 eine fehlerhafte Stichvorlage an den Verlag übermittelt und damit aufwendige Korrekturarbeiten zu verantworten hatte.⁷⁴ Steuermann hatte seit mindestens 1916 an diesem Arrangement gearbeitet und führte es seit Januar 1921 als eine Art Virtuosenstück mit meist beträchtlichem Erfolg auf.

Als Schönberg schließlich Steuermann die noch nicht veröffentlichten Opera 23 und 25 zur Uraufführung anbot und damit offenbar die Idee einer internationalen Konzertserie verband – ein reines Schönberg-Programm mit den Opera 11,

(*Neue Freie Presse* vom 29. Januar 1916, S. 21, online: <<https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nfp&datum=19160129&seite=21>> [09.07.2021]), dann mehrmals zwischen 1921 und 1923 sowie später sehr vereinzelt gemeinsam mit Eduard Steuermann. 1929 gehörte sie (übrigens gemeinsam mit Olga Novakovic) zu den Unterzeichnerinnen eines Aufrufs der Österreichischen Arbeiter-Hilfe gegen einen befürchteten Krieg gegen die Sowjetunion, vgl. *Die Rote Fahne* vom 23. Juli 1929, S. 2, online: <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=drf&datum=19290723&seite=2>> (09.07.2021).

71 Brief Steuermanns an Schönberg vom 24. August 1921 mit u. a. dem Bericht, dass »Frl. Merinski«, wie auch Steuermann selbst, mehrere Wochen an der Ruhr litt. ASC, Briefdatenbank ID 17180, online: <http://archive.schoenberg.at/letters/letters.php?id_letters=17180&action=view> (09.07.2021).

72 Viertel, *Das unbelehrbare Herz* (Anm. 4), S. 135.

73 *Briefwechsel Alban Berg – Helene Berg. Gesamtausgabe*, hrsg. von Herwig Knaus und Thomas Leibnitz, Wilhelmshaven 2014, Teil III: 1920–1935 (= *Quellenkataloge zur Musikgeschichte*, Bd. 56), S. 262, Brief vom 22. September 1922.

74 Vgl. Arnold Schönberg, *Kammersymphonien. Kritischer Bericht zu Band 11, Teil 3 – Entstehungs- und Werkgeschichte – Dokumente – Fragment für Kammerorchester (1913)*, hrsg. von Ulrich Krämer, Mainz – Wien 2010 (= *Arnold Schönberg. Sämtliche Werke*. Abteilung IV: Orchesterwerke. Reihe B, Bd. 11, Teil 4), S. 74 f., sowie die ebd., S. 112 f. publizierten Dokumente.

19, 23, 25 und der *Kammersymphonie*-Bearbeitung, gemanagt von Schönberg selbst, »um Steuermann zu nützen«⁷⁵ –, kam es zum Eklat, weil Steuermann dieser »Protektionsidee«⁷⁶ reserviert gegenüberstand: Schönberg ließ ihm durch Felix Greissle die neuen Stücke entziehen und schloss ihn von den sonntäglichen Zusammenkünften in seinem Haus aus, wo in der Folge »[...] auch über Steuermann geschimpft [wurde] u. zw. in der ungerechtesten u. ordinärsten Weise, so daß ich [Berg] mich wirklich frug ob das in Ordnung ist, daß ich das ruhig anhöre, als gäbe ich diesen Beschimpfungen recht!«⁷⁷. Steuermann wurde von Schönberg im Unklaren über seine Verfehlung gelassen, sah sich durch die von Schönberg »wiederholt gestellte Vertrauensfrage an die Grenze meiner Kraft gekommen«⁷⁸ und erfuhr erst während eines Konzertes in Berlin – Steuermann errang dort mit der *Kammersymphonie* den größten Erfolg des Abends⁷⁹ – von Anton Webern die Einzelheiten über Schönbergs Verärgerung, deren Ursache er reumütig als seine »Schuld«⁸⁰ eingestand. Wiewohl Steuermann, wie schon öfters, einlenkte, muss das Verhältnis beider Männer zueinander belastet gewesen sein.

Nachdem im Herbst 1923 Schönbergs Frau verstorben war, kam es schließlich zu Ereignissen, die in der Literatur zu Schönberg allenfalls eine Fußnote bilden, jedoch ausschlaggebend für das weitere persönliche Verhältnis Steuermanns zu ihm waren. Stuckenschmidt schreibt dazu vage: »Nach Mathildens Tod im Oktober stellten sich neuerliche Spannungen zwischen den beiden Männern ein, bei denen Hilda eine gewisse Rolle spielte.«⁸¹ Ernst Krenek, der Steuermanns Ehefrau sehr unvoreilhaft beschrieb, äußerte sich deutlicher und machte das Gerücht öffentlich, »dass Schönberg nach dem Tod seiner ersten Frau ein Auge auf dieses Geschöpf geworfen hatte, was sein Gefolge von Speichelleckern veranlaßte, Edu-

75 Brief Schönbergs an den Geschäftsführer des Concertgebouw Amsterdam Paul Cronheim vom 1. Juli 1923, ASC, Briefdatenbank ID 890, online: <http://archive.schoenberg.at/letters/letters.php?id_letters=890&action=view> (09.07.2021): »Sie verstehen, dass es sich dabei nicht um die Propagierung meiner Werke handelt, der ich gegen mein Interesse, sogar meine neuen Werke eine Zeitlang zurückhalten will, um Steuermann zu nützen.« Als uneigennützigte Protektion für Steuermann, die von diesem undankbar abgelehnt worden sei, wurde die Idee im Schönberg-Kreis schon im Frühjahr aufgefasst.

76 Knaus/Leibnitz, *Briefwechsel Alban Berg – Helene Berg III* (Anm. 73), S. 300, Brief vom 5. April 1923. Erstmals war von dieser Idee und Steuermanns Ablehnung am 1. April die Rede. Vgl. ebd., S. 286f. Ebd., S. 310.

77 Brief Steuermanns an Schönberg vom 26. Mai 1923, ASC, Briefdatenbank ID 21867, online: <http://archive.schoenberg.at/letters/letters.php?id_letters=21867&action=view> (09.07.2021).

79 Krämer, *Schönberg: Kammersymphonien* (Anm. 74), S. 75, sowie die Dokumente S. 166f.

80 Offenbar hatte Steuermann eine Gelegenheit, die neuen Stücke mit Schönberg einzustudieren, zugunsten einer anderweitig schon vereinbarten »Trioprobe« nicht wahrgenommen. Vgl. Brief Steuermanns an Schönberg vom 12. Juni 1923, ASC, Briefdatenbank ID 21869, online: <http://archive.schoenberg.at/letters/letters.php?id_letters=21869&action=view> (09.07.2021).

81 Stuckenschmidt, *Schönberg* (Anm. 41), S. 266.

ard sofort zu ächten«⁸². Dass derartige Andeutungen nicht aus der Luft gegriffen waren, erschließt sich aus zwei Briefen Schönbergs vom Sommer 1924. Schönberg war von Steuermanns Schwager Berthold Viertel in der Angelegenheit kontaktiert worden. In einem Antwortschreiben beteuert Schönberg, »dass ich diese Sache, an der ich eine grosse Schuld auf mich geladen habe, so gut es in meinen Kräften steht zum Bessern wenden und sühnen will«. Zu der offenbar anhaltenden Zuneigung Hilda Steuermanns ihm gegenüber bemerkte er:

»Frau Steuermann ist krank, ihre Verirrung ist dadurch hervorgerufen worden. Alles kann wieder gut werden, wenn die physiologischen Ursachen dieses Uebels geheilt sind. Ich binzu [!] jedem Opfer bereit und erwarte für mich keine Rücksicht, wünsche und verdiene sie auch gar nicht. [...] Ich werde alles tun, was man von mir verlangt, auch wenn ich von der Unrichtigkeit überzeugt sein sollte. Mir liegt viel daran, mein Unrecht gutzumachen und zu sühnen. Ich wäre getröstet, wenn es gelänge, diese beiden Menschen wieder glücklich zueinanderzu [!] bringen. Und das [!] ich es tief bedaure, Steuermann, den ich sehr, sehr gern habe und hochschätze so etwas angetan zu haben, werden Sie mir hoffentlich glauben und begreifen, dass auch ich unter einem Zwang gehandelt habe.«⁸³

Eine endgültige Klärung der Situation blieb jedoch noch mehrere Wochen aus. Noch einen Monat später bittet Schönberg seine künftige Ehefrau Gertrud um Verständnis:

»Ich kann mich heute noch nicht entschließen, Hilda diesen furchtbaren Brief zu schreiben. Du mußt begreifen, daß ich zumindest herzliche Gefühle für sie habe, und daß ich die Form suchen muß, die ihr am wenigsten weh tut. Dazu gehört, daß ich ihr auch gewisse Dinge werde sagen müssen, die eigentlich ein Verrat an dir sind. Ich muß das tun. Es scheint mir das kleinere Unrecht, und da du weißt, daß dahinter die Absicht steckt, möglichst wenig weh zu tun, so darfst du dich nicht an das halten, was ich ihr sage, sondern mußt immer an den Zweck denken, den ich dabei zu verfolgen gedrängt bin.«⁸⁴

82 Ernst Krenek, *Im Atem der Zeit. Erinnerungen an die Moderne*, deutsch von Friedrich Saathen und Sabine Schulte, Hamburg 1998, S. 791.

83 Brief Schönbergs an Berthold Viertel vom 6. Juli 1924, ASC, Briefdatenbank ID 1057, online: <http://archive.schoenberg.at/letters/letters.php?id_letters=1057&action=view> (09.07.2021).

84 Brief Arnold Schönbergs an Gertrud Kolisch vom 5. August 1924, ASC, Briefdatenbank ID 1086, online: <http://archive.schoenberg.at/letters/letters.php?id_letters=1086&action=view> (09.07.2021). Der Brief ist auch insofern bemerkenswert, als Schönberg darin seine angehende Frau explizit bittet, solche Briefe als Dokumente seines Lebens für künftige Biographen zu betrachten und nicht zu vernichten, da »die wirklichen Tatsachen zu dem Urteil über mich viel Milderungsgründe« lieferten, wenn man dereinst an die »Aufdeckung meiner geheimsten Taten« gehe.

Steuermanns zuvor bisweilen geradezu unterwürfige Beziehung zu Schönberg war durch das Geschehene nachhaltig belastet. An der Sondernummer des *Anbruch* anlässlich Schönbergs 50. Geburtstag war Steuermann – eigentlich undenkbar! – nicht beteiligt⁸⁵; die briefliche Korrespondenz setzte während der nächsten zehn Jahre vollständig aus und sollte erst im amerikanischen Exil wieder zögerlich in Gang kommen.⁸⁶ In Steuermanns gleichwohl anhaltendem Engagement für Schönbergs Werke wird man neben seiner ungebrochenen Faszination für diese Musik auch einen Aspekt seines verbindlichen Wesens und jener zutiefst menschlichen Größe ausmachen können, mit der er sich auch um den Bestand seiner Ehe bemühte.

1925 wurde dem Ehepaar Steuermann die Tochter Margaret geboren. Dass dennoch schon 1927 die dauerhafte »Trennung«⁸⁷ erfolgt sei, dürfte so pauschal nicht stimmen, wie neben gemeinsamen Auftritten des Künstlerpaars auch private Unternehmungen im Freundeskreis nahelegen: Eine Bergtour mit Webern im Sommer 1929⁸⁸ und diverse Konzerte 1927⁸⁹, 1930⁹⁰ und 1934⁹¹ sind nachweisbar. Steuermann emigrierte 1936 mit der elfjährigen Margaret in die USA; seine Frau blieb zunächst in Europa, übersiedelte aber mit Steuermanns Hilfe spätestens Anfang 1939 in die USA.⁹² Die Ehe wurde erst 1949 geschieden⁹³, offenbar anläss-

- 85 – obwohl Steuermann seit Sommer 1920 in die Planungen eines »Schönberg-Heft[s]« eingeweiht war und einen Text über »Schönbergs Klavierstyl« vorgesehen hatte. Vgl. den Brief Steuermanns an Berg vom 14. August 1920, teilweise transkribiert im Anhang zum Beitrag von Anton Voigt im vorliegenden Band, S. 139 f. Wäre nicht Paul A. Pisks Aufzählung der wichtigsten Künstler der Vereinskonzerte, Steuermanns Name fehlte in dieser Nummer gänzlich; dass er Vortragsmeister war, erfährt man dort nicht. Vgl. Paul A. Pisk, »Der Verein für musikalische Privataufführungen«, in: *Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstage. 18. September 1924*. Sonderheft der *Musikblätter des Anbruch* 6 (1924), H. 7–8, S. 325 f.
- 86 Zwei Glückwunschtelegramme zum 50. und zum 60. Geburtstag Schönbergs markieren innerhalb der dokumentierten Korrespondenz zwischen den beiden Männern den chronologischen Rahmen ihrer größten Entfremdung, vgl. ASC, Briefdatenbank.
- 87 Gadomski, »Eduard Steuermann« (Anm. 3).
- 88 Hans und Rosaleen Moldenhauer, *Anton von Webern. A Chronicle of his Life and Work*, London 1978, S. 333.
- 89 *Arbeiter Zeitung* vom 11. Januar 1927, S. 7, online: <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=aze&datum=19270111&seite=7>> (09.07.2021).
- 90 *Radio-Wien* 6 (1930), H. 21, S. 38, online: <<https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=raw&datum=19300221&seite=38>> (10.07.2021), sowie *Radio-Wien* 6 (1930), H. 29, S. 38, online: <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=raw&datum=19300425&seite=38>> (10.07.2021).
- 91 *Neues Wiener Journal* vom 3. Mai 1934, S. 14, online: <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwj&datum=19340503&seite=14>> (10.07.2021).
- 92 Vgl. Steuermanns Korrespondenz mit Anton Webern in Regina Busch, »Aus dem Briefwechsel Webern – Steuermann. Transkribiert und mit Anmerkungen versehen«, in: *Anton Webern I*, hrsg. von Heinz Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1983 (= *Musik-Konzepte*, Sonderband), S. 23–51.
- 93 Gadomski, »Eduard Steuermann« (Anm. 3). Dass laut dem *Deutschen Reichsanzeiger* Nr. 229 vom 12. Oktober 1944 Hilda und Margarethe Steuermann, vormals wohnhaft in Wien, Faulmannsgasse 7, gemeinsam ausgebürgert wurden, dürfte ein reiner Formalakt gewesen sein. Vgl. Michael Hepp (Hrsg.), *Die Ausbürgerung deutscher Staatsangehöriger 1933–1945 nach den im Reichsanzeiger veröffentlicht-*

lich der geplanten Eheschließung mit Clara Silvers, die im gleichen Jahr erfolgte. Hilda und Margaret sollten in Claras biographischer Darstellung ihres Mannes vollkommen unerwähnt bleiben.

Steuermann in der Wiener Presse

Folgt man den Spuren, die Steuermanns Spiel vor allem in der Wiener Presse hinterlassen hat, entsteht das Bild eines Musikers, der mit den Aktivitäten des Vereins und weit über diese hinaus sich einen Ruf als *der* Vorkämpfer der modernsten Richtung erarbeitet hat. Einhellig ist die Anerkennung einer offenbar – auch physisch⁹⁴ – überwältigenden technischen Souveränität, die um 1920 von den Kritikern mit emphatischem Erstaunen bemerkt wird, später dann schon eher die Erwartungen prägt. Weitere Motive der Kritik sind seine enorme Gedächtnisleistung sowie eine besondere geistige Durchdringung der Werke, die sich durch farbenreiches, subtiles Spiel besonders plastisch mitteilten. Damit konnte sich Steuermann unter Wiener Kritikern einen spezifischen ›Ruf‹ erarbeiten, der in den 1930er Jahren mitunter zu floskelhaften Beschreibungen⁹⁵ ohne Neuigkeitswert, ja selbst zum Eingeständnis dieses über Steuermann herrschenden Einverständnisses führen konnte: »Klavier spielte [...] Steuermann – damit ist alles gesagt.«⁹⁶ In den frühen 1920er Jahren verband sich dagegen mit dem Namen Steuermann für Bewunderer wie Skeptiker ein Gefühl von Sensation:

»[...] Von einem kleinen Wiener Kreise längst hochgeschätzt, im Ausland längst anerkannt, hat Steuermann nun auch hier sich eine breitere Zuhörerschaft erobert. Nicht als virtuoser Beherrscher seines Instruments allein, der sich für neue Schwierigkeiten eine neue Technik schafft, der für unerhörte Klangfarben den subtilsten Anschlag findet, dessen immense Gedächtniskraft an ein Wunder glauben läßt. Es ist viel mehr: Die bereits angedeutete Art seiner Virtuosität läßt in

ten Listen, Bd. 1: *Listen in chronologischer Reihenfolge*, München u. a. 1985, S. 691. Der weitere Verbleib von Hilda Merinsky ist unklar; ein nicht näher identifizierbarer Zeitungsausschnitt im Besitz von Margaret Steuermann zeigt sie um 1972 als Klavierlehrerin am »Miami High Adult Center«. Ich danke Anton Voigt für die Vermittlung dieser Information.

94 Beim Max-Reger-Fest im Dezember 1921 wurde das Klavierkonzert in f-Moll gegeben: »Eduard Steuermann entfaltete wahre Herkuleskraft am Flügel und überdonnerte alles mit der unerhörten Wucht seines Klavierspiels.« *Neues Wiener Tagblatt* vom 12. Dezember 1921, S. 2, online: <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwg&datum=19211212&seite=2>> (10.07.2021).

95 So wurden Schönbergs Klavierstücke 1934 im Wiener Konzerthaus »von Steuermann ideal interpretiert«. *Die Stunde* vom 30. Oktober 1934, S. 5, online: <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=std&datum=19341030&seite=5>> (10.07.2021).

96 *Die Stunde* vom 19. Dezember 1934, S. 4, online: <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=std&datum=19341219&seite=4>> (10.07.2021).

seiner Kunst stärksten geistigen Einschlag und als natürliche Folge eine Durchdringung des Stoffes mit tiefstem Kunstverständnis, wie es nicht vielen gegeben ist, erst recht deutlich werden.«⁹⁷

Anlässlich einer Aufführung von Schönbergs *Kammersymphonie* in Steuermanns Klaviertranskription bemerkt ein Rezensent, der dem Konzert mit der Orchesterpartitur gefolgt war, voll Bewunderung,

»daß es faktisch in den Grenzen der Möglichkeit liegt, das Werk in dieser Gestalt vollkommen getreu wiederzugeben und noch dazu frei aus dem Gedächtnis. Eine Tatsache, angesichts derer man Begriffe wie Talent oder Begabung als ungenügend bei Seite schieben möchte und fast geneigt ist, von einem quasi-pathologischen Zustand der Musikbesessenheit zu sprechen.«⁹⁸

Selbst ein konservativer Rezensent, der ein »von Beethoven und Reger zu Bela Bartok« führendes Programm als den Weg »[a]us der Welt der ›schönen‹ Musik in die atonale Unterwelt« empfand, konnte sich der Suggestionskraft von Steuermanns Spiel nicht entziehen:

»Man käme in der Tat heillos in die Irre, hätte man nicht diesen allverlässlichsten Steuermann vor sich, der auch im Reiche der atonalen Nebel seinen sicheren Künstlerkurs steuert. Der Schwung des Pianisten reißt die violinspielende Partnerin mit, und, wiewohl mit Vorbedacht und Vorbehalt, auch der Hörer folgt ihm.«⁹⁹

1924 gilt er einem Rezensenten als »heute der bedeutendste Interpret moderner Musik«¹⁰⁰, 1925 nenn ihn ein anderer den »Flaggenoffizier aller Modernen«¹⁰¹, 1930 ist er »der Wiener Klavierapostel atonaler Musik«¹⁰². Was ob solcher Zuschreibungen stark in den Hintergrund tritt, ist die Tatsache, dass er auch ein bedeutender Interpret des klassisch-romantischen Repertoires gewesen ist und damit Erfolge

97 Gustav Fuchs, »Moderner Klavierabend Eduard Steuermann«, in: *Wiener Morgenzeitung* vom 27. Februar 1921, S. 9, online: <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrm&datum=19210227&seite=9>> (10.07.2021).

98 *Wiener Zeitung* vom 1. April 1921, S. 14, online: <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrz&datum=19210401&seite=14>> (10.07.2021).

99 *Neues Wiener Tagblatt* vom 13. Februar 1922, S. 2, <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwg&datum=19220213&seite=2>> (10.07.2021). Es handelte sich um die Uraufführung von Bartóks Sonate für Violine und Klavier Nr. 1 mit der Geigerin Mary Dickenson-Auner.

100 *Neues 8 Uhr Blatt* vom 7. Oktober 1924, S. 6, online: <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nab&datum=19241007&seite=6>> (10.07.2021).

101 Ferdinand Scherber, »Musik-Briefe. Wien«, in: *Signale für die musikalische Welt* 83 (1925) H. 34, S. 1311–1316, hier S. 1314, online: <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=smw&datum=1925&page=1092>> (10.07.2021).

102 *Neues Wiener Journal* vom 26. Januar 1930, S. 26, online: <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwj&datum=19300126&seite=26>> (10.07.2021).

feierte, die dem Bild, das gemeinhin von dem auftrittsscheuen, etwas linkisch wirkenden Pianisten gezeichnet wird, so gar nicht entsprechen. Bei einem klassisch-romantischen Klavierabend im Dezember 1923 im Prager Mozarteum, der mit Mozarts c-Moll-Phantasie, Beethovens *Hammerklaviersonate* und »sämtlichen 24 Preludes« von Chopin »in die Gletscherwelt der Klaviermusik« führte, spielte Steuermann abschließend eine Liszt'sche Bearbeitung von Stücken aus Mendelssohns *Sommernachtstraum*:

»[Z]um Schluss entfesselte Liszt-Mendelssohns mit greifbarer Plastik gebrachter Hochzeitsmarsch und Elfenreigen einen derartigen Sturm der Begeisterung, daß noch ein Extrakonzert von Zugaben gespendet werden mußte, das ebensoviel Nummern wie das offizielle Programm umfaßte.«¹⁰³

Steuermann hatte offenbar das Zeug zum Virtuosen, aber sein Spiel wollte eine bestimmte Erwartungshaltung nicht erfüllen, wie die Kritik bemerkte:

»Er meidet alles, was romantisches Empfinden oder Gefühlsbetonung genannt werden könnte, vollständig und läßt nur seinen scharfen Kunstverstand wirken, mit Hilfe dessen er etwa Beethovens Hammerklaviersonate der Problematik der zeitgenössischen Musik annäherte.«¹⁰⁴

Ein anderer Kritiker konstatiert: »Dieser Pianist, der die letzten Geheimnisse der Technik enthüllt hat, gestaltet auch die Werke der Klassiker aus dem Geiste unserer Zeit.«¹⁰⁵ Wir lesen praktisch die gleiche Formulierung, die Theodor W. Adorno 40 Jahre später auf die Beethoven-Aufnahmen des Dirigenten René Leibowitz münzen würde.¹⁰⁶ Und dieser Interpretationszugang polarisierte Publikum und Kritik. Während die einen an seiner »Wiedergabe von Beethovens Hammerklaviersonate [...] erkennen, wie absurd die Idee ist, dieses Werk instrumentieren zu wollen«¹⁰⁷, zeigt er sich für andere mit dem gleichen Werk »als Überpianist, der orchestral hört und der sich dafür die feinsten Klavierwirkungen entgehen lassen

103 *Prager Tagblatt* vom 16. Dezember 1923, S. 8, <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=ptb&datum=19231216&seite=8>> (10.07.2021).

104 *Arbeiter-Zeitung* vom 23. Februar 1927, S. 9, online: <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=aze&datum=19270223&seite=9>> (10.07.2021).

105 *Arbeiter-Zeitung* vom 22. Mai 1924, S. 8, online: <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=aze&datum=19240522&seite=8>> (10.07.2021).

106 Theodor W. Adorno, »Beethoven im Geist der Moderne. Eine Gesamtaufnahme der neun Symphonien unter René Leibowitz« [erstmalig in *Süddeutsche Zeitung* vom 22. Dezember 1964], in: ders.: *Musikalische Schriften VI*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1984 (= *Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften*, Bd. 19), S. 535–538.

107 *Wiener Zeitung* vom 22. Februar 1927, S. 6, online: <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wz&datum=19270222&seite=6>> (10.07.2021).

muß«. ¹⁰⁸ Die einen hören in Schuberts *Winterreise* »Vergeistigung« und »Durchdringung der Materie« ¹⁰⁹; andere kritisieren in der gleichen Aufführung seine Begleitung als »erschreckend dürr, trocken, theoretisch und schulmeisterlich«. ¹¹⁰ In der Beschreibung des Phänomens Steuermann sind sich die Rezensenten weitgehend einig: Steuermanns Spiel sei unsentimental, nüchtern, lehrhaft und differenziert – die Bewertung dieser Eigenschaften differiert hingegen erheblich.

Musiker und Virtuose

Wie sehr die einander widersprechenden Beurteilungen des Pianisten einem künstlerischen Dilemma entsprechen, vor das sich Steuermann selbst gestellt sah, lässt eine Bemerkung ahnen, die er im Frühjahr 1915 – nach künstlerisch unproduktiven, grüblerischen Monaten vor seiner Einberufung – gegenüber Schönberg machte: »Es kommt mir vor, als ob es beinahe unmöglich wäre Musiker und gleichzeitig »Klawiervirtuose« zu sein. Hoffentlich werde ich mich nach dem Kriege in dieser Hinsicht ganz entscheiden.« ¹¹¹ In der Gegenüberstellung von »Musiker« und »Virtuose« kommen hier schon die Vorbehalte gegenüber dem »Kulinarischen« zum Ausdruck, wie sie etwa in Adornos Reproduktionstheorie als ein Leitmotiv in der Frage um »Wahrheit und Schönheit« ¹¹² wiederkehren sollten.

Über die hohen Maßstäbe, die Steuermann selbst bei der Stückauswahl seiner Konzertprogramme anlegte, informiert ein Brief, den er 1922 aus seinen Sommerferien in Sambor an Schönberg schrieb:

»Gestern bekam ich wieder Noten vom Chester-Verlag zugeschickt: Impromptus von Poulenc. Sie schienen mir nicht ganz so schlecht, wie andere Sachen von ihm. Ich überlegte sogar, ob ich nicht etwas von ihm oder Milhaud spielen soll – so wenig mir die Sachen gefallen – weil das eine größere Wahrscheinlichkeit wäre ins Ausland, nach Paris, zu kommen. Entschlossen habe ich mich aber noch nicht,

108 *Wiener Salonblatt* vom 1. März 1924, S. 12, online: <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wsb&datum=19240301&seite=13>> (10.07.2021).

109 *Wiener Zeitung* vom 6. November 1930, S. 5, online: <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrg&datum=19301106&seite=5>> (10.07.2021)

110 Heinrich Kralik in *Neues Wiener Tagblatt* (Tages-Ausgabe) vom 17. November 1930, S. 2, online: <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwg&datum=19301117&seite=2>> (10.07.2021).

111 Brief Steuermanns an Schönberg vom 30. Mai 1915, ASC, Briefdatenbank ID 17173, online: <http://archive.schoenberg.at/letters/letters.php?id_letters=17173&action=view> (10.07.2021).

112 Vgl. Tobias Janz, »Wahrheit und Schönheit«, in: *Geschichte der musikalischen Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert*. Bd. 1: *Ästhetik – Ideen*, hrsg. von Thomas Ertelt und Heinz von Loesch, Kassel – Berlin 2018, S. 157–195.

es kommt mir wenig charaktervoll vor – man kommt nur auf solche Gedanken, wenn man die Devisenkurse liest.«¹¹³

Der Brief ist auch aufschlussreich hinsichtlich seines »Studienprogramms«, wie er es nennt: »Von modernen Sachen studiere ich hauptsächlich die Bach-Variationen von Reger und werde sie bald fließend auswendig spielen.« Das Studieren und Durcharbeiten, als dessen Konsequenz die Werke schließlich »fließend auswendig« beherrscht werden, scheint – wie das auch vom Kolisch-Quartett bekannt ist¹¹⁴ – eine Grundhaltung zumindest gegenüber den »wertvollen«, dauerhaft ins Repertoire aufgenommenen Stücken gewesen zu sein, was denn auch von der Kritik bemerkt wurde, die besonders bei der Rezension moderner Programme wiederholt die ungeheure Gedächtnisleistung betonte. (Auch die Uraufführung von Schönbergs Klavierkonzert sollte er 1944 auswendig spielen, wie Michael Gielen berichtet, der allerdings in den 1950er Jahren bei einer Aufführung desselben Konzertes unter Hermann Scherchen seinem Onkel die Noten umblätterte.¹¹⁵) Diese im Studium gepflegte Grundhaltung einer Verinnerlichung der Musik scheint auch aus dem Umstand zu sprechen, dass die Musikdrucke aus Steuermanns Nachlass nur sparsam und bisweilen eher im Hinblick auf innere Zusammenhänge als auf konkrete Aufführungshinweise annotiert sind¹¹⁶; sie weist auf ein Verständnis von musikalischer Aufführung in einem spezifischen Sinn von Re-Kreation/Re-Produktion, und sie hat Konsequenzen für Steuermanns Kompositionen, die er häufig »für seine eigene Anschauung«¹¹⁷ im Geiste abschloss, ohne dann aber eine definitive Reinschrift anzufertigen.

Ernst Kreneks Darstellung, Steuermann hätte seine Kompositionen »stets geheim gehalten, was mit dem erbarmungslosen Perfektionismus der Gruppe um Schönberg zu tun«¹¹⁸ habe, dürfte einen wahren Kern haben. Es war für Steuermann selbst ganz offensichtlich, dass seine Bekanntschaft mit Schönberg ihn als Komponisten gehemmt hat¹¹⁹; nach Schönbergs Tod begann seine diesbezüglich produktivste Schaffenszeit. Es stimmt aber nicht, dass er zuvor seine Kompositionen völlig geheim gehalten hätte. Aufführungen seiner Klaviersonate sind für

113 Brief vom 4. August 1922, ASC, Briefdatenbank ID 17179, online: http://archive.schoenberg.at/letters/letters.php?id_letters=17179&action=view (10.07.2021).

114 Berthold Türcke, »Rudolf Kolisch. Eine biographische Skizze«, in: *Rudolf Kolisch. Zur Theorie der Aufführung. Ein Gespräch mit Berthold Türcke*, hrsg. von Berthold Türcke, München 1983 (= *Musik-Konzepte*, Bd. 29/30), S. 122–127, hier S. 124.

115 Gielen, *Unbedingt Musik* (Anm. 38), S. 93.

116 Vgl. dazu den Beitrag von Eike Fess im vorliegenden Band, S. 247ff.

117 Rülke, *Der Komponist Eduard Steuermann* (Anm. 3), S. 22.

118 Krenek, *Im Atem der Zeit* (Anm. 82), S. 790.

119 Rülke, *Der Komponist Eduard Steuermann* (Anm. 3), S. 15.

1929 in Berlin und Frankfurt¹²⁰ belegt, angekündigt wurde sie auch für ein Konzert im Dessauer Bauhaus¹²¹; seine *Vier Klavierstücke* – übrigens seine erste kompositorische Auseinandersetzung mit Schönbergs Zwölfton-Methode – führte Steuermann im April 1931¹²² (noch vor ihrer Reinschrift) sowie nochmals 1936 auf.¹²³ Der anscheinend ungeliebte Akt der Notation blieb demgegenüber, wie Dorothee Schubel festgestellt hat, lediglich eine »versuchte Annäherung an das, was der Komponist wollte«¹²⁴. In Steuermanns eigenen, von Busonis Identifizierung von »Notation« und »Transkription« abgeleiteten Worten: »Das Werk ist der Versuch einer Kristallisation des augenblicklichen musikalischen Zustands.«¹²⁵ Steuermanns oben angedeutete Schwierigkeiten, einen definitiven Notentext für seine Klavierbearbeitung von Schönbergs *Kammersymphonie* op. 9 zu finden, noch nachdem er das Werk wiederholt und mit großem Erfolg aufgeführt hatte, sind wohl auch vor dem Hintergrund dieses musikantischen Zugangs zu seinem Metier zu beurteilen.

Während man in Steuermanns geringer Motivation, seine Werke über die Aufführungsreife hinaus auch bis zur Publikation voranzutreiben, eine letztlich nie ganz abgelegte »amateurhafte Haltung«¹²⁶ dem Komponieren gegenüber sehen kann, hat es andererseits zunehmend den Status seiner »eigentlichen« Arbeit eingenommen, für die ihm nur die äußeren Umstände und die unvermeidliche Erwerbstätigkeit als Lehrer und Konzertpianist keine Zeit ließen.¹²⁷ Sein Wiener Klavierschüler und lebenslanger Freund Theodor W. Adorno pries ihn gegenüber Ingeborg Bachmann als »eine[n] der originellsten und merkwürdigsten Kompo-

120 Ebd., S. 16, Anm. 13.

121 *Der Tag* vom 16. Januar 1929, S. 8, online: <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=tag&datum=19290116&seite=8>> (10.07.2021).

122 *Neues Wiener Tagblatt* (Tages-Ausgabe) vom 22. März 1931, S. 6, online: <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwg&datum=19310322&seite=6>> (10.07.2021).

123 Rülke, *Der Komponist Eduard Steuermann* (Anm. 3), S. 16, Anm. 13.

124 Dorothee Schubel, »... was macht man, damit die Musik so vorgetragen wird, wie sie gemeint ist. Eduard Steuermann – der Interpret als Komponist«, in: *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des Internationalen Colloquiums Wien 1995*, hrsg. von Markus Grassl und Reinhard Kapp, Wien – Köln – Weimar 2002 (= *Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*, Bd. 3), S. 113–120, hier S. 117.

125 Eduard Steuermann, »Verändert sich der musikalische Interpretationsstil?«, Typoskript zu einem im Frühjahr 1934 gehaltenen Vortrag für die Österreichische Musiklehrerschaft, transkribiert und kommentiert im Anhang zum Beitrag von Anton Voigt im vorliegenden Band, S. 139ff. Dort auch Verweise zu einschlägigen Formulierungen Busonis.

126 Rülke, *Der Komponist Eduard Steuermann* (Anm. 3), S. 21.

127 In diesem Sinn zahlreiche Bemerkungen in der Korrespondenz mit Adorno, vgl. »Die Komponisten Eduard Steuermann und Theodor W. Adorno. Aus ihrem Briefwechsels«, in: *Adorno-Noten*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Berlin 1984, S. 40–72. Michael Gielen soll von seinem Onkel den Ratschlag erhalten haben: »Unbedingt komponieren! Wir wissen beide, daß wir nicht Beethoven sind.« Gielen, *Unbedingt Musik* (Anm. 38), S. 61.

nisten«¹²⁸ seiner Zeit. Steuermann entwickelte sein kompositorisches Werk mit einer gewissen Konstanz und Beharrlichkeit entlang der Koordinaten, die durch die »Klassiker« einer bevorzugt »deutschen« Musikgeschichte bis zur Wiener Schule gesetzt waren – ohne, wie von Kennern betont, im »Banne Schönbergs« verblieben zu sein.¹²⁹

Lehrer und Autor¹³⁰

1922 hat Steuermann eine regelmäßige Unterrichtstätigkeit in Prag aufgenommen. Klavierunterricht bildete spätestens ab dieser Zeit einen wesentlichen Teil seines Lebens. Bekanntlich gehörten Persönlichkeiten wie Georg Knepler, Theodor W. Adorno und Victor Ullmann, später Russel Sherman, Alfred Brendel, Gunther Schuller, Erika Haase und viele andere zu seinen Schülerinnen und Schülern. Während er in Wien und Prag anscheinend nur privat unterrichtete¹³¹, hatte er ab 1932 reguläre Lehraufträge in Lemberg und Krakau.¹³² Schon 1929 findet sich in der Wiener Presse die Anrede als »Klavirtuose Professor Eduard Steuermann«¹³³ – ein Titel, der auch später gelegentlich wiederkehrt, ohne dass bis dato abschließend geklärt wäre, ob dem ein institutioneller Lehrauftrag zugrunde lag.¹³⁴ Sein Ruf als Lehrer muss schon in Wien beträchtlich gewesen sein, spätestens ab 1924 stellten sich junge Künstlerinnen und Künstler ihrem Publikum als aus der Schule Steuermanns hervorgegangen vor.¹³⁵

128 Steuermann / Adorno, »Aus ihrem Briefwechsel« (Anm. 127), S. 61.

129 Vgl. die Beiträge von Volker Rülke und Martin Zenck im vorliegenden Band, S. 435 ff. und 463 ff., sowie stellvertretend für deren einschlägige ältere Publikationen z. B. Martin Zenck, »... die Freiheit vom Banne Schönbergs ...«. Neue Bewertungen des Komponisten und Pianisten Eduard Steuermann«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 68 (2011), H. 4, S. 263–293.

130 Vgl. dazu besonders den Beitrag von Anton Voigt im vorliegenden Band, S. 104 ff.

131 Zu einer 1929 nicht erfolgten Berufung an die Wiener Akademie für Musik und darstellende Kunst – begründet u. a. mit dem Hinweis, Steuermann sei Jude – vgl. den Beitrag von Karin Wagner im vorliegenden Band, S. 67 ff., bes. S. 86 f.

132 Rülke, *Der Komponist Eduard Steuermann* (Anm. 3), S. 16.

133 *Reichspost* vom 22. Februar 1929, S. 8, online: <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=rpt&datum=19290222&seite=8>> (10.07.2021).

134 *Illustrierte Kronen Zeitung* vom 30. April 1931, S. 2, online: <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=krz&datum=19310430&seite=2>> (10.07.2021). Diese und die zuvor genannte Anrede als »Professor« lassen sich nicht auf die ab 1932 dokumentierten Lehraufträge in Lemberg und Krakau beziehen.

135 So 1924 »der Steuermann-Schüler Jakob Gimpel«. *Neue Freie Presse* vom 9. Dezember 1924, S. 2, online: <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nfp&datum=19241209&seite=2>> (10.07.2021); ebenso 1928 Hansi Drill, »hervorgegangen aus der Meisterschule Eduard Steuermann«. *Neues Wiener Journal* vom 8. Januar 1928, S. 28, online: <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwj&datum=19280108&seite=28>> (10.07.2021).

Zum reinen Klavierunterricht waren schon ab 1920 vereinzelte Fachvorträge und Aufsätze – etwa anlässlich der von ihm besorgten Brahms-Ausgabe – hinzugekommen. Ab etwa 1930 scheint er gehäuft als Referent für Vorträge und Kurse fungiert zu haben. Die Themen kreisten um »Musikverstehen«¹³⁶ allgemein, um »Praktisches Studium moderner Klavierwerke«¹³⁷ und um »Musikalische Interpretationsfragen«¹³⁸. Teile seiner theoretischen Auseinandersetzungen mit Musik sind seinerzeit in schriftlicher Ausarbeitung erschienen, andere wurden erst posthum in (nicht immer geglückter) englischer Übersetzung und zum Teil unbekümmerter Redaktion verfügbar.¹³⁹

Zu einer publizistischen Bemühung eigener Art sah sich Steuermann im Juli 1929 durch eine Kritik von Karl Kraus' Offenbach-Vorlesungen in der *Arbeiter-Zeitung*¹⁴⁰ bewogen.¹⁴¹ In einem offenen Brief – gezeichnet »auch im Namen von Alban Berg und Rudolf Kolsch« – verteidigte er »die rein musikalische Wirkung« der Offenbach-Vorlesungen, um deren »musikalische Werte« zu verteidigen, wozu er an einigen ausgewählten Beispielen die quasi-musikalischen Qualitäten des Kraus'schen Sprachvortrages würdigt.¹⁴² Im Mai 1931 gehörte Steuermann schließlich zu den prominenten Unterzeichnern eines Aufrufs, mit dem Geld für Karl Kraus' Theater der Dichtung gesammelt werden sollte.¹⁴³

136 *Neue Freie Presse* vom 24. April 1931, S. 8, online: <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nfp&datum=19310424&seite=8>> (10.07.2021).

137 *Arbeiter-Zeitung* vom 5. Januar 1933, S. 8, online: <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=aze&datum=19330105&seite=8>> (10.07.2021).

138 *Kleine Volks-Zeitung* vom 24. März 1934, S. 4, online: <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=kvz&datum=19340324&seite=4>> (10.07.2021).

139 Die Themen liegen im Rahmen dessen, was aus seinen nachgelassenen Schriften öffentlich bekannt geworden ist. Vgl. Steuermann/Porter/Schuller, *The Not Quite Innocent Bystander* (Anm. 1), S. 75–166; als Beispiele für die problematische Textüberlieferung vgl. die Wiedergabe eines Briefes Steuermanns an Michael Gielen unter dem Titel »Solving the Puzzle: Notes on the Interpretation of Schoenberg's Six Little Piano Pieces, Op. 19«, in: ebd. S. 103–106 mit der diplomatischen Übertragung desselben Briefes nach dem Autograph im Beitrag von Christian Utz im vorliegenden Band, S. 345 f., sowie den Text »Does the Style of Musical Interpretation Change?«, in: Steuermann/Porter/Schuller, *The Not Quite Innocent Bystander* (Anm. 1), S. 107–126 mit der Transkription des deutschen Textes durch Anton Voigt im Anhang zu dessen Beitrag im vorliegenden Band, S. 144 ff.

140 Paul A. Pisk, »Vorgelesene Operetten. Zum Offenbach-Zyklus von Karl Kraus«, in: *Arbeiter-Zeitung* vom 9. Juni 1929, S. 13.

141 Dass, wie gelegentlich behauptet wurde, Steuermann öfter die Lesungen von Karl Kraus begleitet habe, ist nicht zu belegen. Lediglich für den 1. November 1926 ist Steuermann als Begleiter bei der 399. Vorlesung dokumentiert; Steuermann spielte Beethovens *Coriolan*-Ouvertüre. Sonst arbeitete Kraus gewöhnlich mit anderen musikalischen Begleitern, im Umfeld dieses Datums am häufigsten mit Victor Junk und Otto Janowitz. Vgl. *Die Fackel* 28 (1926), H. 735–742, S. iv, sowie Karl Kraus online: <<http://www.kraus.wienbibliothek.at/person/eduard-steuermann>> (10.07.2021).

142 *Die Fackel* 31 (1929), H. 811–819, S. 91–93.

143 *Prager Tagblatt* vom 30. Mai 1931, S. 5, online: <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=ptb&datum=19310530&seite=5>> (10.07.2021).

Emigration

Zu Beginn der 1930er Jahre ist Eduard Steuermann ein etablierter Konzertpianist, dessen Affinität zur Neuen Musik allgemein bekannt ist und dessen famoses Spiel regelmäßig auch dann gewürdigt wird, wenn die von ihm vorgetragene Kompositionen nicht überzeugen. Seine unbestreitbare Bedeutung als Schönberg-Pianist – etwa als »ständiges« Mitglied des *Pierrot*-Ensembles – überstrahlt in der retrospektiven Wahrnehmung das Faktum, dass er einen Großteil seiner Konzerttätigkeit mit dem klassisch-romantischen Repertoire bestritt und damit in diversen europäischen Konzertsälen und Radiostationen gastierte. Engagements wie jenes für Brahms' 2. Klavierkonzert bei den London Proms in der Queen's Hall am 26. August 1931 unter Henry Wood¹⁴⁴ lassen erkennen, wie fern ihm die spätere nahezu ausschließliche Festlegung auf Neue Musik war.

Die vielversprechende Karriere erhielt wie bei so vielen anderen Künstlern durch den Aufstieg des Nationalsozialismus einen empfindlichen Knick. Schon seit 1933 hatte Steuermann nicht mehr in Deutschland konzertiert und aus Angst vor »einer eventuellen »irrtümlichen« Verhaftung« auch seine in Dresden lebende Schwester Rose – die Mutter Michael Gielens – nicht mehr besucht.¹⁴⁵ Seine Schwester Salka lebte schon seit einigen Jahren in den USA und drängte ihn Europa zu verlassen. Dem standen zahlreiche künstlerische Kontakte entgegen, die Steuermann an Europa banden.¹⁴⁶

Steuermann machte sich keine Illusionen darüber, dass ein Karriereestart in den USA ein heikles Unterfangen mit unsicherem Ausgang sei. In Briefen an seine Schwester analysiert er nüchtern sein Potenzial; demnach fehle ihm die »absolute« Sicherheit, die eine Virtuosenkarriere verlangen würde, und er zweifelt, dass seine Art zu musizieren in den USA »gefallen« könne, wobei er aber eine durchaus hohe Meinung von sich selbst hat: »[...] I flatter myself that people who really want to hear *music* will turn to me after they have heard all the dazzling and

144 <<https://www.bbc.co.uk/events/eb9q2m>> (10.07.2021).

145 Brief vom 7. Juli 1933, zit. nach Rülke, *Der Komponist Eduard Steuermann* (Anm. 3), S. 18.

146 »Eben erst hatte ihn die Musikakademie in Florenz zum Ehrenmitglied ernannt; ihm war eine Meisterklasse in der Wiener Akademie angeboten worden; Einladungen zu vielen Konzerten in London, Paris und Warschau lagen vor; er hatte mit großem Erfolg in Spanien gespielt; er war aufgefordert worden eine gut bezahlte Tournee durch Russland zu machen und eine Meisterklasse in Kiew zu unterrichten.« Viertel, *Das unbelehrbare Herz* (Anm. 4), S. 277. Bei besagter Musikakademie – ein Zeitungsbericht nennt die »königliche Akademie in Florenz« (s. u. Anm. 211) – muss es sich um die Accademia Nazionale Luigi Cherubini di Musica, Lettere e Arti di Firenze (heute Conservatorio) handeln; an der Accademia di Belle Arti di Firenze ist Steuermann nicht als Ehrenmitglied geführt. Freundliche Mitteilung von Daniele Mazzolai, vgl. <<https://www.aadfi.it/accademici/archivio-accademici/>> (10.07.2021).

sensational pianists.«¹⁴⁷ Steuermann scheint zuletzt vor der Alternative gestanden zu haben, entweder in die Sowjetunion oder in die USA zu emigrieren. Salka zitiert ihn dazu mit den Worten: »Etwas, das Russland und Amerika leider gemeinsam haben [...] ist diese unselige Leidenschaft für die Klavierkonzerte von Tschaikowski.«¹⁴⁸ Wenn Clara Steuermanns Darstellung wahr ist, entschied sich Steuermann für die USA, weil das Visum für die Vereinigten Staaten früher in Wien eintraf als jenes für Russland.¹⁴⁹

Im Frühsommer 1936 reiste Eduard Steuermann gemeinsam mit seiner fast elfjährigen Tochter Margaret zunächst nach New York und von dort weiter nach Santa Monica unweit von Los Angeles, wo seine Schwester in der Mabery Road, 300 Meter vom pazifischen Sandstrand entfernt, wohnte und eine Art Salon führte. Dass Steuermann dort mit Greta Garbo verkehrte, wurde von Webern mit Amusement notiert; trotz mehrerer erfolgreicher Konzerte – sein Debüt in der Hollywood Bowl wurde als »Höhepunkt« der dortigen Konzertreihe nach Wien vermeldet¹⁵⁰ – sah Steuermann an der Westküste keine Perspektive für seine Kunst.¹⁵¹

Im November 1937 hatte Steuermann sein Debüt in New York, wenig später übersiedelte er – gegen den Wunsch seiner Schwester – nach New York, wo er offenbar bis 1945 in diversen möblierten Garçonnièren zur Untermiete wohnte. Seine Tochter Margaret blieb all diese Jahre über in Santa Monica bei ihrer Tante.¹⁵²

Über diese frühe New Yorker Zeit ist wenig bekannt. Eine Art geistige Heimat hat Steuermann vor allem im Umfeld der New School for Social Research gefunden. Hanns Eisler kam praktisch zeitgleich mit Steuermann nach New York

147 Aus zwei Briefen Steuermanns an Salka vermutlich von Dezember 1935 und Mai 1936, zusammengefasst zit. in Steuermann, »Edward Steuermann: Notes for a Biography« (Anm. 3), S. 18. Salka schildert diese Argumentation als Teil eines Gesprächs, das sie im Sommer 1935 bei einer Familienzusammenkunft in Porto Ronco am Lago Maggiore geführt habe. Viertel, *Das unbelehrbare Herz* (Anm. 4), S. 276f.

148 Ebd., S. 277.

149 Steuermann, »Edward Steuermann: Notes for a Biography« (Anm. 3), S. 17. Fünf Jahre später wird Steuermanns Mutter, während sie in Moskau auf Ausreisepapiere wartet, ihren Kindern berichten, dass Moskau ein »Eldorado für Künstler« sei und dass zwei von Steuermanns Schülern – Koffler und Muenzer – in Russland große Erfolge feierten. Viertel, *Das unbelehrbare Herz* (Anm. 4), S. 339f.

150 *Neues Wiener Journal* vom 9. August 1936, S. 24, online: <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwj&datum=19360809&seite=24>> (10.07.2021); Steuermann spielte mit dem Los Angeles Symphony Orchestra dieses Konzert im Sommer 1936 unter Ernest Ansermet in der Bowl und 1937 noch zwei weitere Male unter Klemperer in Santa Barbara und Los Angeles, aber nicht in der Bowl. Freundliche Mitteilung von Jessica Fodor, Archiv der Los Angeles Philharmonic Association. Vgl. auch Viertel, *Das unbelehrbare Herz* (Anm. 4), S. 284, sowie Steuermann, »Edward Steuermann: Notes for a Biography« (Anm. 3), S. 19.

151 Vgl. dazu die Korrespondenz mit Webern, insb. das nicht abgeschickte Brieffragment Nr. X vom 12. August 1938, Busch, »Aus dem Briefwechsel Webern – Steuermann« (Anm. 92), S. 45–47.

152 Nicole Nottelmann, *Ich liebe dich. Für immer. Greta Garbo und Salka Viertel*, Berlin 2011, S. 165.

zurück, wo er dann von der Rockefeller Foundation die Gelder für sein Filmmusikprojekt (1940–1942) erhielt. Auch Rudolf Kolisch kam 1938 in die USA und unterrichtete von 1939 bis 1941 an der New School. Steuermanns Ehemaliger Schüler Theodor W. Adorno ging ebenfalls 1938 nach New York und arbeitete im Princeton Radio Research Project. 1939 hatte Steuermann erstmals selbst an den Konzerten der New School teilgenommen, 1940/41 unterrichtete er dort erstmals.¹⁵³ Auf Betreiben Eislers hätte Steuermann 1944 an der New School eine Vortragsserie halten sollen, die aber mangels besserer Bewerbung nicht zustande kam. Die in dieser Zeit entstandenen *Brecht-Lieder* Steuermanns gehen auf die engen Kontakte zu Hanns Eisler zurück, dem sie auch gewidmet sind.¹⁵⁴ Anfang der 1940er Jahre war Steuermann u. a. mit Kolisch an den bekannten Schallplatteneinspielungen von Schönbergs *Pierrot lunaire* und Eislers *Vierzehn Arten den Regen zu beschreiben* beteiligt, die den Beginn seiner vor allem im Hinblick auf Schönbergs Klavierwerk letztlich nicht unergiebigen Aufnahmetätigkeit markieren. Bekannt ist zudem, dass Adorno im Februar 1940 Eislers Klaviersonate op. 1 im Radiosender WNYC in der Interpretation Steuermanns vorstellte.¹⁵⁵ Ein halbes Jahr später erschien Steuermann in einem weiteren von Adorno moderierten Rundfunkkonzert als Begleiter von *Vier Liedern* Gustav Mahlers.¹⁵⁶

Dass Steuermann in einem größeren Netzwerk österreichischer Emigranten in New York verkehrte, legt seine Beteiligung an einer »Benefit Performance« des Austrian Social Club am 24. April 1943 nahe: Er spielte Chopin, Debussy und Brahms. Der Korrespondent der New Yorker Exilzeitung *Freiheit für Österreich*

153 Gadomski, »Eduard Steuermann« (Anm. 3), sowie Werner Grünzweig, »Bargain and Charity? Aspekte der Aufnahme exilierter Musiker an der Ostküste der Vereinigten Staaten«, in: *Musik im Exil. Folgen des Nazismus für die internationale Musikkultur*, hrsg. von Hans-Werner Heister, Claudia Maurer Zenck und Peter Petersen, Frankfurt a. M. 1993, S. 297–310, hier S. 303 und 309, Anm. 1.

154 Aus einem Projekt des Office of War Information ging 1943 eine Reihe von Brecht-Liedern hervor, die über Kurzwelle nach Nazi-Deutschland gesendet wurden. Zu den Beiträgern gehörte neben Hanns Eisler, Kurt Weill, Paul Dessau, Stefan Wolpe und Theodor W. Adorno auch Steuermann, der seine Lieder in einer Niederschrift vom Frühjahr 1945 Hanns Eisler widmete. Vgl. Thomas Phleps, »... ich kann mir gar nicht vorstellen etwas Schöneres«. Das Exilschaffen Hanns Eislers«, in: *Musik im Exil. Folgen des Nazismus für die internationale Musikkultur*, hrsg. von Hans-Werner Heister, Claudia Maurer Zenck und Peter Petersen, Frankfurt a. M. 1993, S. 475–511, hier S. 500f., sowie den Beitrag von Karin Wagner im vorliegenden Band, S. 67ff.

155 Theodor W. Adorno, »Zum Rundfunkkonzert vom 22. Februar 1940«, in: ders., *Musikalsiche Schriften V*, Frankfurt a. M. 1984 (= *Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften*, Bd. 18), S. 576–580, hier S. 579.

156 Ebd., S. 582. Es ist zu vermuten, dass diese Radiokonzerte live gespielt wurden und keine »Einspielung« waren, wie das Johannes Gall über die Eisler-Sonate schreibt. Vgl. Theodor W. Adorno/Hanns Eisler, *Komposition für den Film*, hrsg. von Johannes C. Gall, Frankfurt a. M. 2006, S. 161.

wähnte sich »wieder im Wiener Konzerthausaal und alles, was inzwischen geschah, ist gar nicht wahr ...«. ¹⁵⁷

Steuermann blieb vom musikalischen Establishment in New York unbeachtet, bis ihm 1944 ein gewisser Erfolg beschieden war, für den das Wort »Durchbruch« wahrscheinlich trotzdem zu hoch gegriffen ist: Er spielte die Uraufführung von Schönbergs Klavierkonzert, die durch das Dirigat von Leopold Stokowski und die landesweite Radioübertragung einige Aufmerksamkeit erregte. Das Studium des Werks hatte damit begonnen, dass Steuermann und Erwin Stein dem Dirigenten in Los Angeles das Konzert in einer Bearbeitung für zwei Klaviere vorspielten. Mit Fritz Jahoda spielte er Stokowski das Konzert in New York noch etwa achtmal vor ¹⁵⁸, bevor die Orchesterproben begannen. (Steuermann schlüpfte mithin neuerlich [wenn auch heimlich] in die Rolle eines »Vortragsmeisters«, wie dies etwa zur gleichen Zeit auch im Zusammenhang mit der Uraufführung von Schönbergs Variationen für Orgel überliefert ist. ¹⁵⁹) Stokowskis Probenstrategie dürfte darin bestanden haben, das Stück wiederholt durchspielen zu lassen, wie Steuermann wenig begeistert an Schönberg berichtete: »Stokowski believes that to play through will clarify the music by itself.« ¹⁶⁰ Immerhin spendete Stokowski durch seine mit der Audioaufnahme überlieferten Einleitungsworte der Aufführung eine Art Segen, mit dem er die Qualität der Musik öffentlich bezeugte. Über den offenbar beträchtlichen Erfolg bei den mehr als 1.000 Zuhörern im NBC Studio zeigte sich Steuermann dann in seinem Bericht an Schönberg einigermaßen erstaunt. ¹⁶¹ Ein aus Europa bekanntes Muster findet sich auch in der New Yorker Presse: Während konservative Kritiker dem Stück skeptisch gegenüberstanden, erkannten Sie doch die Leistung Steuermanns an. ¹⁶²

Wenige Wochen nach diesem Konzert ließ sich die 22-jährige Studentin Clara Silvers in New York nieder. Sie hatte in Los Angeles bei Schönberg Theorie studiert und war 1942 seine Assistentin geworden. Nach Abschluss ihres Studiums

157 *Freiheit für Österreich. Anti Nazi Monthly. Austrian Democratic Review* 1 (Mai 1943), H. 11, S. 10, online: <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=ffo&datum=1942&qid=HAW8KKQB5R9jVYJl570NER4CBoRAXA&size=26&page=118>> (10.07.2021).

158 Brief Steuermanns an Schönberg vom 31. Januar 1944, ASC, Briefdatenbank ID 17140, online: <http://archive.schoenberg.at/letters/letters.php?id_letters=17140&action=view> (10.07.2021).

159 Brief Mark Brunswicks an Schönberg vom 5. Februar 1944: »Your variations for organ will be played at the church of St. Mary the Virgin, the evening of April 10th. The organ is one of the very finest in New York; the organist Ernest White is a splendid musician, quite apart from his technical ability on the organ. Steuermann and Kolisch will of course go over your work with him, and I believe we can promise you a very worthy Uraufführung.« ASC, Briefdatenbank ID 12725, online: <http://archive.schoenberg.at/letters/letters.php?id_letters=12725&action=view> (10.07.2021).

160 Brief vom 31. Januar 1944 (Anm. 158).

161 Brief Steuermanns an Schönberg vom 10. Februar 1944, ASC, Briefdatenbank ID 17141, online: <http://archive.schoenberg.at/letters/letters.php?id_letters=17141&action=view> (10.07.2021).

162 Vgl. dazu ausführlich den Beitrag von Karin Wagner im vorliegenden Band, S. 67 ff., bes. S. 74–76.

hatte er ihr empfohlen, für weitere Studien zu Steuermann nach New York zu gehen. Steuermann muss, wie sie in ihren Erinnerungen andeutet, zu dieser Zeit unter recht prekären Verhältnissen gelebt haben.¹⁶³ Die reiche musikalische Welt, in der Steuermann lebte, lernte Clara Silvers 1944 beim Sommerprogramm am Black Mountain College kennen, bei dem Steuermann mit hochkarätigen Kolleginnen und Kollegen zum zentralen Thema der musikalischen Interpretation unterrichtete.¹⁶⁴ Die Sommerkurse übten einen tiefen Eindruck auf die junge Frau aus, die in der Folge ihrem Lehrer auch privat näherkam. Steuermann ließ sich 1949 von seiner ersten Frau scheiden und heiratete im gleichen Jahr Clara Silvers.

Nach dem Krieg

Die Heirat von Eduard und Clara Steuermann fiel in eine Zeit, als sich – mehr als zehn Jahre nach seiner Emigration – die wirtschaftliche Situation Steuermanns nachhaltig zu verbessern begann. Er erhielt verschiedene Lehraufträge; zunächst 1948 als Nachfolger der legendären Olga Samaroff am Philadelphia Conservatory. Im gleichen Jahr begann er Sommerkurse an der Juilliard School zu unterrichten, wo er schließlich 1951 seine fixe Position erhielt¹⁶⁵, der er wesentlich seine heutige Bekanntheit in den USA verdankt. Die dadurch gegebene finanzielle Absicherung ebenso wie Schönbergs Tod mögen mit dafür verantwortlich gewesen sein, dass Steuermann sich ab da verstärkt dem Komponieren widmete. Er erhielt 1952 die Arnold Schönberg Medaille, wurde zu Meisterkursen nach Europa – etwa nach Darmstadt und vor allem wiederholt nach Salzburg – eingeladen, machte einige wenige Schallplattenaufnahmen, aber eine Konzertkarriere kam nicht mehr wirklich in Gang.

Seine frühe New Yorker Zeit als »underground« figure¹⁶⁶, wie Clara Steuermann das nannte, scheint die Wahrnehmung Steuermanns als Pianisten ausschließlich Neuer Musik nachhaltig zementiert zu haben. Gunther Schuller, einer seiner bedeutendsten Schüler in Amerika, berichtet, dass Steuermann noch um 1960 anlässlich eines an der Juilliard School gegebenen Chopin-Recitals besorgt über dessen Aufnahme beim Publikum war, weil man ihn mit dieser Musik, die er seit mehr als 50 Jahren im Repertoire hatte, dort überhaupt nicht in Verbindung

163 Steuermann, »Edward Steuermann: Notes for a Biography« (Anm. 3), S. 19.

164 Auch dazu der Beitrag von Karin Wagner im vorliegenden Band, bes. S. 76–79.

165 Steuermann, »Edward Steuermann: Notes for a Biography« (Anm. 3), S. 20. Clara Steuermann wurde im gleichen Jahr Assistentin am Juilliard Opera Theater. Vgl. Steuermann, »Clara Steuermann: Notes for a Biography« (Anm. 3), S. 28.

166 Steuermann, »Edward Steuermann: Notes for a Biography« (Anm. 3), S. 19.

Abbildung 3:
Eduard Steuermann in sei-
nem letzten Lebensjahr,
Foto: Dr. Ernest Kraft, mit
freundlicher Genehmigung
der Juilliard School of
Music, NY.



brachte.¹⁶⁷ Die anlässlich solcher Konzerte angefertigten Mitschnitte sind die nahezu einzigen Audiodokumente, die – fragmentarisch und aufnahmetechnisch mangelhaft – sein Spiel von Werken des klassisch-romantischen Repertoires überliefern.¹⁶⁸ Auch in Europa war er nach dem Krieg (nicht ohne von den »Jungen« beargwöhnt zu werden¹⁶⁹) vor allem als Schönbergs Pianist gefragt und ausschließlich als solcher ist er heute einigermaßen bekannt.

167 Gunther Schuller, »A Conversation with Russel Sherman«, in: *The Not Quite Innocent Bystander. Writings of Eduard Steuermann*, hrsg. von Clara Steuermann, David Porter und Gunther Schuller, Lincoln – London 1989, S. 201–232, hier S. 211.

168 Zu der dennoch im Vergleich mit dem bisher Bekanntesten erstaunlich umfangreichen Steuermann-Diskographie siehe den Beitrag von Werner Unger im vorliegenden Band, S. 193 ff.

169 Vgl. Zenck, »... die Freiheit vom Banne Schönbergs« (Anm. 129), S. 269, sowie Adornos Notiz anlässlich der Aufführung der sämtlichen Werke für Klavier solo von Arnold Schönberg bei den Darmstädter Ferienkursen 1954: »Die sogenannte Jugend protestierte gegen das »überspitzte espressivo« in Eduard [Steuermanns] Schönbergdarstellung [...] Schüler aus der Ostzone, von Bloch, kamen begeistert zu mir: so etwas hätten sie überhaupt noch nicht gehört.« Theodor W. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion. Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata*, hrsg. von Henri Lonitz, Frankfurt a. M. 2005, S. 145 f. Generell zu Steuermanns problemati-

Wie wichtig ihm selbst das Komponieren geworden war, mag man daran ersehen, dass er, nachdem er um 1960 einige gewichtige Werke fertigstellen konnte, ernsthaft einen »alten Plan« zur Komposition einer Balzac-Oper wieder aufgriff, wofür keine geringere als Ingeborg Bachmann das Libretto hätte adaptieren sollen. Der Gedanke daran versetzte ihn in Hochstimmung; als nach längerem Zögern die Absage der Dichterin eintraf, war er entsprechend niedergeschlagen.¹⁷⁰ Wenige Tage bevor Eduard Steuermann am 11. November 1964 in New York an Leukämie verstarb, unterbreitete Theodor W. Adorno dem (wie er selbst) ahnungslosen Rudolf Kolisch den Gedanken, »er möge mit Eduard zusammen die Beethoven-sonaten in einer definitiven Version einspielen«¹⁷¹. In seinem Kondolenzschreiben an die Familie Gielen, in dem Adorno von diesem »zu spät« erdachten Projekt berichtet, fand er Charakterisierungen für den Pianisten, die über das bekannte Pathos seines offiziellen Nachrufes¹⁷² noch hinausgehen: Als Mensch sei Steuermann ein »moralische[s] Genie« gewesen. Seine Bedeutung als Künstler setze Adorno so hoch an, dass – wie er schreibt – durch seinen Tod »das Schicksal der Musik selber sich änder[n]« würde, denn er sei »durch sein bloßes Dasein etwas wie deren Gewissen gewesen«.

schem Verhältnis zur »Darmstädter Schule« siehe Volker Rülke, »Zu Eduard Steuermann«, in: *Von Kranichstein zur Gegenwart. 50 Jahre Darmstädter Ferienkurse*, hrsg. von Rudolf Stephan u. a., Darmstadt 1996, S. 113–119.

- 170 Vgl. die Korrespondenz Adorno/Steuermann zwischen den an Adorno gerichteten Briefen vom 16. September 1961 und dem 7. Januar 1962 in: Steuermann/Adorno, »Aus ihrem Briefwechsel« (Anm. 127), S. 58–69, bzw. in der vollständigen und kommentierten Edition dieser und anderer Korrespondenzen Steuermanns in Martin Zenck/Volker Rülke, *Kontroverse Wege der Moderne. Der exilierte Komponist und Pianist Eduard Steuermann in seinen Briefen. Korrespondenz mit Arnold Schönberg, Theodor W. Adorno und René Leibowitz*, München (in Vorb.).
- 171 Brief Adornos an Rose und Josef Gielen vom 17. November 1964, zit. nach Michael Schwarz, »Vor 50 Jahren: Theodor W. Adorno zum Tod von Eduard Steuermann«, online: <https://www.adk.de/de/archiv/news/?we_objectID=33672> (10.07.2021).
- 172 Theodor W. Adorno, »Nach Steuermanns Tod« [als »Nachruf auf einen Pianisten« erstmals in: *Süddeutsche Zeitung* vom 28./29. November 1964], in: ders., *Musikalische Schriften IV. Moments musicaux. Impromptus*, Frankfurt a. M. 2003 (= *Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften*, Bd. 17), S. 311–317.

Anhang: Eduard Steuermann in der österreichischen Presse

Vorbemerkungen

Wiewohl Eduard Steuermanns diskographische Hinterlassenschaft größer ist als bisher angenommen, bleibt es bedauerlich, dass seine Hauptwirkungszeit zwischen dem Ersten Weltkrieg und seiner Emigration im Jahr 1936 ausschließlich durch verbale Quellen dokumentiert ist. Eine diesbezüglich ergiebige Quellengruppe stellen Konzertbesprechungen aus dieser Zeit dar. Mit dem von der Österreichischen Nationalbibliothek betriebenen Portal AustriaN Newspapers Online (ANNO) liegt ein Großteil dieser Quellen heute in digitalisierter Form vor. Der überwiegende Teil der mehr als 700 über diverse Suchtermkombinationen aufgefundenen Nennungen Eduard Steuermanns in der österreichischen Presse macht Konzertankündigungen aus. Die nachfolgende Auswahl beschränkt sich auf Konzertbesprechungen (und wenige Beispiele anderer Textgattungen), sofern sie aussagekräftig sind im Hinblick auf Steuermanns Spiel und dessen Rezeption.

Steuermann hat ab 1920 alljährlich jeweils im Winter oder Frühjahr einen solistischen Konzertabend in Wien gegeben. Dazu kamen unregelmäßige Beteiligungen an Gesangs-, Kammermusik- und Orchesterkonzerten, wobei häufig (aber nicht ausschließlich) Rudolf Kolisch und dessen Quartettkollegen sowie Anton Webern als Dirigent die musikalischen Partner waren. Auffällig ist die anhaltende Irritation, die Steuermanns Interpretationen von Werken des klassisch-romantischen Repertoires bei vielen Rezensenten auslösen. Ab den späteren 1920er Jahren häufen sich Konzertberichte, die stereotyp Steuermann als den für Neue Musik idealen Pianisten benennen, ohne im eigentlichen Sinn auf dessen Spiel einzugehen. So findet sich in fünf Besprechungen der 1931 im Radio übertragenen Wiener Erstaufführung von Hindemiths *Konzertmusik* für Klavier, zwei Harfen und Blechbläser op. 49 außer bekannten Kalauern – »am Klavier mutig durch die Wogen steuernd Eduard Steuermann«¹⁷³ – kein substantielles Wort über den Solisten und dessen Spiel. Mit Steuermanns um 1928 einsetzendem regelmäßigen Erscheinen in diversen Radioprogrammen nimmt die Häufigkeit der Erwähnungen deutlich zu, da die Radioprogramme auch in diversen Regionalzeitungen abgedruckt werden. So nimmt bei steigender Trefferzahl die Informationsdichte zunehmend ab – ein Faktum, das seinerseits für die Etabliertheit Steuermanns im Wiener Konzertwesen um 1930 spricht.

173 *Der Morgen. Wiener Montagsblatt* vom 2. November 1931, S. 11, online: <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=dmo&datum=19311102&seite=11>> (10.07.2021).

Zu Steuermanns Debüt im Musikverein von Czernowitz am 1. Dezember 1905

»Czernowitz, 1. Dezember.

Das Konzert des Musikvereins. In seinem außerordentlichen Konzert brachte der Musikverein zwei mitwirkende Gäste, unter denen namentlich der dreizehnjährige Pianist Eduard *S t e u e r m a n n* einen seine ganze Produktion begleitenden Beifall erhielt. Steuermann, ein hochaufgeschossener Knabe, ist kein frühreifes Wunderkind, sondern einfach ein Talent, das einer inneren Entwicklung noch bedarf und sie wohl auch noch durchmachen wird. Das, womit er seinen Zuhörern imponierte, nenne ich noch nicht reifes technisches Können, es gehört in das Gebiet der Akrobatik. Mit einiger Ängstlichkeit sehen wir zu, wie ein noch halbes Kind ein hohes Seil besteigt und glücklich zu uns gelangt. Technik – hier muß etwas längst Bekanntes wiederholt werden – ist die erlangte Fähigkeit zur Ausnützung aller dynamischen Kräfte, hier aller pianistischen Möglichkeiten; Technik ist mit einem Wort nicht Gewandtheit, sondern die Fähigkeit, einen Gefühlsgehalt restlos auszudrücken oder einen solchen vorzutauschen. Mir schien es, daß die Lehrer des jungen Pianisten diesen mehr auf ein Außerliches hintreiben, zu einer bloßen Brillanz und daß sie noch verabsäumt haben, in ihm das zu wecken, was die musikalische Seele genannt wird. Bei jenen Stellen der Vorträge, wo die Kantilene vorherrschend ist oder wo, wie im Prelude von Chopin, bald schmerzlich aufgewühlte, bald in wunschloser Seligkeit sich auflösende Empfindungen mit unendlich abgestuften Tönen zu uns sprechen, dort zeigte Steuermann noch Fremdheit, Verslossenheit und eine Eintönigkeit des Ausdruckes. Deshalb nennen wir ihn kein Wunderkind in einem höhern Sinne, weil dieses schauerliche Wunder einer frühen Divinationsgabe ihm noch versagt ist und freuten uns über die sinnliche Kraft seines Tons, über seinen fröhlich dahinstürmenden Elan, der sich namentlich in dem Konzerte von Saint-Saëns in glänzender Weise geltend machte.

[...]

Wie wir vernehmen wird der junge Pianist *S t e u e r m a n n*, der in Sambor als Sohn des dortigen Bürgermeisters geboren wurde, von seinem Lehrer Prof. *K u r z* vom Konservatorium in Lemberg dem Kongreß der Presse in Prag vorgeführt werden.«¹⁷⁴

»**Konzert des Musikvereins.** Die beiden Gäste, die der Musikverein in seinem am 1. Dezember stattgefundenen Konzerte vorführte, fordern unwillkürlich zum Vergleiche heraus: hier der junge Knabe, mit seinem aufblühenden, unberührten Talente, an der ersten Staffel der Virtuosenlaufbahn, dort die routinierte Sängerin, die den Höhepunkt ihrer Stimmfaltung hinter sich hat, der aber die Gesangkunst noch geblieben ist. Eduard *S t e u e r m a n n* führte sich hier mit dem Klavierkonzerte in C-moll von Saint-Saens sehr gut ein. Ob ihm nicht bei der Wahl dieses Stückes die Laufbahn des Komponisten als Ziel vorschwebte? (Bekanntlich soll Saint-Saens schon mit drei Jahren Klavier gespielt und mit

174 Czernowitzer Tagblatt vom 3. Dezember 1905, S. 5 f., online: <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=czt&datum=19051203&seite=5>> (10.07.2021).

14 Jahren einen Preis im Konservatorium in Paris errungen haben.) Dieses Klavierkonzert ist ein effektvolles, gerne gehörtes Konzertstück, voll von geistreichen und blendend instrumentierten musikalischen Einfällen. Seine Wirkung wurde diesmal durch das begleitende Orchester empfindlich beeinträchtigt. Es zeigt [!] von geringem Kunstverständnis, wenn man sich schämt, 2. Violine zu spielen, was manchem Geiger nicht einleuchten will. Auch das Zusammenspiel ließ zu wünschen übrig; Detailproben wären sehr am Platze gewesen. Der junge Künstler gab sein Bestes, um die Schönheit des Werkes an's Tageslicht zu bringen; an einzelnen Stellen tat er sogar in Anbetracht der mäßigen Tiefe des Werkes des Gefühls zu viel, wodurch die Leichtflüssigkeit desselben litt, jedoch ist sein Anschlag voll und klar, seine Geläufigkeit ausgeglichen, seine Empfindung ehrlich. Mit dem *CAPRICE ESPAGNOL* von Moszkowski riß er das Publikum zu stürmischen Beifallskundgebungen hin. Möge er nur fortfahren, sich tiefer in die Musik zu versenken, die Schlacken werden von selbst verschwinden, es wird dann eben nur reine Musik übrig bleiben. Wir werden uns vielleicht beglückwünschen müssen, den ersten öffentlichen Talentproben einer vielverheißenden Veranlagung angewohnt zu haben und hoffen, daß Steuermann ein erstklassiger Klavierspieler wird. Das Zeug hat er hiezu! [Besprechung der Sängerin Anna Floriani.]

– Der junge *P i a n i s t S t e u e r m a n n*, dessen Auftreten der Clou des gestrigen Musikvereinskonzertes bildete, ist der Sohn des Bürgermeisters von Sambor und steht im 13. Lebensjahre. Er besucht die 4. Klasse des Gymnasiums und genießt seit kaum 3 Jahren Unterricht im Klavierspiel. Ein Schüler Prof. Kurz' trat er zum erstenmale im Lemberger Militärkasino auf und erregte dort, gleichwie bei uns, sowohl durch seine hervorragende Technik, als auch durch die Reife der Auffassung Sensation. *S t e u e r m a n n* begibt sich in nächster Zeit in Begleitung seines Meisters Kurz nach Prag, wo er bei einem Feste der Presse mitwirken wird.¹⁷⁵

Zu Steuermanns Debüt in Wien im gemeinsam mit der Sängerin Gisela Rona am 7. Dezember 1908 im Bösendorfer-Saal absolvierten Konzert

»[...] In ihrem Konzert hörte man auch den jugendlichen Pianisten Eduard *S t e u e r m a n n*, der unter anderem in der H-Moll-Sonate von Liszt bedeutendes Talent offenbarte. Noch nicht ganz ausgereift, vermochte er doch schon jetzt zu zeigen, daß er ein tüchtiges Stück gelernt hat. Technisch sehr weit fortgeschritten, weiß er in allen Künsten des Geläufigkeitsspieles Bescheid. Darüber hinaus jedoch reicht sein musikalisches Empfinden, sein Sinn für Rhythmus. Darin mag man eine Gewähr für seine Entwicklung erblicken.«¹⁷⁶

175 *Czernowitzer Allgemeine Zeitung* vom 3. Dezember 1905, S. 7, online: <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=cer&datum=19051203&seite=7>> (10.07.2021).

176 *Neues Wiener Tagblatt* (Tages-Ausgabe) vom 9. Dezember 1908, S. 11, online: <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwg&datum=19081209&seite=11>> (10.07.2021).

Zu einem Konzert am 8. Januar 1920 im kleinen Konzerthausaal

»Das Klavierkonzert Eduard Steuermann: ohne Virtuosenegeste, aber mit sprechendem musikalischem Mienenspiel. Unpathetische, sozusagen naturalistische Darstellung, die ungefähr die Gebundenheiten der musikalischen Metrik in Prosa auflöst. Bei Beethovens op. III sicherlich zunächst ein recht befremdliches Verfahren; so klug, so verständig angewandt und übrigens das erst Gelöste auf seine Art doch wieder bindend, bleibt es nicht ohne Sinn und Charakter.«¹⁷⁷

Zu einem nicht näher bezeichneten Konzert in Leipzig im ersten Halbjahr 1920

»Als eminente ›Spezialisten‹ im Vortrag im- und expressionistischer Klaviermusik fanden zwei glänzend begabte junge ›Probleme‹ Walter Gieseking (Hannover) und Eduard Steuermann (Wien), mit modernen Klavierabenden verdient grosse Beachtung. Ihr Resultat war überraschend; Der Pariser Impressionismus (Debussy, Ravel) wirkte inmitten des Wiener expressionistischen Fratzen- und Visionenspuks als ›klassische‹ Erlösung durch Stil, Form, Geschmack und Klangschönheit.«¹⁷⁸

Zu einem Liederabend mit Artur Fleischer am 5. Januar 1921 im mittleren Konzerthausaal

»[...] Eduard Steuermanns Begleitkunst erschien uns besonders in den Liedern von Schuberth klavierspielerisch zu differenziert und trotz aller scheinbaren Anschmiegsamkeit zu eigenwillig. Wir hören den ausgezeichneten Pianisten viel lieber als Alleinherrscher auf dem Klavier.«¹⁷⁹

Zu einem modernen Klavierabend am 16. Februar 1921 im kleinen Musikvereinsaal

»Einmal wieder etwas ganz Außerordentliches und Großes: der ›moderne Klavierabend‹ von Eduard Steuermann. Wenn dieser Pianist, der bei seinem Auftreten so still und bescheiden, fast ein wenig befangen, ein wenig linkisch zu sein scheint, wenn dieser ganz nach ›innen‹ orientierte Künstler am Flügel sitzt und moderne Musik vorträgt, so ist das ein Schauspiel von wahrhaft überwältigender Größe; man hört eine Eloquenz, die gleich-

177 *Neues Wiener Tagblatt* vom 19. Januar 1920, S. 3: <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwg&datum=19200119&seite=3>> (10.07.2021).

178 Walter Niemann, »Musikbriefe aus Leipzig und Konstanz: Leipzig«, in: *Signale für die musikalische Welt*, 78 (1920), H. 32, S. 781–783, hier S. 783.

179 *Arbeiterzeitung* vom 30. Januar 1921, S. 7, online: <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=aze&datum=19210130&seite=7>> (10.07.2021).

sam mit tausend Zungen redet, sieht geblendet in die Rotglut der Begeisterung, spürt das Vorhandensein eines Glaubens, der fähig wäre, Berge zu versetzen. Steuermanns virtuose Technik findet für den allerschwierigsten modernen Stoff die überraschenden Kunstgriffe; mit nachtwandlerischer Sicherheit gleiten die Finger über die abenteuerlichsten Akkordbildungen und folgen den eigensinnigen Stimmen in jedes noch so tiefe polyphone Dickicht. Wobei sie sich aber durchaus als die ausführenden Organe eines höheren künstlerischen Willens betrachten, auf dessen Geheiß sie allseits Gefühl austeilten und jedem einzelnen der thematischen Lebewesen ein Ausdrucks-Seelchen zukommen lassen. Unheimlich, geradezu aufregend ist Steuermanns geistige Leistung. Insbesondere die Arbeit, die sein Gedächtnis auszuführen hat, das auf jegliche Hilfe verzichten muß, an keine geläufige Kadenzierung sich anlehnen darf, wenn es das allerkomplizierteste Notenbild mit hinreißender Geläufigkeit reproduziert. [Es folgt eine ausführliche Besprechung der Stücke – Busonis Sonatine Nr. 1, Bergs Sonate, Schönbergs *Kammersymphonie* – ohne weiteren Bezug zum Vortrag.]¹⁸⁰

»In einer neuen, bemerkenswerten Schrift ›Neue Musik und Wien«, versucht Paul Stefan das Verhältnis der Wiener Moderne zu ihrer Umgebung, ihre Quellen und Ziele klarzustellen. Mit begeisterter Subjektivität und überzeugendem Temperament geschrieben, beleuchtet sie in knappen, gedrängten Worten, Schlaglichtern gleich, jüngere und jüngste Musik, ihr Wollen und Müssen, soweit Wiener Musiker an ihrer Entwicklung teilhaben. Ein beredterer, feurigerer Anwalt wird sich kaum finden lassen. Doch mögen Wort und Schrift immerhin viel für Aufklärung und Verständnis in Sachen der Kunst bedeuten, nachhaltige, zwingende Wirkung ergibt nur die lebendige Tat der schöpferischen Wiedergabe. Dieser Gedankengang hat wohl auch Stefan veranlaßt, unter den Herolden, den Verkündern der Moderne an erster Stelle auf Eduard Steuermann hinzuweisen.

Von einem kleinen Wiener Kreise längst hochgeschätzt, im Ausland längst anerkannt, hat Steuermann nun auch hier sich eine breitere Zuhörerschaft erobert. Nicht als virtuoser Beherrscher seines Instruments allein, der sich für neue Schwierigkeiten eine neue Technik schafft, der für unerhörte Klangfarben den subtilsten Anschlag findet, dessen immense Gedächtniskraft an ein Wunder glauben läßt. Es ist viel mehr: Die bereits angedeutete Art seiner Virtuosität läßt in seiner Kunst stärksten geistigen Einschlag und als natürliche Folge eine Durchdringung des Stoffes mit tiefstem Kunstverständnis, wie es nicht vielen gegeben ist, erst recht deutlich werden. In den Mittelpunkt seines Programms, das uns von Skriabine [!] und Busoni über eine wertvolle, melodisch und harmonisch gleich einnehmende, einsätzigte Sonate von Berg zu Ravels wundervollem, hier bereits gehörtem Triptychon ›Gaspard de la Nuit‹ führt, stellt er eine eigene Bearbeitung der Schönbergschen Kammersymphonie. Die ganze Skepsis, die man einer noch so guten Bearbeitung eines auf Ganztonleiter und Quartenharmonien aufgebauten Werkes mit derart reichgestaltiger

180 Heinrich Kralik, »[Konzertbesprechungen] Aus dem Konzertsaal«, in: *Neues Wiener Tagblatt* (Tages-Ausgabe) vom 21. Februar 1921, S. 2 f., hier S. 2, online: <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwg&datum=19210221&seite=2>> (10.07.2021).

Thematik, mit derart komplizierter Polyphonie, entgegenbringt, schwindet nach den ersten Takten. Hier ist das Problem, die vielfarbige Orchesterpartitur aus der Raumdimension auf die Flächendimension des einfarbigen Klavierauszuges zu projizieren, einer Lösung befriedigend nahegebracht. Klar liegt vor dem Hörer, der das Werk kennt, jeder Kontrapunkt, jede Passage der fünfzehn Soloinstrumente, wie nur je bei einer Aufführung in der Originalbesetzung. Selbstverständlich, daß auch in diesem Falle das glühende Feuer der Ueberzeugung, das andere mitzureißen und zu begeistern weiß, die traumhafte Sicherheit der Wiedergabe, die im Hörer auch nicht das geringste Gefühl von Schwanken aufkommen lässt, für Steuermanns Spiel wesentliche Charakteristika und Voraussetzung sind. Die Werbekraft des Abends war, das konnte man spüren, groß. Das Wagnis – es ist ja noch immer eines – sollte öfters unternommen werden. Herr Steuermann bleibe aber im kleinen Saal. Auch dann, wenn die Idee sich als Geschäft erweisen sollte.«¹⁸¹

»Wie anders [als das Klavierspiel des Pianisten Wiczeſlaw Horszowski] wirkt da, trotz manchem, das nach musikalischen Gesetzen kaum erfaßbar bleibt, ein Werk wie Schönb ergs Kammerſinfonie. Eduard Steuermann, der bedingungslos hingebungsvolle Jünger und Anhänger, hat ſie für Klavier übertragen und zum erſten Mal öffentlich geſpielt. Eine Leiſtung, die man gehört haben, wie der Schreiber dieſer Zeilen an der Hand der Orcheſterpartitur verfolgt haben muß, um ſich zu überzeugen, daß es faktiſch in den Grenzen der Möglicheit liegt, das Werk in dieſer Geſtalt vollkommen getreu wiederzugeben und noch dazu frei aus dem Gedächtnis. Eine Taſache, angeſichts derer man Begriffe wie Talent oder Begabung als ungenügend bei Seite ſchieben möchte und faſt geneigt iſt, von einem quaſi-pathologiſchen Zuſtand der Muſikbeſeſſenheit zu ſprechen. Allerdings Beſeſſenheit von dieſer Muſik. Weil dieſe ein Non plus ultra darſtellenden pianistiſchen Kunſtgriffe der Grifftechnik und des Anſchlages bei Reproduktion älterer Muſik ein gut Teil ihrer Wirksamkeit einbüßen. Dennoch ſtehen wir nicht an, Herrn Steuermann als ein Phänomen zu werten, eines, das derart mit dem Weſen der letzten Moderne verknüpft iſt, daß es vor 20 Jahren nicht hätte exiſtieren können. Die »Kammerſymphonie« hat auch in der neuen Geſtalt gefeſſelt, angeregt, zu Wiſderſprüchen herausgefordert und wieder Zuſtimmung hervorgerufen. Es bleibt abzuwarten, ob ſich die Entwicklung der Muſik wirklich in der hier angedeuteten Richtung bewegen wird. Gerade in Anbetracht des bei dieſem Anlaß empfangenen Eindruckes möchten mir heute keineswegs auch nur Vermutungen hierüber ausrprechen.«¹⁸²

181 Gustav Fuchs, »Moderner Klavierabend Eduard Steuermann«, in: *Wiener Morgenzeitung* vom 27. Februar 1921, S. 9, online: <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrm&datum=19210227&seite=9>> (10.07.2021).

182 *Wiener Zeitung* vom 1. April 1921, S. 14, online: <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrz&datum=19210401&seite=14>> (10.07.2021).

Zum Orchesterkonzert am 6. Oktober 1921 im großen Konzerthausaal

»Unter Dr. Pleß' Leitung erprobte sich auch der hochbegabte Eduard Steuermann im Vortrage des Brahms'schen B-Dur-Konzerts. Es ist merkwürdig, daß dieser inspirierte Interpret modernster Kompositionen, der mit den allerkompliziertesten, schwer verständlichen Dingen sein Auditorium in Atem zu halten weiß, für das Brahms'sche Werk nur einen ziemlich nüchternen, lehrhaften Vortrag fand, daß er sich da mehr und mehr dem Normalen, Solid-Durchschnittlichen assimilierte.«¹⁸³

Zum Sonatenabend mit Mary Dickenson-Auner am 8. Februar 1922 im mittleren Konzerthausaal

»Der Sonatenabend Mary Dickenson Auner und Eduard Steuermann führte von Beethoven und Reger zu Bela Bartok. Aus der Welt der ›schönen‹ Musik in die atonale Unterwelt. Ist's die Kehrseite der Musik? Oder, wer weiß, das Musikalisch-Unbewußte gegenüber dem Musikalisch Bewußten? LACIATE OGNI SPERANZA! Man käme in der Tat heillos in die Irre, hätte man nicht diesen allverläßlichsten Steuermann vor sich, der auch im Reiche der atonalen Nebel seinen sicheren Künstlerkurs steuert. Der Schwung des Pianisten reißt die violinspielende Partnerin mit, und, wiewohl mit Vorbedacht und Vorbehalt, auch der Hörer folgt ihm. Interesse wird geweckt für die sonderbaren Formen und Gestalten, die sich da verdichten und wieder zerfließen, für das Klanglich-Aparte, für das Fanatisch-Expressionistische. Und es kommen Augenblicke, wo man glaubt, der ›Einführung‹ teilhaftig geworden zu sein, wo man unterm Grau der Harmonie ungefähr eine asketische Schwarz Weiß-Technik zu erkennen vermeint und sich dem stimmungsmäßigen Reiz dieses Musizierens zugänglich fühlt. Atonale Musik führt, zunächst wenigstens, zu primitiven Verhältnissen, zur Formlosigkeit. Mit dem Verzicht auf das ›harmonische‹ System begibt sie sich auch der vielleicht stärksten und wichtigsten Form bildenden Kapazität, wie sie in der tonalen Modulation enthalten ist. Wenn sich in der Bartok'schen Klavier-Violin-Sonate die Menge der kontrastierenden Abschnitte aneinanderreicht, so erinnert das in gewisser Beziehung an die Bauart der alten Instrumentalkonzerte aus dem sechzehnten Jahrhundert. Und daß mit Vorliebe zum Tanz, als dem einfachsten formspendenden Prinzip, Zuflucht genommen wird, deutet ebenfalls auf wenig entwickelte Zustände. Es sind die Zeichen der Zeit, die sich auch allerorten in der musikalischen Entwicklung abspiegeln. Die Gegensätze berühren sich, unvermittelt wie kaum jemals zuvor. Man komponiert mit äußerstem Raffinement und größter Primitivität in einem. Die gelehrteste Musiker entledigen sich ihres Wissens und fangen von vorn an; und sie finden in den Konzertsälen eine neue Unschuld, nicht wissend, was Gut und Böse ist.«¹⁸⁴

183 *Neues Wiener Tagblatt* (Tages-Ausgabe) vom 17. Oktober 1921, S. 3, online: <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwg&datum=19211017&seite=3>> (10.07.2021).

184 *Neues Wiener Tagblatt* (Tages-Ausgabe) vom 13. Februar 1922, S. 2, online: <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwg&datum=19220213&seite=2>> (10.07.2021).

Zum Konzert am 14. Oktober 1922 im Prager Deutschen Landestheater unter Alexander von Zemlinsky

»[...] Solist des Konzertes war Eduard Steuermann, dessen Spezialität die moderne Klaviermusik ist. Wo andere aufhören, dort beginnt er, dort ist er in seinem Element. Steuermann spielte mit Orchesterbegleitung eine Rhapsodie von Bela Bartok, einer Spitze der ungarischen Moderne, die F-Moll-Ballade von Chopin mehr intellektuell als innerlich nachempfunden und zum Schluss die berühmte As-Dur-Polonaise, deren ritterlicher Geist unter seinen Fingern in vollem Glanze erstrahlte. Auch Steuermann wurde sehr gefeiert.«¹⁸⁵

Zum Klavierabend im Prager Mozarteum am 14. Dezember 1923

»**Klavierabend Eduard Steuermann** (Mozarteum).

Ueber Mozarts C-Moll-Phantasie führte Eduard Steuermanns vorgestriger Klavierabend direkt in die Gletscherwelt der Klaviermusik – Beethovens op. 106 (Sonate für das Hammerklavier). Nur wenige reisende Pianisten versteigen sich in solche Höhen, denn dieses Werk bedeutet eine Kampfansage an's Klavier, das sich zu ungefüge erweist, um dem Gedankenfluge des Tondichters zu folgen; darum zählt diese Sonate zu den undankbaren Werken, die die Virtuosen gewöhnlich links liegen lassen. Beethoven soll zu dieser Sonate durch einen englischen Flügel angeregt worden sein, den er damals erhalten hat; ein Zufall wollte es, daß Vorgestern ein neuer Orchesterkonzertflügel der New Yorker Firma Steinway mit dieser Sonate seine Feuertaufe erhalten hat. Das in allen Oktaven seine üppige Klangfülle ausströmende Instrument fand in Steuermann seinen würdigen Erwecker. Der in Prag bereits rühmlichst bekannte Künstler, dem in der Klaviertechnik nichts fremd ist, hat mit dem ganzen Einsatz seines hohen Könnens das monumentale Werk dem Hörer erschlossen. Auf Beethoven folgte Chopin mit sämtlichen 24 Préludes, poesievollen Tonskizzen, die die ganze Skala der Stimmungen durcheilen. Die Bedenken, die eine Häufung dieser Musik immerhin verursachte, entwarfnete Steuermann durch sein glänzendes bravouröses Spiel; zum Schluss entfesselte Liszt-Mendelssohns mit greifbarer Plastik gebrachter Hochzeitsmarsch und Elfenreigen einen derartigen Sturm der Begeisterung, daß noch ein Extrakonzert von Zugaben gespendet werden mußte, das ebensoviel Nummern wie das offizielle Programm umfaßte.«¹⁸⁶

185 *Prager Tagblatt* vom 17. Oktober 1922, S. 8, online: <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=ptb&datum=19221017&seite=8>> (10.07.2021).

186 *Prager Tagblatt* vom 16. Dezember 1923, S. 8, online: <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=ptb&datum=19231216&seite=8>> (10.07.2021).

Zum Konzert vom 29. Januar 1924 im Mittleren Konzerthausaal in Wien

»Eduard Steuermann spielte am selben Abend, der Meisterpianist der neuen Musik, als der er sich leider nur beim Vortrag von Ravels ›Ondine‹ zeigen konnte. Aber sein klassisches und romantisches Programm (Chopin!) wurde mit gleicher Virtuosität, gleicher Überlegenheit gespielt. Es wird wohl nicht der ›einzige Abend‹ dieses großen Künstlers bleiben, wie der Zettel versichern zu müssen glaubt. Steuermann sollte in Wien fünfmal, zehnmal im Jahr konzertieren.«¹⁸⁷

»Ein Konzert von Eduard Steuermann ist ein künstlerisches Ereignis. Dieser Pianist, der die letzten Geheimnisse der Technik enthüllt hat, gestaltet auch die Werke der Klassiker aus dem Geiste unserer Zeit. So spielte er diesmal Beethoven und Chopin: Beethoven monumental, herb und doch voll innersten Empfindens, Chopin hingebend, brillant, aber nie sentimental. Die Auffassung wirkt nie gekünstelt, man spürt immer den Zwang der bedeutenden Persönlichkeit.«¹⁸⁸

»Eduard Steuermann, der Busoni- und Schönberg-Schüler, ist wohl mit eminenten musikalischen und technischen Fähigkeiten ausgestattet, gestaltet aber das rein Pianistische nicht vollkommen. Er zeigte sich in der Wiedergabe der Hammerklaviersonate wieder als Überpianist, der orchestral hört und der sich dafür die feinsten Klavierwirkungen entgegen lassen muß.«¹⁸⁹

Zum Orchesterkonzert des Vereins für musikalische Privat- aufführungen am 25. Februar 1924 im mittleren Konzerthausaal

»**Schönberg-Konzert.** Zugunsten notleidender Deutscher dirigierte Arnold Schönberg ein Orchesterkonzert. [Besprechung von Beethovens Violinkonzert mit Rudolf Kolisch] Mussorgskis Kinderliebe [wohl *Detskaja* = *Die Kinderstube*] schlossen sich an, die Stella Eisner-Langstein, bei meisterlicher Begleitung von Eduard Steuermann, sang. [...] Den Mittelpunkt des Abends bildete die Erstaufführung einer neuen Suite für Klavier von Schönberg. [Besprechung des Werks] Eduard Steuermann, der die Suite mit unerhörter Technik und Begeisterung gestaltete, wurde oft gerufen. [...]«¹⁹⁰

187 *Die Stunde* vom 31. Januar 1924, S. 6, online: <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=std&datum=19240131&seite=6>> (10.07.2021).

188 *Arbeiter-Zeitung* vom 22. Mai 1924, S. 8, online: <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=aze&datum=19240522&seite=8>> (10.07.2021).

189 *Wiener Salonblatt* vom 1. März 1924, S. 12, online: <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wsb&datum=19240301&seite=13>> (10.07.2021).

190 *Arbeiter Zeitung* vom 26. März 1924, S. 9, online: <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=aze&datum=19240326&seite=9>> (10.07.2021).

»[...] Uraufführung der Klaviersuite op. 23 [recte: op. 25]. Der getreue Eduard Steuermann spielt dieses schwierigste Werk unnachahmlich[.] Nach einem Mal Hören weiß ich nun, daß Schönberg an der Grenze aller früheren Musik steht, daß dies ein herrlich organisches Gebilde ist, von Melodie überflutet, alte Tanzformen streng beobachtend. In zwanzig Jahren wird es klassisch sein[.] Inzwischen verrauscht das Leben eines ganz großen Menschen.«¹⁹¹

Zum »Novitätenkonzert« vom 4. Oktober 1924 in der Sezession

»[...] Eduard Steuermann spielte die Sonate [von Hanns Eisler] mit der nur ihm eigenen Vollendung und errang ihr einen starken Erfolg. [...]«¹⁹²

Zum Konzert vom 17. Dezember 1924 im kleinen Musikvereinsaal

»Eduard Steuermann.

* Ein moderner Pianist, doch nicht mit den Allüren eines Virtuosen oder Klavierkünstlers, sondern mit den eines Dozenten seines Instrumentes. Ein Interpret Schönberg, Debussy und Busonischer Muse. Von letzterem brachte er eine Kammer-Phantasie über ›Carmen‹, die wie ein ungemein schwieriges Potpourri anmutete, musikalisch aber ziemlich wertlos war. Steuermann legt kein besonderes Gewicht auf die Nuancierung und Phrasierung der Werke, er bringt, ausgestattet mit technischem Können, nur das Werk selbst und dessen Inhalt und Form zu Gehör. Manchmal glaubt man zwar (in Schönberg und Debussy) statt h ein c, oder statt fis ein g zu hören, doch wer konnte das so haargenau beurteilen ... ? Trotz allem ist Steuermann ein erstklassiger Künstler, vor allem ein moderner Musiker, wie es wenige gibt: der von seiner Mission durchdrungen weniger auf Gefühlsmomente als auf das Können und Wissen Wert legt. Die zahlreich anwesenden Schönberg-Verehrer bereiteten ihm auch große Ovationen.«¹⁹³

»Eduard Steuermann, heute in ganz Deutschland als unvergleichbar gerühmt, spielte in seiner geistreich aufsagenden Art Beethoven und Schumann, brillierte mit Debussy, erfasste die ganze Spannung der Carmen-Phantasie von Busoni und wiederholte Schönbergs von einem späteren Jahrhundert zu bewältigende Suite op. 25.«¹⁹⁴

»Eduard Steuermann gehört zu den interessanten Pianisten. In seinen Interpretationen klassischer Werke spürt man die durch scharfen Kunstverstand geschaffene Distanz. Die

191 *Die Stunde* vom 27. Februar 1924, S. 5, online: <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=std&datum=19240227&seite=5>> (10.07.2021).

192 *Arbeiter Zeitung* vom 8. Oktober 1924, S. 9, online: <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=aze&datum=19241008&seite=9>> (10.07.2021).

193 *Der Tag* vom 19. Dezember 1924, S. 7, online: <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=tag&datum=19241219&seite=7>> (10.07.2021).

194 *Die Stunde* vom 20. Dezember 1924, S. 5, online: <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=std&datum=19241220&seite=5>> (10.07.2021).

Moderne aber weckt seine Seele. Hier hat er sich eine eigene Technik erschaffen, die bewunderungswürdig ist.«¹⁹⁵

»Von Eduard Steuermann hörte ich nur Arnold Schönbergs neue Suite. Auch bei dieser Aufführung war der Eindruck des Werkes, das durch den Pianisten mit unübertrefflicher Deutlichkeit und Virtuosität vorgetragen wird, überwältigend. Man spürt die Form, versteht den Gefühlsinhalt und ist einem Großen nahe, den man erkennen muß, auch wenn man seine Sprache nicht immer deuten kann. Die Hörer erzwangen sich durch stürmischen Beifall die Wiederholung des letzten Satzes.«¹⁹⁶

Zum Klavierabend am 23. März 1926 im mittleren Konzerthausaal

»Den genialen Pianisten Eduard Steuermann muß man Kennern nicht erst loben. Seine Abende sollten nur weniger belobt und mehr beachtet werden ... «¹⁹⁷

Zum Klavierabend am 11. Februar 1927 im mittleren Konzerthausaal

»Eduard Steuermann gehört zu den eigenartigsten Pianistenerscheinungen unserer Zeit. Nur ein wahrhafter Künstler und Auserwählter vermag in dieser Weise zugleich Vorkämpfer für die modernste Moderne und Interpret höchster Klassik zu sein. Die plastische Gestaltung und innerliche Dynamik bei der Wiedergabe von Beethovens Hammerklaviersonate zeigte Steuermann auf höchster künstlerischer Stufe und ließ so recht erkennen, wie absurd die Idee ist, dieses Werk instrumentieren zu wollen.«¹⁹⁸

»Eine der fesselndsten Erscheinungen unter den jüngeren Pianisten ist ohne Zweifel Eduard Steuermann. Nur wenige beherrschen so wie er die Technik des Instruments und verstehen es, ein Kunstwerk durch klare Gliederung so eindringlich vor dem Hörer aufzubauen. Mittelstimmen sind von Hauptstimmen getrennt, die Stimmungsgehalte der einzelnen Themen herausgearbeitet. Allerdings stellt sich Steuermann den Kunstwerken der klassischen und romantischen Epoche ganz anders gegenüber als andre Pianisten. Er meidet alles, was romantisches Empfinden oder Gefühlsbetonung genannt werden könnte, vollständig und läßt nur seinen scharfen Kunstverstand wirken, mit Hilfe dessen er etwa Beethovens Hammerklaviersonate der Problematik der zeitgenös-

195 *Neue Freie Presse* vom 22. Dezember 1924, S. 3, online <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nfp&datum=19241222&seite=3>> (10.07.2021).

196 *Arbeiter Zeitung* vom 31. Dezember 1924, S. 9, online: <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=aze&datum=19241231&seite=9>> (10.07.2021).

197 *Die Stunde* vom 26. März 1926, S. 7, online: <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=std&datum=19260326&seite=7>> (10.07.2021).

198 *Wiener Zeitung* vom 22. Februar 1927, S. 6, online: <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrz&datum=19270222&seite=6>> (10.07.2021).

sischen Musik annäherte. In Liszts Don-Juan-Phantasie konnte er seine ganz großen pianistischen Fähigkeiten voll entfalten.«¹⁹⁹

Zu den Beethoven-Feierlichkeiten am 23. März 1927 mit Anton Webern als Dirigent u. a. der Chorfantasie

»[...] Ed. Steuermann war der Meister des Abends, der den Flügel mit Beethoven beseelte und die Zuhörer durch Kunst und Technik ergriff.«²⁰⁰

Aus einer Reflexion über den Einfluss der Gegenwartsmusik auf die Interpretationen unterschiedlicher Künstler

»[...] Das Heute ist nur insofern zu merken, als viele Künstler von Bedeutung die Werke der Klassiker ganz verschiedenartig spielen. Daran ist nicht nur die Individualität, sondern auch die Einstellung zur Zeit schuld. Das sieht man etwa in der Gegenüberstellung der beiden Pianisten Ernst Dohnanyi und Eduard Steuermann. Steuermann spielt Bachs »Partita« genau so wie moderne Musik; technische Brillanz, Eindringen in die letzten Feinheiten des Anschlages, Beschleunigung der Zeitmaße, höchste Objektivität des Ausdrucks führen bei ihm zu einer ungeahnten Wirkung. Dohnanyi steht auf dem Boden des romantischen Klavierklangideals und gemahnt in seiner Vortragsweise noch an die Schule eines Liszt.«²⁰¹

Zu einem klassischen Abend gemeinsam mit dem Wiener Streichquartett im Frühjahr 1928

»Da wirkte die Interpretation von Beethovens Hammerklaviersonate op. 106 durch Eduard Steuermann bedeutend eigenwilliger. Steuermann, der als Pianist technisch heute überhaupt keine Grenzen hat, steigert das Tempo förmlich zu einem Dauer-Prestissimo. Das Werk surrt ab, wie von maschinellen Kräften beschworen. Und nicht von Menschenhand. Aber mit den letzten Klaviersonaten Beethovens, die gleichsam für ein imaginäres Instrument geschrieben sind, hat es eine eigene Bewandnis. Die ungeheure Spannkraft des Spielers, sein Wille, schlechthin Unerreichbares zu erreichen, Unbezwingbares zu bezwingen, gibt der Interpretation erst ein Letztes an Vollendung und Größe. Wenn Busoni die Hammerklaviersonate spielte, dann fegte ein Sturm durch den Saal, ein Elementarereignis. Bei Steuermann stellt sich diese Wirkung nicht so unmittelbar und zwingend ein.«²⁰²

199 *Arbeiter-Zeitung* vom 23. Februar 1927, S. 9, online: <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=aze&datum=19270223&seite=9>> (10.07.2021).

200 *Die Neue Zeitung* vom 23. März 1927, S. 4, online: <<https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nzg&datum=19270323&seite=4>> (10.07.2021).

201 *Arbeiter Zeitung* vom 8. Dezember 1927, S. 12, online: <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=aze&datum=19271208&seite=12>> (10.07.2021).

202 *Der Tag* vom 25. Mai 1928, S. 6, online: <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=tag&datum=19280525&seite=6>> (10.07.2021).

Zum Klavierabend am 27. März 1929 im kleinen Musikvereinsaal

»Von Wiener Pianisten hörte man in einem klassischen Abend Eduard Steuermann, dessen musikalische Gedankenarbeit geradezu großartig genannt werden muss. Wie kaum ein anderer versteht er es, die Stimmen gemäß ihrer Bedeutung für das Stück auseinanderzuhalten, die Klangschattierungen zu wechseln und in das Geheimnis der Formen einzudringen. Das Publikum bereitete ihm besonders nach den Paganini-Variationen von Brahms, dem Höhepunkt des Konzerts, herzlichen Beifall.«²⁰³

Zum Beethoven-Abend am 24. Januar 1930 im mittleren Konzerthausaal

»Eduard Steuermann, der Wiener Klavierapostel atonaler Musik, überraschte, indem er das Programm eines eigenen Konzerts durchwegs mit Beethovenschen Kompositionen füllte. Er ist übrigens ein trefflicher Interpret, der mit scharf analysierendem Verstand in die Tonwelt Beethovens eindringt.«²⁰⁴

»Wenn Eduard Steuermann Schönberg spielt, etwa seine eigene, gewaltige und großartige Klavierbearbeitung der Kammersymphonie, dann ist er in Wahrheit des Gottes voll, ein mitreißender Vorkämpfer der modernen Musik und obendrein ein phänomenaler Pianist. Ganz anders wirkt er als Interpret Beethovenscher Sonaten. Sein Vortrag erhält da einen merkwürdig trockenen, unsinnlich, beinahe schulmeisterlichen Einschlag.«²⁰⁵

Zum Konzert vom 24. Februar 1930 im mittleren Konzerthausaal u. a. mit der Erstaufführung von Weberns Symphonie op. 21

»[...] Es war ein großer, großer Erfolg, der neben den Genannten auch Eduard Steuermann, dem Musikanten der Musikanten, gebührt.«²⁰⁶

Als Begleiter von Marya Freund mit Schuberts Winterreise am 27. Oktober 1930 im mittleren Konzerthausaal

»Marya Freund war hier lange nicht zu hören. Diesmal sang sie, die eifrigste Vorkämpferin für Schönberg und seinen Kreis, Schuberts ›Winterreise‹. Auch hier die gleiche Vergeistigung, auch hier die gleiche Durchdringung der Materie und die souveräne Be-

203 *Arbeiter Zeitung* vom 4. April 1929, S. 7, online: <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=aze&datum=19290404&seite=7>> (10.07.2021).

204 *Neues Wiener Journal* vom 26. Januar 1930, S. 26, online: <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwj&datum=19300126&seite=26>> (10.07.2021).

205 Heinrich Kralik in *Neues Wiener Tagblatt* (Tages-Ausgabe) vom 3. Februar 1930, S. 2f., online: <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwg&datum=19300203&seite=2>> (10.07.2021).

206 *Wiener Zeitung* vom 28. Februar 1930, S. 7, online: <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrz&datum=19300228&seite=7>> (10.07.2021).

herrschaft aller technischen Probleme. Eduard S t e u e r m a n n, der hervorragende Pianist, begleitete und hatte alle Mühe, die Aufmerksamkeit von sich abzulenken und auf seine kongeniale Partnerin zu konzentrieren.«²⁰⁷

»[...] Man hört Schubert in einer Ausgabe, die etwa fürs Zeitalter der Sachlichkeit und der Rationalisierung berechnet ist und den lieben, alten Liedern einen merkwürdig starren, gespenstigen Einschlag verleiht. Sie zittern vor Kälte in der frostigen Atmosphäre, die die Darbietungen der Künstlerin unwittert. Sie erhielten auch von seiten des begleitenden Pianisten keinerlei Zufuhr an wärmenden und belebenden Elementen. Im Gegenteil. Eduard Steuermann, der am Flügel mitwirkte und ein gottbegnadeter, faszinierender Künstler ist, wenn es sich um Modernes handelt, trieb den Prozeß der Entzauberung womöglich noch weiter. Die blühenden Schubert-Begleitungen klangen erschreckend dürr, trocken, theoretisch und schulmeisterlich.«²⁰⁸

Zu zwei gemeinsam mit dem Kolisch-Quartett absolvierten Konzerten am 8. und 13. April 1931 im kleinen Musikvereinsaal

»[...] S t e u e r m a n n selbst^[209], der ideal ›begleitete‹, zeigte sich in Klavierstücken als souveräner Techniker, der alles in den Dienst der Zwölftonregeln stellt.«²¹⁰

1932

»Ehrung eines Wiener Pianisten in Italien.

Aus Florenz wird uns berichtet: Die königliche Akademie in Florenz hat den Wiener Pianisten Eduard Steuermann in die Reihe ihrer Mitglieder aufgenommen. Dieser Aufnahme muss umso mehr Bedeutung beigemessen werden, als vor Steuermann von bedeutenden Pianisten Busoni und Ravel zu Mitgliedern der Akademie in Florenz ernannt wurden.«²¹¹

Zum Konzert vom 16. März 1932 im kleinen Musikvereinsaal

»Eduard Steuermann, der Pianist der modernen Komponisten, hat sich in seinem diesjährigen Konzert ganz der Vergangenheit verschrieben. Er begann bei Bach und endete bei Chopin. Er bewies durch diese Programmwahl, daß er den Standardwerken der Klavierliteratur ebenso gewachsen ist wie den harten Problemen, die ihm die Tondichter von heute

207 *Wiener Zeitung* vom 6. November 1930, S. 5, online: <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrz&datum=19301106&seite=5>> (10.07.2021).

208 *Neues Wiener Tagblatt* (Tages-Ausgabe) vom 17. November 1930, S. 2, online: <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwg&datum=19301117&seite=2>> (10.07.2021).

209 Dies dürfte sich auf die Darbietung der von ihm selbst komponierten *Vier Klavierstücke* beziehen.

210 Paul Stefan, »Der Schönberg-Kreis. Drei Konzerte«, in: *Die Stunde* vom 15. April 1931, S. 7, online: <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=std&datum=19310415&seite=7>> (10.07.2021).

211 *Neues Wiener Journal* vom 19. Januar 1932, S. 10, online: <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwj&datum=19320119&seite=10>> (10.07.2021).

aufzulösen geben. Die Art, in der er beispielsweise Schuberts populäre D-Dur-Sonate spielte, ließ deutlich erkennen, daß man auch die durch Popularität festgelegte Melodik durch neuartige Auffassung beleben kann, ohne dem interpretierten Werk Gewalt anzutun. Seine Technik ist von blendender Sauberkeit und seine allen Aeußerlichkeiten abholde Spielmanier räumt ihm den Rang eines Musikers unter den Nur-Pianisten ein.«²¹²

Zum Konzert des »Wiener Konzertorchesters« am 12. November 1933 im Musikverein unter Alexander von Zemlinsky, u. a. mit Hindemiths Konzertmusik für Klavier, zwei Harfen und Blechbläser op. 49

»[...] bedeutsam auch Hindemiths antiromantische »Konzertmusik«, vom hervorragenden Pianisten Eduard Steuermann in die Sphäre des Musikers gehoben.«²¹³

Zum gemeinsam mit dem Kolisch-Quartett unter dem Titel »Triumpf des Quartett-Stils« am 25. [?] Oktober 1934 gegebenen Konzert

»Kolisch-Quartett mit Eduard Steuermann.

[...] Im Es-Dur-Klavierquartett von Mozart, das in diesem Konzert der »Lyrischen Suite« Alban Bergs folgt, wirkt Eduard Steuermann mit, dessen Interpretationsideen das Kolisch-Quartett teilt. Steuermann braucht als der geniale, der überzeugendste moderne Pianist, der er ist, nicht vorgestellt zu werden. Seine Einfügung in den klassischen Kammermusikstil geriet so vollendet, wie es nur bei einem Künstler denkbar ist, der die geistige Konstruktion des Werkes bis in die letzte Einzelheit erfaßt und aus dieser Kenntnis vollendet musiziert. Der Beifall für ihn und das Quartett war enorm. Es ereignet sich das Unikum, daß nach einem Quartettabend, der mit Beethovens für Spieler und Hörer gleich anstrengenden op. 132 schließt, noch eine Zugabe verlangt und gewährt wird.«²¹⁴

Wohl zur Schönberg-Feier des Vereins für Neue Musik am 31. Oktober 1934 im Ehrbar-Saal

»Ein Abend der »Internationalen Gesellschaft für neue Musik« begann mit einer romantisch-klangvollen Cellosonate von Julius B i t n e r (Cello der treffliche, oft erprobte Wilhelm W i n k l e r). Es folgten die so überaus zarten Lieder »Roses cyriques« [recte: *Proses lyriques*] von D e b u s s y, ein ungarischer Dorf-Zyklus von B a r t o k und die fünf frühen

212 *Neues Wiener Journal* vom 17. März 1932, S. 8, online: <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwj&datum=19320317&seite=8>> (10.07.2021).

213 *Der Morgen. Wiener Montagblatt* vom 20. November 1933, S. 11, online: <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=dmo&datum=19331120&seite=11>> (10.07.2021).

214 *Neues Wiener Journal* vom 28. Oktober 1934, S. 26, online: <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwj&datum=19341028&seite=26>> (10.07.2021).

Lieder von Webern; Felicie Hüni-Mihacssek sang alle diese schwierigen Stücke (in drei Sprachen) mit unnachahmlichem Ausdruck. Klavier spielte da wie in der Cello-Sonate Steuermann – damit ist alles gesagt. Wenn er dann aber zu Busonis ›Fantasia contrapuntistica‹ ausholte, so führte er ein Werk vor, an das sich kaum jemand heranwagt. Busoni zieht hier, thematisch und pianistisch, die letzten Konsequenzen aus Bachs ›Kunst der Fuge‹²¹⁵

Zu Steuermanns Amerika-Debüt mit dem Los Angeles
Philharmonic Orchestra unter Ernest Ansermet am 17. Juli 1936
in der Hollywood Bowl

»[...] Der bisherige Höhepunkt war ein Symphoniekonzert unter der Leitung Ansermetts [!], bei dem der Wiener Pianist Eduard Steuermann den Klavierpart der ›Emperor‹-Symphonie [!] von Beethoven spielte. In einer Loge saß Bertold Viertel, der Wiener Theater- und Filmregisseur, und eine Frau, die sehr andächtig hinhörte. Sie hatte einen Hut, der das ganze Gesicht beschattete und war tief in einen Mantel eingewickelt, wozu der warme Abend aber nicht der Anlaß war. Die andächtige Unbekannte war – Greta Garbo. Sie pflegt sich sonst nie in der Öffentlichkeit zu zeigen, aber das Steuermannsche Klavierkonzert wollte sie sich nicht entgehen lassen. Sonst gab es unter den 20.000 Zuschauern alles, was es in Hollywood an Stars, Sternen, schönen Frauen, teuren Dingen, Dichtern und Filmproduzenten gibt. Es heißt mit Recht – Musik unter Sternen ...«²¹⁶

215 *Die Stunde* vom 19. Dezember 1934, S. 4, online: <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=std&datum=19341219&seite=4>> (10.07.2021).

216 *Neues Wiener Journal* vom 9. August 1936, S. 24, online: <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwj&datum=19360809&seite=24>> (10.07.2021).

»Gedanken über die Dauer des Exils«

Eduard Steuermann in den USA

Unmittelbar nach der nationalsozialistischen Machtübernahme in Deutschland im Januar 1933 unternahm das Regime Schritte zur so bezeichneten »Entjudung« und Entfernung missliebiger Personen. Der Boykott jüdischer Geschäfte, Arztpraxen, Anwaltskanzleien etc. am 1. April 1933 bildete den Auftakt zur sukzessiven Ausschaltung jüdischen Lebens, deren terroristische Spirale in der »Reichspogromnacht« vom 9. November 1938 ihre sichtbaren Zeichen auch in Österreich setzte, wo die Gewaltbereitschaft und auf die jüdische Bevölkerung losgelassener Hass noch brutaler waren als in Deutschland.

Salka Viertel (1889–1978), Eduard Steuermanns Schwester, war bereits seit 1928 in Hollywood tätig und außerhalb Europas, die Schwester Rozia (1891–1973) flüchtete sich aus Deutschland nach dem Zwischenexil in Österreich (1938/39) mit ihrem Mann Josef Gielen (1890–1968) nach Argentinien, der Bruder Zygmunt (1899–1943) blieb in Europa und wurde Opfer des Holocaust. Seit 1933 mied Eduard Steuermann (1892–1964) das Land der Nationalsozialisten, im Juli 1933 schlug er im Brief an die Schwester Rozia einen Besuch nach Dresden aus: »[...] hier aber wirkt schon die Nachbarschaft dieser feindlichen 60 Millionen Masse bedrückend. Dabei weiß man nie, ob es nicht auch her kommt.«¹ Auf Drängen seiner Schwester Salka verließ Eduard Steuermann Wien, über Southampton erreichte er mit der »Berengaria« New York am 26. Mai 1936.²

1 Eduard Steuermann am 7. Juli 1933 an seine Schwester Rozia. Zit. nach Volker Rülke, *Der Komponist Eduard Steuermann. Vier Werkstudien*, Hildesheim – Zürich – New York 2000, S. 18.

2 Die von Arne Gadomski zur Verfügung gestellte und auf den 20. September 1937 datierte »Declaration of Intention« No. 82642 für Eduard Steuermann verzeichnet: »I emigrated to the United States of America from Southampton, England my lawful entry for permanent residence in the United States was at New York, N. Y. under the name of Eduard Steuermann, on 5/26/36 on the vessel Berengaria.« Arne Gadomski, »Eduard Steuermann«, in: *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, hrsg. von Claudia Maurer Zenck und Peter Petersen, Hamburg 2014, online: <https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00003691> (12.07.2021).

Weitere aufschlussreiche Dokumente zu Steuermanns Ausreise aus Österreich bzw. zur Immigration in die Vereinigten Staaten finden sich an der Library of Congress, Washington D. C., Music Division, Edward and Clara Steuermann Collection, 1922–1981 (im Folgenden: LoC Steuermann Collection), Box 2, Folder 10: Austrian document with family and birth information (1922), two Polish documents with family and birth information (1927, 1935), Austrian registration document for Margaret Steuermann (1934), Austrian registration documents (1935), request for American naturalization application (1937), US Certificate of Naturalization with Steuermann's photo and signature (1944), Hebrew Sheltering and Immigrant Aid Society visa application instructions with annotations and attached profession and income information (1949), handwritten document that he is naturalized in US and will sponsor his nephew (1949).

Mabery Road

Mit der Tochter Margaret (*1925) kam Steuermann in den Vereinigten Staaten an, 1944 erhielt er die amerikanische Staatsbürgerschaft.³ In den ersten Versuchen, die irritierenden Mechanismen des amerikanischen Kulturlebens zu durchschauen, zu adaptieren und sich darin einzubringen, wurde Salka Viertels Haus in der Mabery Road in Santa Monica, Los Angeles, zum wichtigen Ausgangspunkt; später zum Ruhepunkt während der Mühen, sich in New York vorwärts und »durch zu bringen«. Salkas Haus kam einem Drehpunkt der Society von Film, Musik und Literatur gleich. »Die Sonntage in der Mabery Road zu verbringen wurde ein geliebter Brauch.«⁴ So Steuermanns Schwester in ihren Erinnerungen.

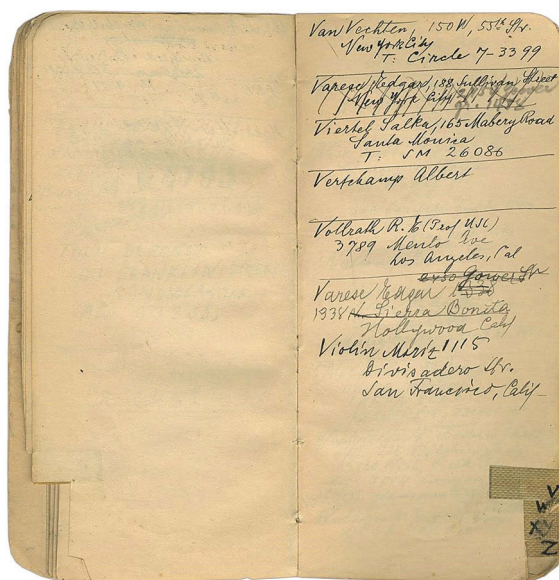
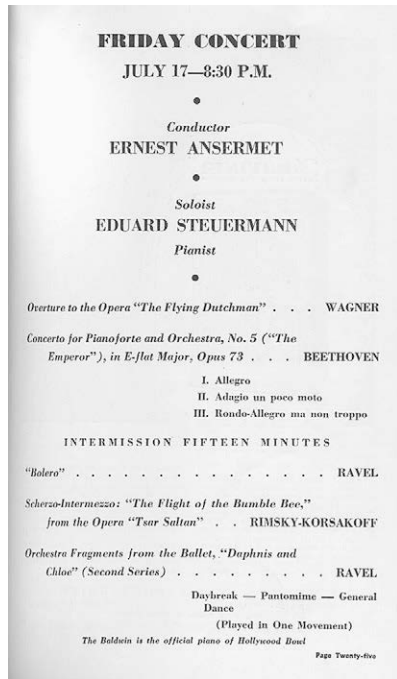


Abbildung 1:
Adressbucheintrag Arnold
Schönberg, USA: Van Vech-
ten Carl, Viertel Salka, Vert-
champ Albert, Vollrath
Richard E., Varèse Edgar(d),
Violin Moriz. (Arnold
Schönberg Center, Wien
[ASC], A4058).

- 3 Wie im Brief an Anton Webern vom 12. August 1938 beschrieben, wartete Steuermann noch auf die Immigrations-Dokumente für seine Frau Hilda Merinsky (1898–1988): »Ich bemühe mich die Papiere für meine Frau zusammen zu bringen und hoffe, daß es in den nächsten Tagen sein wird, inwiefern wird es noch lange dauern, bis sie kommen kann.« Eduard Steuermann am 12. August 1938 an Anton Webern, zit. nach Regina Busch, »Aus dem Briefwechsel Webern – Steuermann. Transkribiert und mit Anmerkungen versehen«, in: *Anton Webern I*, hrsg. von Heinz Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1983 (= *Musik-Konzepte*, Sonderband), S. 23–51, hier S. 46.
- 4 Salka Viertel, *Das unbelehrbare Herz. Erinnerungen an ein Leben mit Künstlern des 20. Jahrhunderts* [erst-mals als: *The Kindness of Strangers*, 1969], Berlin 2012 (= *Die andere Bibliothek*, Bd. 313), S. 266.

Abbildung 2:
Los Angeles Philharmonic Orchestra Program,
17. Juli 1936, S. 25. Los Angeles Philharmonic
Archives, LA1778609.



Ein Brauch, der schillernde Persönlichkeiten ins Haus holte – und das nicht nur an Sonntagen.⁵

Der vormalig in Europa erfolgreichen Schauspielerin Salka Viertel bot Hollywood die Möglichkeit zu kleineren Filmrollen, eine größere Sphäre tat sich im Schreiben von Movie Scripts auf. Weitgreifend waren ihre Kontakte, die bis zu Greta Garbo (1905–1990) reichten, als deren Vertraute und »Beraterin« sie fungierte. Die Tarzan-Legende Johnny Weissmüller (1904–1984) und die Filmdiva Miriam Hopkins (1902–1972) waren ebenso zu Gast wie das Pianisten-Enfant terrible Oscar Levant (1906–1972), die MGM Komponisten Dimitri Tiomkin (1904–1979) und Bronisław Kaper (1902–1983), Otto Klemperer (1885–1973), Arnold Schönberg (1874–1951) und dessen Frau Gertrud (1898–1967).

»Am Abend gibt es hier meistens Gesellschaft; vorläufig interessieren mich die wenigsten Menschen, und das wird sich nicht so bald ändern.« So Eduard Steuermann am 31. Oktober 1936 an Anton Webern nach Wien – »mit den Filmgrößen

5 Siehe Eduard Steuermann an Anton Webern, 31. Oktober 1936. Busch, »Aus dem Briefwechsel Webern – Steuermann« (Anm. 3), S. 31.

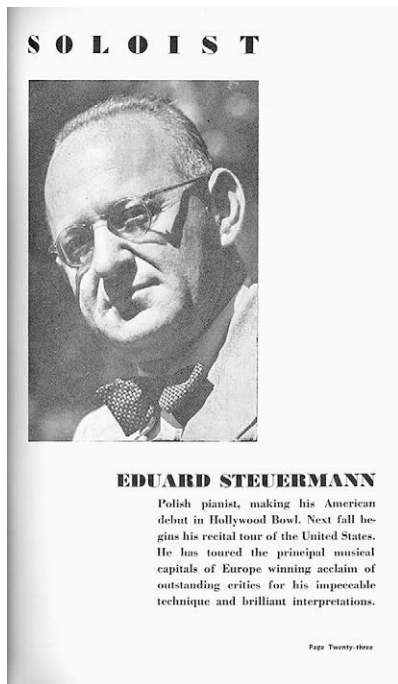


Abbildung 3:
Los Angeles Philharmonic Orchestra Program,
17. Juli 1936, S. 23. Los Angeles Philharmonic
Archives, LA1778607.

spreche ich auch nicht sehr viel, manche sind hübsch anzusehen«. ⁶ In Joan Crawford (1905–1977) sah er »schon ein[en] Stern 1. Größe!« ⁷, Max Reinhardt (1873–1843) zählte auch zur Runde, und immerhin stand ein Erich Wolfgang Korngold (1897–1975) »ins Haus« ⁸. Die »göttliche« Greta jedoch käme nur, »wenn keine Gesellschaft da ist; sie ist eigentlich ein armes, um ihre zarte Gesundheit besorgtes, tatsächlich sonderbares Menschenkind«. ⁹ Und weiter an Webern: »allerdings manchmal von so besonderer Schönheit, daß man gerne versucht Hollywood zu vergessen und lieber an Serafita zu denken.« ¹⁰ Mit der Anspielung auf *Seraphita* nach Honoré de Balzac (1799–1850) holte Steuermann sich weg von den Sternen Hollywoods – in die Welt der Ernsthaftigkeit: zu Arnold Schönbergs Oratorium *Die Jakobsleiter*. Und doch war es ein Konzert in der auch den Sternen

6 Zit. nach ebd.

7 Zit. nach ebd.

8 Zit. nach ebd.

9 Zit. nach ebd.

10 Zit. nach ebd., S. 32.

nahen Hollywood Bowl, welches unmittelbar nach Steuermanns Ankunft an der *West Coast* ersten Erfolg brachte.

Am 17. Juli 1936 spielte Steuermann unter Ernest Ansermet (1883–1969) in der Hollywood Bowl Ludwig van Beethovens Klavierkonzert Nr. 5 in Es-Dur op. 73. Am 9. März 1937 selbiges mit dem Los Angeles Philharmonic Orchestra unter Otto Klemperer im Granada Theatre in Santa Barbara, am 10. April 1937 Beethovens Klavierkonzert Nr. 4 in G-Dur, op. 58 unter Klemperer im Philharmonic Auditorium in Los Angeles.

Zwischen West und East Coast

Für viele an der amerikanischen Ostküste gestrandete Kunstschaffende hatte die Westküste enorme Zugkraft, New York war oft nur Orientierungspunkt, um im Westen Fuß zu fassen – der Magnet Hollywood wirkte. Nicht so für Steuermann, er übersiedelte 1938 von Los Angeles nach New York, »wo die Aussicht[en] eine verständnißvolle Umgebung zu finden, die größten« waren, jedoch aber auch »die größte Konkurrenz (und eine sehr unangenehme) und am schwersten gegen die Arroganz und Blasiertheit aufzukömen.«¹¹ Das Haus seiner Schwester blieb Bezugspunkt, die Sommer verbrachte Steuermann meist dort¹², übend und komponierend. Bereits am 31. Oktober 1936 schrieb Steuermann aus Los Angeles an Webern:

»Alles in allem: ich hätte (obwohl ich kein leichtfertiger Optimist bin!) nicht gedacht, daß es so schwer ist, hier irgendeine musikalische Tätigkeit zu entwickeln, wie sie mir gegeben, oder möglich ist! Es scheint, daß man, um irgendwo in Amerika beachtet zu werden unbedingt in New York gespielt haben muß.«¹³

Ein Konzert in New York wählte er damals als sehr kostspielig, stattdessen peilte er Klavierabende im Raum Los Angeles und in San Francisco an. »Ich habe mir noch etwas von meinem Optimismus bewahrt und hoffe, daß meine musikalischen Bemühungen nicht ›restlos‹ an dem amerikanischen ›Optimismus‹ zerschellen werden.«¹⁴ Nach nur kurzer Zeit in Los Angeles beschrieb Steuermann Mechanismen, die in vielen Exilbiographien wirken:

11 Eduard Steuermann an Anton Webern, 12. August 1938. Zit. nach ebd., S. 46.

12 Viertel, *Das unbelehrbare Herz* (Anm. 4), S. 379.

13 Eduard Steuermann an Anton Webern, 31. Oktober 1936. Zit. nach Busch, »Aus dem Briefwechsel Webern – Steuermann« (Anm. 3), S. 28.

14 Zit. nach ebd., S. 29.

»Es ist so dumm immer wieder so viel über ›Amerika‹ zu schreiben, sonderbarerweise kommt man, wenn man nicht in seiner Arbeit ist, nicht leicht davon weg; da dieser Kontinent wahrscheinlich auch ansteckend wirkt, ist man besonders bemüht sich selber zu kontrollieren: ›bin ich selber schon abgestumpft?‹ Nun aber genug!«¹⁵

Einen wichtigen Beitrag zur Unterstützung der vertriebenen europäischen Künstlerschaft leistete die ab 1933 zur »University in Exile« umgebildete New School for Social Research in New York.¹⁶ Bis 1940 arbeiteten an der New School etwa 60 exilierte Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen sowie Künstler und Künstlerinnen. Darunter Ernst Toch (1887–1964) ab 1934 und Hanns Eisler (1898–1962) ab 1935, Rudolf Kolisch (1896–1978) ab 1939 und Eduard Steuermann durch Eislers Vermittlung ab 1940, teilweise auch George Széll (1897–1970) und Erich Leinsdorf (1912–1993).¹⁷ Steuermanns Übersiedlung von der *West* an die *East Coast* im Jahr 1938 setzte der in Kalifornien empfundenen Öde ein lebendiges und vor allem auch von der Presse wahrgenommenes Musikleben entgegen.

So liest man in der *New York Times* vom 29. Januar 1939: »Continuing the story – which, as can be seen now, constitutes a manifestation of one of those important things known as trends – here are Mark Brunswick, Roger Sessions and Edward Steuermann telling the world about three concerts they are arranging.«¹⁸ Das Organisations-Trio Brunswick, Sessions, Steuermann wollte in New York der Vernachlässigung moderner Musik entgegenwirken und vor allem deren »artificial isolation«¹⁹ aufweichen, indem Programme an der New School for Social Research mit »modern works in proper relation to music of preceding epochs«²⁰ kreiert wurden. Das Magazin *Vogue* vom 1. März 1939 setzte die organisierenden Herren der Serie gar als »three of America's most prominent musicians«²¹ in Szene.

15 Zit. nach ebd.

16 Vgl. dazu Monika Plessner, »Die deutsche ›University in Exile‹ in New York und ihr amerikanischer Gründer«, in: *Frankfurter Hefte* 19 (1964), S. 181–186.

17 Stephan Stompör, *Künstler im Exil – in Oper, Konzert, Operette, Tanztheater, Schauspiel, Kabarett, Rundfunk, Film, Musik- und Theaterwissenschaft sowie Ausbildung in 62 Ländern*, Teil 1, Frankfurt a. M. 1994, S. 578.

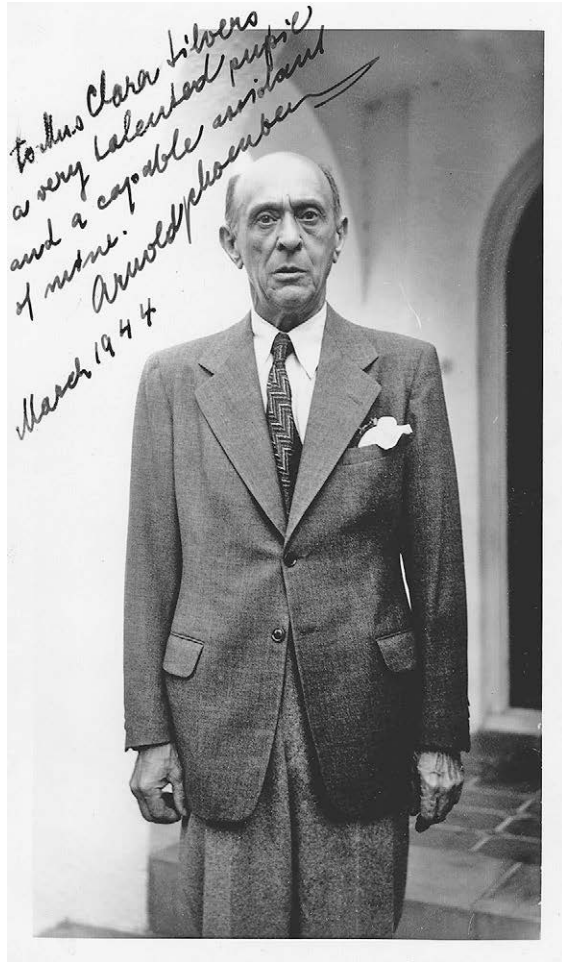
18 *New York Times* vom 29. Januar 1939. New School for Social Research (New York, N. Y.: 1919–1997). Press clippings 17: 1938–1939, New School publicity scrapbook collection. New School Archives and Special Collections Digital Archive, online: <http://digitalarchives.library.newschool.edu/index.php/Detail/objects/NS030101_PC_017> (12.07.2021).

19 Ebd.

20 Ebd.

21 *Vogue* (Magazine) vom 01. März 1939. New School for Social Research (New York, N. Y.: 1919–1997). Press clippings 17: 1938–1939, 1938–1939. New School publicity scrapbook collection. New School Archives and Special Collections Digital Archive, online: <http://digitalarchives.library.newschool.edu/index.php/Detail/objects/NS030101_PC_017> (12.07.2021).

Abbildung 4:
 Arnold Schönberg, Los
 Angeles, Widmung an Clara
 Silvers: »To Miss Clara
 Silvers a very talented pupil
 and a capable assistant
 of mine. Arnold Schoenberg
 March 1944.« ASC PH0074.



»Die Saison läßt sich für mich nicht unvorteilhaft an.«²² So Steuermann an Arnold Schönberg im Oktober 1941. Er schrieb von künftigen Grammophon-Aufnahmen und von in Aussicht stehenden Konzerten in der Steinway Hall, auch käme er »verhältnismäßig oft mit Rudi und Greis[s]les zusammen«²³: Mit Rudolf Kolisch (1896–1978) arbeitete er an der Musik Schönbergs, Felix Greissle (1894–

22 Eduard Steuermann an Arnold Schönberg, 31. Oktober 1941. ASC Briefdatenbank ID 17159, online: http://archive.schoenberg.at/letters/letters.php?id_letters=17159&action=view (12.07.2021).

23 Ebd.

1982) zählte ebenso zum engeren Kreis. Schönbergs Töne rüttelten die Rezensenten im Big Apple wach; stereotype, nicht reflektierte Zuordnungen kreuzten auch hier das Feld. Eine detaillierte Rezension verfasste Olin Downes (1886–1955) in der *New York Times* zu einem *Pierrot* in der Town Hall mit Erika Stiedry-Wagner (1890–1974) und Eduard Steuermann unter Schönbergs Dirigat am 17. November 1940.²⁴ Steuermanns Verständnis für das Stück wurde als Garant für die Qualität der Darbietung herausgestrichen und so der Bezug zur Uraufführung von 1912 geschaffen. Mit der *world premiere* von Schönbergs Klavierkonzert op. 42 am 6. Februar 1944 mit dem NBC Symphony Orchestra (*radio broadcast*) unter Leopold Stokowski (1882–1977) wurde das Spielfeld der Wörter zum Schlachtfeld: Die Rezensionsstimme von *Cue* hörte einen »disturbed barnyard«, zumindest unter »due regard for Mr. Steuermann's devotion at the piano«.²⁵ Henry Simon endete in seiner Kolumne »Musical Diary« im Journal *PM* polemisch: »how many musicians [...] are going to spend the months of study necessary to arrive at the conclusion that such ugliness of sound is really an important contribution to our music.«²⁶ Steuermann war als Ausführender nur erwähnt. Oscar Thompsons Stimme der *New York Sun* sprach von einer »very ugly affair«, »Mr. Steuermann« reduzierte er zu einem »good technician and a good Schoenbergian«.²⁷ Weiter auf diesen kriegerischen Pfaden wandelte Robert Bagar: »It smacks of war plants rushing against time, of bustling activity, of rivets and drills and frenzied assembly lines.« »[...] and the piano soloist was that old familiar Schoenberg standby, Edward Steuermann.« Doch weiter: »The Concerto was superlatively performed by Mr. Steuermann and the orchestra. I doubt whether it will become a battle-steel of the piano and orchestra repertoire.«²⁸ Indifferent waren die Zeilen von Olin Downes, der zwar Steuermanns Spiel hervorhob und von ihm als »passio-

- 24 Olin Downes, »Schoenberg Leads Own Composition«, in: *New York Times* vom 18. November 1940. ASC Archiv: Clippings C19401117_a_1 and C19401117_a_v, online: <https://www.schoenberg.at/scans/Clippings/C19401117_a.pdf> (12.07.2021).
Pierrot lunaire op. 21, 17. November 1940, New York, Town Hall: Arnold Schönberg, Erika Stiedry-Wagner, Eduard Steuermann, Frances Blaisdell, Eric Simon, Stefan Auber, Rudolf Kolisch, Felix Khuner, Diez Weizmann, Sam Suzowsky, Leonard Sharrow, David Rattner.
- 25 Julian Seaman, »Reflections«, in: *Cue* vom 19. Februar 1944. ASC Archiv: Clippings C19440206_a_r and C19440206_a_v, online: <https://www.schoenberg.at/scans/Clippings/C19440206_a.pdf> (12.07.2021).
- 26 Henry Simon, »Musical Diary«, in: *PM* vom 7. Februar 1944. ASC Archiv: Clippings C19440206_b, online: <https://www.schoenberg.at/scans/Clippings/C19440206_b.pdf> (12.07.2021).
- 27 Oscar Thompson, »Stokowski Leads Schoenberg Work«, in: *New York Sun* vom 7. Februar 1944. ASC Archiv: Clippings C19440206_g, online: <https://www.schoenberg.at/scans/Clippings/C19440206_g.pdf> (12.07.2021).
- 28 Robert Bagar, »Piano Work Has Ring of War Plants«, in: *New York World-Telegram* vom 7. Februar 1944. ASC Archiv: Clippings C19440206_i, online: <https://www.schoenberg.at/scans/Clippings/C19440206_i.pdf> (12.07.2021).


Abbildung 5:
 Rezension von Virgil Thomson,
New York Herald Tribune,
 7. Februar 1944. ASC Archiv:
 Clippings C19440206_f.

NEW YORK HERALD TRIBUNE,

MUSIC

By VIRGIL THOMSON

Edward Steuermann



Who appeared as piano soloist with NBC Symphony yesterday

NBC SYMPHONY ORCHESTRA. Leopold Stokowski, concert broadcast from Studio 5 H. Radio City yesterday afternoon with Edward Steuermann as piano soloist. The Program: Tu mançavi a tormentarmi. Cesti-Stokowski Unfinished Symphony.....Schubert Piano Concerto, Op. 42 (first performance).....Schoenberg

Real Modern Music

ARNOLD SCHOENBERG'S Piano Concerto, which received its first performance anywhere yesterday afternoon by the N. B. C. Symphony Orchestra, Leopold Stokowski conducting and Eduard Steuermann playing the solo part, is the first original work for large orchestra by this master to be heard in New York since quite a long time back. For many of our young music lovers it is no doubt their first hearing of any orchestral work of its kind. One can not be too grateful to Mr. Stokowski for giving himself the trouble to prepare it and for paying his radio listeners the compliment of presuming their interest. It is an honor paid not only to one of the great living masters of music but to the American public as well; and the General Motors Corporation, which sponsored the broadcast, should be proud of the event.

* * *

The piece, which lasts a shade under twenty minutes, consists of four sections neatly sewn together and played without pause—a waltz, a scherzo, an adagio and a rondo. All are based on a single theme, though there is considerable development of secondary material in the scherzo. The musical syntax is that commonly known as the twelve-tone system, which is to say that the employment of dissonance is integral rather than ornamental. The expression of the work is romantic and deeply sentimental, as is Schoenberg's custom and as is the best modern Viennese tradition.

* * *

The instrumentation is characteristic, too, of its author. It is delicate and scattered. The music hops around from one instrument to another all the time. It sounds like chamber music for a hundred players. There is plenty of melody but no massing of instruments on any single line for giving the melody emphasis, as is customary in oratorical symphonic writing. The work is not oratorical, anyway. It is poetical and reflective. And it builds up its moments of emphasis by rhythmic device and contrapuntal complication, very much as old Sebastian Bach was wont to do. Its inspiration and its communication are lyrical, intimate, thoughtful, sweet and sometimes witty, like good private talk. At no point is there grandiloquence or theater. The work derives much of its impressiveness

from its avoidance of all attempt to impress us by force.

Its great beauty is derived partly from the extreme delicacy and variety of its instrumentation and partly from the consistency of its harmonic structure (a result of its systematic observance of the twelve-tone syntax). Its particular combination of lyric freedom and figurational fancy with the strictest tonal logic places it high among the works of this greatest among the living Viennese masters (resident now in Hollywood) and high among the musical achievements of our century. With the increasing conservatism of contemporary composers about matters harmonic, many of our young people have never really heard much modern music. Radical and thorough-going modern music, I mean. It is too seldom performed. Well, here is a piece of it and a very fine one, a beautiful and original work that is really thought-through and that doesn't sound like anything else.

* * *

Edward Steuermann played the piano part with all delicacy and love. There isn't much in it to show off with (only two brief and fragmentary cadenzas, and they are not written for brilliance), but the piano is there all the time. It weaves in and out rather in chamber style, and Mr. Steuermann never overplayed it or underplayed it. Everybody gave his serious best to this serious and far from easy work. One came away almost not minding that it had been preceded by the inexcusably long and dull commercial plug that the N. B. C. hours sacrifice to commercial sponsorship.

nate exponent of Schoenberg's muse«, »a devoted and prodigious musician«²⁹ sprach, das Werk jedoch im Vergleich zur ebenfalls programmierten *Unvollendeten* Schuberts schlecht aussehen ließ. Verlässlich seriös war die Kritik von Virgil Thomson (1896–1989) in der *New York Herald Tribune*: »Edward Steuermann played the piano part with all delicacy and love.«³⁰

Eine positive Feder schwang Virgil Thomson anlässlich der Erstaufführung der *Ode to Napoleon Buonaparte* op. 41 (1942) in der Fassung für Klavier und Streichorchester unter Artur Rodziński (1892–1958) mit Mack Harrell (1909–1960) als Rezitator im November 1944: »One hardly knows which to admire most, Schoenberg for writing it so skillfully or Artur Rodzinsky, Edward Steuermann (who played the piano part and helped no end in the preparation of the whole performance) and the Philharmonic string section for executing it so beautifully.«³¹ Die Besetzung mit Rodziński und Harrell resultierte auch in einer Aufnahme jenes Stücks, in welchem Schönberg erstmals öffentlich seine Stimme gegen das Nazi-regime erhob.

Eigene Spuren

Steuermanns erster Eindruck der musizierenden Jugend an der *West Coast* war kein guter gewesen: »ich kenne die hiesige musikalische Jugend zwar nicht, glaube aber nicht, daß sich irgendetwas Nennenswertes zeigen wird«, so Steuermann an Anton Webern im Oktober 1936. »Talent (pianistisches und musikantisches) ist sicher vorhanden, – aber die Einstellung zur Kunst, Ernst, Opferwilligkeit – ich sehe da ziemlich schwarz.«³² Diese »schwarze« Hollywood-Perspektive konnte zumindest durch die positiven Erfahrungen am Black Mountain College lichter werden.

29 Olin Downes, »Stokowski Offers Schoenberg Work«, in: *New York Times* vom 7. Februar 1944. ASC Archiv: Clippings C19440206_h, online: <https://www.schoenberg.at/scans/Clippings/C19440206_h.pdf> (12.07.2021).

30 Virgil Thomson, »Real Modern Music«, in: *New York Herald Tribune* vom 7. Februar 1944. ASC Archiv: Clippings C19440206_f, online: <https://www.schoenberg.at/scans/Clippings/C19440206_f.pdf> (12.07.2021).

31 Virgil Thomson, »Beautiful String Work«, in: *New York Herald Tribune* vom 24. November 1944. ASC Archiv: Clippings C19441123_b, online: <https://www.schoenberg.at/scans/Clippings/C19441123_b.pdf> (12.07.2021). Konzert in der Carnegie Hall, Programm: W. A. Mozart: Sinfonie Nr. 35 D-Dur KV 385 (*Haffner-Sinfonie*), J. Haydn: Cellokonzert Nr. 2 D-Dur Hob. VII:2 (Solist: Gregor Piatigorski), M. de Falla: Drei Tänze aus *El Sombrero de Tres Picos*.

32 Eduard Steuermann am 31. Oktober 1936 an Anton Webern. Zit. nach Busch, »Aus dem Briefwechsel Webern – Steuermann« (Anm. 3), S. 30.

Mit seiner Tätigkeit am Black Mountain College im Sommer 1944 konnte Steuermann das Image des exklusiven Schönberg-Pianisten auch um eigene Spuren erweitern. Das in der Nähe von Asheville, North Carolina, gelegene College – vom *Time Magazine* 1943 als »Progressive education's most famous outpost«³³ bezeichnet – galt als Besonderheit innerhalb der US-amerikanischen Bildungslandschaft. 1933 gegründet und bis 1956 zugänglich, schrieb es Geschichte im innovativen Zusammenwirken von Unterricht und Kunst. Ende der 1940er Jahre galt die Einrichtung als international führende Drehscheibe zur interdisziplinären Ausbildung vorrangig künstlerischer Bereiche. Bildende Kunst, Theater, Literatur, Musik, Architektur, Geschichte, Physik und Ökonomie waren die angebotenen Fächer. Im Wunsch, eine neue Form von College zu kreieren, gründete John Andrew Rice (1888–1968) Black Mountain nach den Prinzipien des amerikanischen Philosophen John Dewey (1859–1952). Dewey forderte von der Schulbildung die Erziehung zur Demokratie und die Ausbildung demokratiefreundlichen Handelns. Basis für ein gut funktionierendes demokratisches Gefüge ist demzufolge eine Gesellschaft, in der geltende Strategien auch infrage gestellt werden dürfen und in der sowohl Wissen als auch die erlebte Auswertung von Erfahrungen bedeutend sind. Die Förderung problemorientierten Denkens gilt als Prämisse. Am Black Mountain College sah man die praktische wie theoretische Beschäftigung mit Kunst als Grundvoraussetzung für die Entwicklung eines tieferen Verständnisses für die Freiheit der Kunst. Die lebendige Konfrontation mit verschiedensten Kunstformen erachtete man als Motor eines jeden Lernprozesses.

Die Gründungsphase und der erste Aufschwung von Black Mountain korrespondierten mit dem Erstarken des Nationalsozialismus und mit der Ausgrenzung und Vertreibung europäischer Intelligenz. Viele der missliebigen Personen gelangten als Studierende oder Lehrende an das College und standen dort in engem Kontakt mit amerikanischen Kollegen und Kolleginnen. Visionäre, Phantasten, hochgebildete Menschen und geistreiche Köpfe initiierten zukunftsweisende Projekte und prägten fächerübergreifendes Agieren. Dozenten waren u. a. John Cage (1912–1992), Merce Cunningham (1919–2009), Willem de Kooning (1904–1997), Richard Buckminster Fuller (1895–1983), Walter Gropius (1883–1969), Lyonel Feininger (1871–1956), Alexander (Xanti) Schawinski (1904–1979), Max Dehn (1878–1952), Lou Harrison (1917–2003) oder Stefan Wolpe (1902–1972). Von Juli bis September 1944 fand das »first Music Institute« in Black Mountain

33 *Black Mountain College Bulletin*, Music Institute Summer 1944, S. 11. Material zum Black Mountain College. Western Regional Archives, State Archives of North Carolina.



Abbildung 6: Black Mountain College, Sommer 1944. 1. Reihe (v.l.n.r.): Frederic Cohen, Elsa Kahl, Marcel Dick. 2. Reihe: Joanna Graudan, Heinrich Jalowetz, Lotte Leonard. 3. Reihe: Nikolai Graudan, Rudolf Kolisch, Lorna Freedman Kolisch, Edward E. Lowinsky, Mark Brunswick, Eduard Steuermann, Ernst Krenek, Gertrude E. Straus, Roger Sessions. ASC Bild-Archiv: PH2072.

statt, zum zentralen Thema »Interpretation«.³⁴ Eduard Steuermann war eine Idealbesetzung. Er unterrichtete Klavier (solo, für vier Hände und für zwei Klaviere), hielt »six lecture demonstrations« zur »Psychology of the Pianist«, sprach über »Schumann's Kreisleriana«, gestaltete mit Rudolf Kolisch eine Vorlesung zu »Historical and Contemporary Interpretation in Music«³⁵, spielte ein Programm mit

34 Dem *Black Mountain College Bulletin* von Sommer 1944 ist zu entnehmen: »The interpreter therefore is not only an actor. He is a thinker. He must be able to understand the structure of a piece of music, the historical processes from which it sprang, the traditions to which it belongs.« Und zuvor: »He has to bring to life the music that is presented to him as rigid and dead ciphers. This revivification demands not merely technique but human feeling and even a special type of imagination.« Das Institut dieses Sommers war Elizabeth Sprague Coolidge gewidmet, »in sincere admiration of her contribution to the advancement of classical and contemporary chamber music and its interpretation.« Ebd., S. 3.

35 Ebd., S. 7f.

Bach, Mozart, Beethoven und Schubert³⁶, war an einem Schönberg-Abend³⁷ beteiligt und begleitete im Konzert »Composers at the Music Institute« eigene Lieder.³⁸ An Kolleginnen und Kollegen hatte er dort neben Kolisch auch Marcel Dick (1898–1991), Joanna und Nikolai Graudan (1896–1964), Ernst Krenek (1900–1991), Lotte Leonard (1884–1976), Yella Pessl (1906–1991), Frederic Cohen (1904–1967), Heinrich Jalowetz (1882–1946), Elsa Kahl (1901–1992), Edward E. Lowinsky (1908–1985) und Gertrude E. Straus. Als »Sprecher« in Panel-Diskussionen waren neben anderen Mark Brunswick (1902–1971), Aaron Copland (1900–1990) oder Virgil Thomson (1896–1989) eingeladen. Im August 1944 meinte Steuermann rückblickend: »Black Mountain war eine schwere Arbeit, aber musikalisch ein großer Erfolg.«³⁹

Spaghetti in der Bowl und der Nagel in der Wand

Im Brief an Anton Webern vom Oktober 1936 klagte Steuermann über die Macht der Presse in Hollywood, über die Regelung des Kunstbetriebs durch das Geld und über die Lust an der Sensation. Amüsant und doch mit bitterem Unterton liest sich Salka Viertels Bericht, wonach die Werbeschiene zum Beethoven-Konzert in der Hollywood Bowl Reklamefotos andachte, die Steuermann mit weißer Schürze und Kochmütze beim Spaghettikochen zeigen sollten nach dem Motto:

- 36 Programmzettel »Eighth Concert« vom 26. August 1944: W. A. Mozart: Rondo in a-Moll KV 511, J. S. Bach: *Englische Suite* Nr. 6 d-Moll BWV 811, F. Schubert: *Vier Impromptus* op. 90 D. 899, L. v. Beethoven: *Hammerklavier-Sonate* in B-Dur op. 106. Material zum Black Mountain College. Western Regional Archives, State Archives of North Carolina.
- 37 Programmzettel »Eleventh Concert, Music by Arnold Schoenberg« vom 9. September 1944: Ausführende: Lotte Leonard, Heinrich Jalowetz, Eduard Steuermann, Clara Silvers, Simon Sadoff. Steuermann: *Fünf Klavierstücke* op. 23. Material zum Black Mountain College. Western Regional Archives, State Archives of North Carolina.
- 38 Programmzettel »Composers at the Music Institute« vom 5. September 1944: E. Steuermann: *Im Frühling; Hörtest du denn nicht; Die Liebste sprach; Trabe, kleines Pferdchen*. Gesang: Ann Dick, Klavier: Eduard Steuermann. Material zum Black Mountain College. Western Regional Archives, State Archives of North Carolina.
- 39 Über sein Konzert in Black Mountain berichtete Steuermann an Adorno weiter: »Black Mountain war eine schwere Arbeit, aber musikalisch ein großer Erfolg; ich habe in meinem Recital gut gespielt (besser als in Santa Monica), die Fuge aus op. 106 ist wirklich gut gelungen. Sonst habe ich zwei Vorträge gehalten, – einen über Kreisleriana, der nur ein wenig umgearbeitet, mein New Yorker Vortrag war und einen (improvisierten) ueber Brahms, der, infolge Zeitmangel, ein wenig chaotisch geraten ist, aber interessante Ideen enthielt (wenigstens für mich).« Eduard Steuermann am 8. Oktober 1944 an Theodor W. Adorno. Zit. nach Martin Zenck, »... die Freiheit vom Banne Schönbergs ...«. Neue Bewertungen des Komponisten und Pianisten Eduard Steuermann«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 68 (2011), H. 4, S. 263–293, hier S. 266.

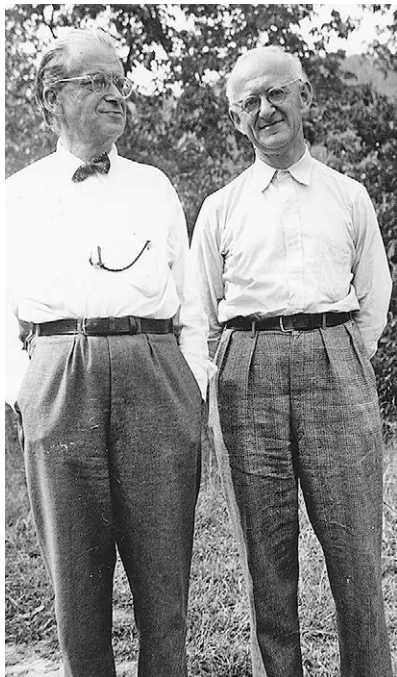


Abbildung 7:
Heinrich Jalowetz und Eduard Steuermann,
Black Mountain College Summer Institute
1944. Private Collections, PC.7008 Black
Mountain College Project, Box 2. Maya Bentley
Papers, Gift of Mark Apelman, Black Mountain
College Project, Courtesy of the Western
Regional Archives, State Archives of North
Carolina.⁴⁰

»Alle Musiker kochen gern.«⁴¹ Dem konnte Steuermann entkommen – das Image des Steinway-Pianisten stand ihm besser.

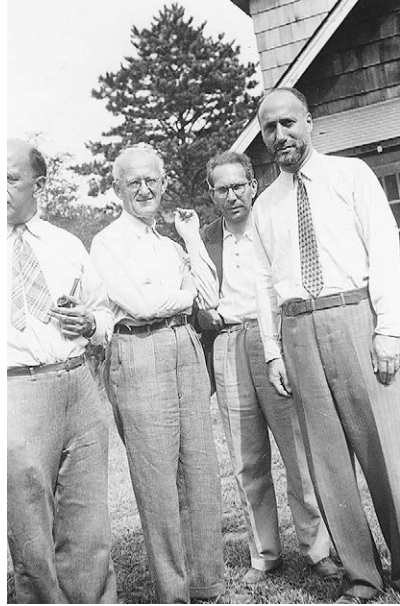
Der Erfolg in der Hollywood Bowl erreichte auch die Österreichische Presse; im Boulevard-Ton berichtete das *Neue Wiener Journal* im August 1936 von einem »Höhepunkt« mit Eduard Steuermanns Klavierpart in der »Emperor«-Symphonie« Beethovens. Eine Frau hörte andächtig zu: »Sie hatte einen Hut, der das ganze Gesicht beschattete und war tief in einen Mantel eingewickelt, [...] –

40 Maya Tschernjakow Bentley Apelman (1922–2004) wurde in Wien geboren und flüchtete mit ihrer Familie 1938 nach London, 1940 erfolgte die Übersiedlung nach New York City (Queens). Maya Bentley war im Sommer 1942 Studierende am Black Mountain College, Winter und Frühling 1943 verbrachte sie ebenso dort; sie blieb auch während der Sommerkurse 1944. Maya heiratete den Kulturkritiker Eric Bentley (1916–2020), der als Lehrer in Black Mountain wirkte. Gemeinsam mit Eric Bentley übersetzte sie Texte von Bert Brecht (*Der gute Mensch von Sezuan*, *Der kaukasische Kreidekreis*). Nach ihrer Trennung von Bentley heiratete Maya den Pianisten Martin Apelman; mit ihm lebte sie in Manhattan. Nach dieser Trennung übersiedelte sie mit ihrem Sohn nach Boulder, Colorado, wo sie am Mountain View Center for Environmental Education arbeitete. Die Bilder mit Eduard Steuermann fotografierte Maya Bentley während der Sommerkurse 1944, ihr Sohn Mark übergab sie dem Archiv.

41 Zit. nach Viertel, *Das unbelehrbare Herz* (Anm. 4), S. 284.

Abbildung 8:

Roger Sessions, Eduard Steuermann, Marcel Dick, Mark Brunswick, Black Mountain College Summer Institute 1944. Private Collections, PC.7008 Black Mountain College Project, Box 2. Maya Bentley Papers, Gift of Mark Apelman, Black Mountain College Project, Courtesy of the Western Regional Archives, State Archives of North Carolina.



Greta Garbo.⁴² Aufs Korn nahm dieses Bild auch der unter dem Pseudonym »Pem« schreibende Paul Marcus (1901–1972): Der 1933 von Berlin nach Wien geflüchtete Journalist gründete im Mai 1936 seine Exil-Chronik *Pem's Privat-Berichte*. Dort liest man zum Juli-Ereignis 1936: »Eduard Steuermann [...] gab in Hollywood ein Konzert, zu dem Greta Garbo als »Dattelpalme« verkleidet erschien, um nicht erkannt zu werden.«⁴³

Ganz andere Juli-Ereignisse in Österreich: Mit dem Abkommen vom 11. Juli 1936 zwischen Österreich und dem »Deutschen Reich« war die Selbständigkeit Österreichs zwar formell anerkannt, gleichzeitig aber wurden österreichische Nationalsozialisten, deren Partei seit Juni 1933 unter Verbot stand, amnestiert. Dies war der Beginn des »deutschen Wegs«, in welchem Österreich einer deutschfreundlichen Außenpolitik zustimmte und nationalsozialistisch und völkisch orientierte Kräfte der österreichischen Politik Richtung geben konnten

42 »Greta Garbo hört Wiener Pianisten. Musik unter Sternen in der »Bowl«, in: *Neues Wiener Journal* vom 9. August 1936.

43 *Pem's Privat-Berichte*, Bd. 14, 5. August 1936, S. 30. Deutsche Nationalbibliothek, Deutsches Exilarchiv 1933–1945, Frankfurt a. M., online: <<https://portal.dnb.de/bookviewer/view/102656375#page/28/modc/1up>> (12.07.2021).

July 17
★ **EDUARD STEUERMANN** ★
Incomparable Pianist
EXCLUSIVE STEINWAY ARTIST



STEINWAY
"THE INSTRUMENT OF THE IMMORTALS"

EDUARD STEUERMANN, the great pianist, chooses Steinway. And he is but one of a host of the world's greatest artists who have expressed their preference for this piano, "The Instrument of the Immortals". Liszt and Wagner, Caruso and Patti—the honor roll of Steinway artists is indeed brilliant. Only superb merit could achieve so noteworthy a following. . . . Steinway pianos are priced from \$885 to \$3000.

Exclusive Distributors for the Southwest

BARKER BROS.
7TH ST., FLOWER & FIGUEROA • 6834 HOLLYWOOD BOULEVARD

Page Twenty-four

Abbildung 9:
Los Angeles Philharmonic
Orchestra Program, 17. Juli
1936, S. 24. Los Angeles
Philharmonic Archives,
LA1778608.

(»Anschluss von innen«). Im Brief an Steuermann sprach Webern dies an, er maß dem »Juli-Abkommen« keine Bedeutung bei. Nach dem vollzogenen »Anschluss« und vor allem nach Kriegsausbruch kam der Exilpresse in den USA eine nochmals andere Bedeutung zu, vor allem der 1934 als Vereinsblatt des German Jewish Club in New York gegründete *Aufbau* war den Geflüchteten wichtiges Organ.

Heute lesen sich daraus Veranstaltungen des Widerstands gegen das Naziregime: Die »Tribüne für freie deutsche Literatur und Kunst in Amerika« lud für den 7. Februar 1942 zur »Lese-Uraufführung« von Ferdinand Bruckners (eigent-

lich Theodor Tagger⁴⁴) (1891–1958) Schauspiel *Die Rassen*. Eine Schauspielgruppe (u. a. mit Eleonora von Mendelssohn, 1900–1951) unter der Einstudierung Berthold Viertel (1885–1953) (Salkas Ehemann) war für den von Erwin Piscator (1893–1966) gegründeten »Dramatic Workshop« der New School angekündigt, Oskar Maria Graf (1894–1967) sprach zu »Rasse und Kultur«. Rudolf Kolisch leitete den musikalischen Teil, Hans Joachim Heinz sang Lieder von Mendelssohn, Mahler und Schönberg, Eduard Steuermann begleitete am Klavier.⁴⁵ Die 1941 als Plattform deutscher und österreichischer Künstler im Exil gegründete »Tribüne für freie deutsche Kunst und Kultur« war ein Forum für antifaschistische Kunst in New York. Hier generierte sich widerständige Kultur. Aus Mangel an geeigneten Mitteln bediente man sich der Leseaufführung als Darstellungsform.

Einer der Lehrenden an Piscators »Dramatic Workshop« war Hanns Eisler, mit Eduard Steuermann verband ihn eine eigene Linie: »Ein grandioser Pianist und ein ganz herrlicher Musiker.« So Eisler über Steuermann: »Er hat mir sogar drei Lieder gewidmet. Ich habe sie hier. Ich bin sehr stolz darauf. Er ist Pianist und Lehrer – aber ganz erstklassig. Er ist nicht nur ein Pianist – er ist ein musikalisches Genie.«⁴⁶ Eisler übersiedelte 1942 nach Hollywood, in den Sommermonaten stand er fortan in stetigem Austausch mit Steuermann. Zuvor war Steuermann an der Aufnahme zu Eislers *Vierzehn Arten den Regen zu beschreiben* op. 70 beteiligt (Details zur Aufnahmetechnik sind in einem Brief an Steuermanns Mutter Augusta nachzulesen)⁴⁷, und er spielte am 8. Mai 1942 in New York die Uraufführung von

44 Theodor Tagger publizierte ab 1925 nur mehr unter dem Namen Ferdinand Bruckner. Er war Dramatiker, Lyriker und Theaterleiter, ist in Sofia geboren und in Berlin verstorben. Seine Kindheit verbrachte er in Österreich, nach Auslandsaufenthalten war er immer wieder in Wien tätig. Ab 1921 lebte Bruckner in Berlin als Dramatiker und Dramaturg, 1922 eröffnete er dort das aus einem Kino umgebaute Renaissancetheater, welches er bis 1927 leitete. 1933 kehrte Ferdinand Bruckner von Österreich nicht nach Deutschland zurück. Noch im selben Jahr ging er über Zürich und Prag nach Paris. Im November 1933 wurde am Schauspielhaus Zürich sein antifaschistisches Drama *Die Rassen* uraufgeführt. 1936 emigrierte Bruckner in die Vereinigten Staaten, wo er zunächst in Hollywood tätig war, 1937 erfolgte die Übersiedlung nach New York. Ferdinand Bruckner war intensiv an antifaschistischer Kunst in den USA tätig und engagierte sich in den dortigen Exilforen. 1951 kehrte er nach Deutschland zurück, wo er ab 1953 als Dramaturg am Schiller-Theater und am Schlosspark-Theater in Berlin tätig war. Vgl. »Ferdinand Bruckner«, in: Siglinde Bolbecher / Konstantin Kaiser, *Lexikon der österreichischen Exilliteratur*, Wien – München 2000, S. 121–124.

45 *Aufbau*, Bd. 8, Nr. 5, 30. Januar 1942, S. 9. Deutsche Nationalbibliothek, Deutsches Exilarchiv 1933–1945, Frankfurt a. M., online: <<https://portal.dnb.de/bookviewer/view/102656042X#page/9/mode/1up>> (12.07.2021); *Aufbau*, Bd. 8, Nr. 6, 6. Februar 1942, S. 10. Deutsche Nationalbibliothek, Deutsches Exilarchiv 1933–1945, Frankfurt a. M., online: <<https://portal.dnb.de/bookviewer/view/1026560438#page/10/mode/1up>> (12.07.2021).

46 Zit. nach Dorothee Schubel, »Lieder der Emigranten – Eduard Steuermann und Hanns Eisler komponieren Gedichte von Bertolt Brecht«, in: Hanns Eisler, hrsg. von Albrecht Dümmling, Frankfurt a. M. – Basel 2010 (= *querstand. musikalische konzepte*, Bd. 5/6), S. 93–112, hier S. 93.

47 »Jetzt habe ich vor mir nächsten Freitag die Grammophon-Aufnahme (für eine[n] Film) von der Film-Musik von Eisler, die viel Arbeit macht, insbesondere weil es nach dem Metronom gespielt

Eislers *Variationen für Klavier* (1941) (über den Erhalt des Stücks berichtete Steuermann im Brief an Adorno).⁴⁸

Steuermann widmete Eisler 1945 *Drei Lieder für tiefere Stimme zu den Worten von Bert Brecht* nach Texten, welche Eisler bereits 1942 und 1943 vertont hatte. Bei Eisler in den Titeln *In den Weiden* (bzw. vorher *Frühling 1942*), *Die Heimkehr*, *Über die Dauer des Exils*, bei Steuermann *Die Rückkehr* (20. Mai 1945), *Der Totenvogel* (26./27. Mai 1945) und *Gedanken über die Dauer des Exils* (19. Juni 1945).

Eislers wie Steuermanns Töne zur »Dauer des Exils« sind zwölftönig organisiert, atmosphärisch taucht Steuermann in erzählende Prosa: Dynamisch abgestufte Flächen, Linienfelder und Gesten werden unter Temporückungen zur deklamierten, tonmalerischen Übersetzung. Die immer wiederkehrende Anweisung *Zeit lassen!* gibt dieser Miniatur die Idee von Epik. Steuermann komponierte die drei Lieder nach Brecht an der Kippe zum Frieden, an der scharfen Klinge einer Zeit, in der – bei gegebener Möglichkeit – das erzwungene Exil in eine »Freiwilligkeit« driften konnte und *Gedanken über die Dauer des Exils* eine neue Position und bestimmbare Fassbarkeit erhielten: Die bedingungslose Kapitulation des »Deutschen Reichs« trat am 8. Mai 1945 in Kraft. Stalin drängte auf eine Wiederholung des Prozederes im sowjetischen Machtbereich. In der Nacht zum 9. Mai 1945 fiel die deutsche Unterschrift zur Kapitulationsurkunde auch im sowjetischen Hauptquartier in Berlin-Karlshorst.

»Schlage keinen Nagel in die Wand, wirf den Rock auf den Stuhl. Warum vorsorgen für vier Tage? Du kehrst morgen zurück.« So öffnet Brecht seine 1937 im dänischen Exilort Svendborg entstandenen Zeilen: Vom Gebälk blätternder Kalk gleicht einem Index der Zeit, »zermorschen« wird der »Zaun der Gewalt«, der zum Grenzzaun wird: nicht, um Böses abzuriegeln, sondern um die Gerechtigkeit auszusperren. Der zweite Teil des Gedichts schafft den Bogen zum Beginn und will die in der Verbannung zerronnene Zeit fühlbar und auch sichtbar machen: »Sieh den Nagel in der Wand, den du eingeschlagen hast: Wann, glaubst du, wirst du zurückkehren? Willst du wissen, was du im Innersten glaubst?«⁴⁹ Steuermanns Vertonung mutet wie ein Akt innerer Befreiung an; im Juni 1945

werden muß, besonders mein Solo-Stück; ich bekomme wahrscheinlich ein »Ohr-Telephon«, daß mir den Takt schlagen soll.« Eduard Steuermann am 21. Dezember 1941 an Augusta Steuermann. Zit. nach ebd., S. 95.

48 »Eisler brachte mir daunlaengst [!] neue (im Sommer geschriebene) Klawier [!] Variationen; ich versprach ihm sie zu spielen. Sie sind auch sicher interessant, obwohl sie mir besser gefielen als er sie mit dem Aufgebot seiner ganzen Lebendigkeit spielte, als wenn ich allein mit dem Werk zureckgeblieben war. Ja, Werke sind wirklich Kinder und benehmen sich auch manchmal so; aber ich kenne mich noch nicht genuegend aus, vielleicht [!] finde ich einen guten Weg; ich habe ja Glueck bei Kindern.« Eduard Steuermann am 3. Februar 1942 an Theodor W. Adorno. Zit. n. ebd.

49 Vgl. Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke*, hrsg. von Elisabeth Hauptmann, Frankfurt a. M. 1967, Bd. 9: *Gedichte 2: Lieder, Gedichte, Chöre. Gedichte 1933–1938. Svendborger Gedichte. Gedichte 1938–1941*, S. 719f.

2

Die Rückkehr (B. Brecht)

MAESTRO No. 109

77
INTERNATIONAL
MUSIC CENTER
NEW YORK

Abbildung 10: Gedanken über die Dauer des Exils, Autograph. LoC Steuermann Collection.

komponiert, mit millimeterdünner Distanz zum Kriegsende in Europa. Was er selbst »im Innersten glaubte«, lässt sich am ehesten aus eigenen Zeilen lesen: Einen Brief Adornos vom 26. Juni 1962 beantwortend, sprach er von »dem uns eigentlich nie angelobten Land«, von dem »raetselhafte[n] Land ohne Raetsel«⁵⁰. Steuermann wählte nach dem Krieg die Vereinigten Staaten zum Lebenspunkt, die vielen Reisen nach Europa, seine Unterrichtstätigkeit und Kurse zwischen 1952 und 1963 waren intensiv gelebter Austausch mit dem Kulturleben des »Alten Kontinents« und seiner jungen Generation. Dahin kehrte Adorno zurück, Steuermann blieb – wie er selbst meinte – »der Amerikaner«⁵¹. In vielerlei Hinsicht wohl nur äußerlich: Berthold Viertel schrieb am Abend vor seinem Tod im Jahr 1953 an Salka über den Schwager, der in Österreich zu Besuch war: »Er war so geliebt, dieser Mann, der ein Mensch, ein Künstler, ein Europäer geblieben ist und sich seine schon immer erstaunliche Integrität völlig unversehrt erhalten hat.«⁵²

Und Wien?

Die Frage nach Wien darf nicht fehlen: Das Thema »Steuermann im Exil« verlangt nach einem abschließenden Blick auf die Schnittpunkte zur damaligen Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien – gleich einer Umrahmung der Zeit der Vertreibung. Die Norm legte auch hier der Antisemitismus der späten 1920er Jahre. Eduard Steuermann stand zu jener Zeit zweimal auf einer Berufungsliste zum Lehrkörper der Akademie. Zum einen in Verbindung mit der Nachfolge von Paul Weingarten (1886–1948) (Besetzungsvorschlag: 1. Bertha Jahn-Ber, 2. Prof. Eduard Steuermann, 3. Konzertpianist Anton Trost)⁵³, zum anderen mit jener von Friedrich Wührer (1900–1975). Laut Protokoll zur Sitzung der Klavier-Fachgruppe am 13. März 1929 wünschte man Eduard Steuermann auf »primo loco«. Franz Schütz (1892–1962), Vorsteher der Fachgruppe für Klavier und Orgel und von 1938 bis 1945 Leiter der Akademie, sprach sich aufgrund Steuermanns jüdischer Herkunft dagegen aus:

Siehe auch die Projektseite »Österreichische Exil-Literatur seit 1933« der Universität Salzburg, online: <<http://www.literaturepochen.at/exil/multimedia/pdf/brecht-dauerexil.pdf>> (12.07.2021).

50 Eduard Steuermann an Theodor W. Adorno, undatiert (Sommer 1962?), zit. nach Zenck, »... die Freiheit vom Banne Schönbergs« (Anm. 39), S. 279.

51 Ebd.

52 Zit. nach Viertel, *Das unbelehrbare Herz* (Anm. 4), S. 449.

53 Archiv der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (im Folgenden: mdw-Archiv), 2937/P2/1929.

»[Franz] Schütz eröffnet nunmehr eine Debatte über einen, respektive zwei neue Ternovorschläge. [...] Der Vorschlag des Vorsitzenden Prof. Schütz geht nun dahin, folgende zwei Terno-Vorschläge zur Abstimmung zu bringen: A) Jahn-Beer, Trost & Eisenberger. B) [Margarete] Hinterhofer, Askenase & Steuermann. [...] Dr. [Paul] Weingarten vertritt die Meinung, dass [Severyn] Eisenberger, [Eduard] Steuermann oder [Stefan] Askenase *primo loco* genannt werden müssten, wenn es der Akademie wirklich um ihre Anstellung zu tun ist. Auch Prof. [Friedrich] Wührer ist dafür, Steuermann oder Eisenberger an die erste Stelle zu setzen. Schütz glaubt, dass das Ministerium weder Steuermann noch Eisenberger oder Askenase bestätigen werde, weil alle drei Künstler – Juden sind.«⁵⁴

Das zuständige Bundesministerium argumentierte zusätzlich, dass Steuermann zu teuer wäre:

»Die gebotene Rücksichtnahme auf die Schonung der Bundesfinanzen und Vermeidung später sich etwa auswirkender Beispielfolgerungen lässt es wohl bedauerlicher Weise nicht als tunlich erscheinen, dem in dem obzitierten Berichte gestellten d[ort]o[bigen] [?] Antrag auf Bestellung des Eduard Steuermann zum vertraglichen Lehrer für Klavier unter den vorgeschlagenen Modalitäten [sic] näherzutreten.«⁵⁵

Für die Nachfolge Weingartens stand Eduard Steuermann nachträglich an zweiter Stelle der Besetzungsliste. Zu einer Berufung kam es nicht.

Die Klammer schließt sich mit der Situation nach dem Krieg, als die Akademie versuchte, Steuermann nach Wien zu holen. Hans Sittner (1903–1990), der Präsident der Akademie, unternahm im November 1946 den ersten Versuch:

»Da ich gleichzeitig bei Wahrung der besonderen Wiener Tradition großen Wert auch auf einen innigeren Anschluß an das fortschrittliche, zeitgenössische Schaffen und Nachschaffen lege, würde ich die Gewinnung Ihrer Persönlichkeit als Lehrer für die Klavier-Ausbildung sehr begrüßen.«⁵⁶

Steuermann schlug das Angebot aus, am 24. Januar 1947 antwortete er:

»Sehr geehrter Herr Sektionsrat,
Ihren Brief vom 18./XI. habe ich mit grosser Verspaetung erhalten.
Ich danke Ihnen herzlich für Ihre Einladung, – es ehrt und freut mich in gleichem Masse, dass mein Wirken in Wien nicht vergessen ist und die Staatsakademie mich zur Mitarbeit auffordert.

54 Zit. nach Erwin Strouhal/Lynne Heller, »dass auch unsere Leute [...] in Position gebracht werden«, in: »Säuberungen« an österreichischen Hochschulen 1934–1945. Voraussetzungen, Prozesse, Folgen, hrsg. von Johannes Koll, Wien – Köln – Weimar 2017, S. 283–307, hier S. 294.

55 mdw-Archiv, 2937/P2/1928–29, Akt v. 20.06.1929.

56 Hans Sittner an Eduard Steuermann, 18. November 1946, mdw-Archiv, 457/Res/1946.

Es ist richtig, dass ich oft daran gedacht habe nach Wien zurueckzukommen; ich habe diese Moeglichkeit wiederholt ernstlich erwogen, – solange es eine Moeglichkeit war. Die Information, dass ich eine Wohnungsmoeglichkeit in Wien habe muss aber auf einem Irrtum beruhen; – wenigstens ist mir nichts darueber bekannt.

Es waere mir aber, zu meinem grossen Bedauern, auch sonst nicht moeglich gegenwaertig nach Wien zu kommen. Aus verschiedenen privaten Gruenden koennte ich, in naechster Zeit Amerika nicht verlassen.

Ich kann Sie, sehr geehrter Herr Sektionsrat, daher nur versichern, dass ich eine Rueckkehr immer weiter erwaegen werde, koennte Ihnen aber weder eine bindende Zusage machen noch einen bestimmten Zeitpunkt angeben.

Ich moechte Sie aber um die Erlaubniss bitten meine Dienste anzubieten sobald die Umstaende, die dies ermoeglichen wuerden eintreten sollten.

Nochmals mit bestem Dank und
vorzueglichster Hochachtung
Ihr ergebener
Eduard Steuermann⁵⁷

Mit einem Brief vom 14. Oktober 1947 startete Sittner den zweiten Versuch: »Die Verhaeltnisse in Oesterreich im allgemeinen und in Wien im besonderen sind so, daB mir an der Gewinnung einer so hervorragenden Kraft, wie Sie es darstellen, fuer die Akademie sehr gelegen waere.«⁵⁸ Zu einer Anstellung Steuermanns kam es nicht. Vergebliche Liebsemueh: vor dem Krieg auf der einen, nach dem Krieg auf der anderen Seite.

57 Eduard Steuermann an Hans Sittner, 24. Januar 1947, mdw-Archiv, 71/Res/1947.

58 Hans Sittner an Eduard Steuermann, 14. Oktober 1947, mdw-Archiv, 395/Res/1947.

Leerstelle Eduard Steuermann

Tangentiale Berührungen und bürokratische Vermeidungen

Die Eroberung der Musikgeschichte beginnt bei der eigenen Biographie. Es sind Eroberungen, die im Staunen enden. Zwei biographische Zugänge zu Eduard Steuermann: Der eine beginnt 1996, als Michael Gielen den Preis der Stadt Wien für Musik entgegennimmt. In die Jury-Entscheidung war ich damals entscheidend involviert. Es war das erste Mal, dass der NS-Exilant Gielen, gebürtiger Deutscher aus österreichisch-ungarischer Familie mit starker familiärer Affinität zur Wiener Schule, in Wien mit einem Preis geehrt wurde, quasi wiederentdeckt als Wiener Dirigent und Komponist. Gielen war überrascht, fragte mich nach der Begründung und der Zusammensetzung der Jury. Erst nach der Ehrung mit dem Preis aus Wien, im Jahre 1997, wurde er mit dem Großen Silbernen Ehrenzeichen für Verdienste um die Republik Österreich geehrt, später auch, 2010, in Deutschland mit dem höchsten Preis, den die Musikszene zu vergeben hat, dem Preis der Ernst von Siemens-Musikstiftung; im selben Jahr mit der Musikmedaille des Landes Oberösterreich: Oberösterreich, am Mondsee, das war das Land, wo er seinen letzten Wohnsitz hatte und wo er starb.

In den Vorgesprächen zur Laudatio anlässlich der Verleihung des Preises, die ich mit Gielen führte, meist in einem Direktionszimmer der Wiener Staatsoper, das ihm Direktor Ioan Holender gewährte, als er die Proben zu George Enescus Oper *Cedipe* leitete, erzählte Gielen vor allem von seiner Herkunftsfamilie. Auch wenn damals und bis heute seines Vaters – Josef Gielen – Inszenierung von Puccinis *Madama Butterfly* auf dem Spielplan der Wiener Staatsoper stand, war dieses Wissen um die Verdienste der Familie in Österreich nicht Teil der Musikgeschichte. Gielen erzählte mir, mehr als von seinen Leistungen, von Eduard Steuermann und René Leibowitz, mit denen er seine Kompositionsstudien diskutiert hatte, und von seiner Pioniertätigkeit als Interpret von Schönbergs Klavierwerk – dazu angestiftet von Steuermann, der von Schönbergs Humor und dessen anziehender Persönlichkeit schwärmen konnte¹ –, das er erstmals in Buenos Aires gespielt hatte, von seiner Tante Salka Viertel, vom angeheirateten Onkel Berthold Viertel, vom Onkel Zygmunt, dem Fußball-Nationalspieler.

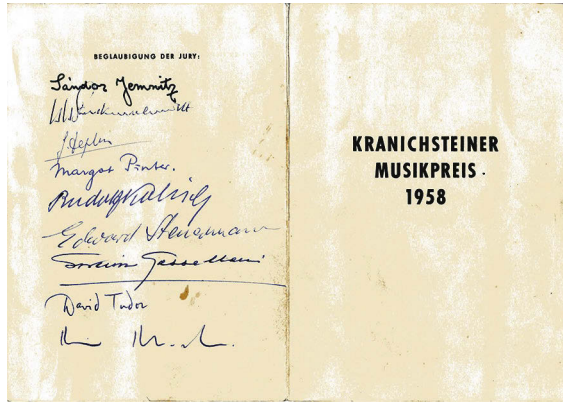
1 Edward Steuermann, »Pierrot Lunaire in Retrospect«, in: *The Not Quite Innocent Bystander: Writings of Edward Steuermann*, hrsg. von Clara Steuermann, David Porter und Gunther Schuller, Lincoln – London 1989, S. 35–37, hier S. 37.

Die Wiener Wissenschaft von der vertriebenen Musik war damals, 1996, noch in den Kinderschuhen. 1996 wurde der *Orpheus Trust* begründet, die Musikexilforschung war gerade begonnen, jedwede Versuche davor, die Oliver Rathkolb und Claudia Maurer Zenck beim Fonds für wissenschaftliche Forschung FWF bzw. beim zuständigen Minister unternahmen, waren gescheitert. Das Musikexil war in einzelnen Biographien – Arnold Schönberg oder Ernst Krenek – wahrgenommen, als isolierte Forschung, aber in seinem Umfang negiert. Die vertriebene Musik war nur weitergegeben in einzelnen Personen, die das verfeimte Werk über den Bruch trugen: Es ist der 1929 geborene Pianist Alexander Jenner, selbst von NS-Verfemung betroffen, der in sein Konzertrepertoire NS-verfemte Komponisten aufnimmt, wie von Hanns Jelinek die *Toccata frizzante* für Klavier, unveröffentlicht auf Tonträger als Band mit der Nummer im ORF-Archiv RMo1/UK15576_H. Auch in der Biographie von Otto M. Zykan ist es ein wenig geschätzter Vertrauter der NS-Verfemten, spät (erst 2014) als Gerechter unter den Völkern Geehrter – der Musiktheoretiker Erwin Ratz (1898–1973), an der Musikakademie bloß als Lehrbeauftragter beschäftigt –, der Richard Hauser, damals Klavierlehrer Zykans, auf das Schönberg'sche Klavierwerk aufmerksam machte. Zykan spielte Schönbergs Solo-Klavierwerk stets auswendig, erstmals 1955 Opus 33a bei einem Klavierabend der Musikakademie im Brahms-Saal, bei einem Hauskonzert der Schiske-Schülerin Maria Stubenrauch, die bis zu dessen Exil 1938 bei Ernst Kanitz studiert hatte. Nach vielfachen Live-Aufführungen, u. a. mit der Jeunesses Musicales und beim Forum Alpbach, reüssiert Zykan 1969 mit einer LP, erschienen bei Erato Paris und Amadeo Wien.

Die Literatur-Forschung war schneller im Wahrnehmen der vertriebenen Dichtkunst, 1984 schon war die Theodor Kramer Gesellschaft begründet worden, sie hatte in ihrer Zeitschrift *Zwischenwelt* sowohl Salka als auch Berthold Viertel mehrfach wissenschaftlich gewürdigt, in einzelnen Beiträgen wie in eigenen Buchpublikationen.

Auf meinem Weg zur Biographie Steuermanns steht die Verleihung des Preises der Stadt Wien an Gielen 1996. Bei der Verleihung des Preises stellte ich einander Zykan und Michael Gielen wieder vor. Nahezu 40 Jahre nach ihrer ersten Begegnung hatten sie einander nicht mehr erkannt. Gielen hatte im Wiener Konzerthaus am 20. Juni 1958 Zykans *3 Sätze für Klavier und Kammerorchester* dirigiert. Das Stück, als Partiturskizze im Archiv Suchy bewahrt, wurde am 3. Juni 1964 im ORF Hörfunk gesendet und ist im Archiv des ORF Innsbruck verzeichnet. Es wurde von Zykan zu *Klavierkonzert oder Kryptomnie für Bläser, Schlagzeug und Klavier* weitergearbeitet und auf Anregung Thomas Larchers, ergänzt mit einer Kadenz für das Solo-Klavier zu

Abbildung 1:
Urkunde zur Verleihung des
Kranichsteiner Musikpreises
an Otto M. Zykan, Vorder-
und Rückseite, Archiv Suchy.



Nachgereicht aus früher Zeit, am 6. September 2003 bei den Klangspuren Schwarz uraufgeführt.²

Von hier aus geht mein zweiter Zugang zu Eduard Steuermann: Zykan hatte 1958 den ersten Preis des Kranichsteiner Musikpreises im Rahmen der internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt für besondere Leistungen auf dem Gebiet der Interpretation der Neuen Musik gewonnen. An der Jury-Entscheidung wirkten neben Eduard Steuermann mit: der amerikanische Pianist David Tudor, Rudolf Kolisch und Hans Heinz Stuckenschmidt, die Pianistin Margot Pinter, der ungarische Dirigent und Komponist Sándor Jemnitz, der italienische Flötist Severino Gazzelloni, der französische Klarinettenist Guy Deplus, der Komponist Boris Blacher. Das Preisgeld betrug 2000,- DM.³

2 Irene Suchy, *Otto M. Zykan. Materialien zu Leben und Werk*, Wien 2008, S. 174.
3 Ebd., S. 54 ff. und S. 174.



Abbildung 2:
Meldung über Zykans Erfolg
beim Kranichsteiner Musik-
preis, Salzburger Nachrichten
vom 20. September
1958, Archiv Suchy.

Das Netzwerk der Jury ist ein Netzwerk des Musikexils, um Schönberg, als eines der Zentren, kreisend. Tudor, Schüler der Pianistin Irma Wolpe-Rademacher und des Komponisten Stefan Wolpe, letzterer durch seine Lehrer Hanns Eisler und Kurt Weill in der Nähe der Wiener Schule »aufgewachsen«. Kolisch, Schüler und Schwager Schönbergs, Stuckenschmidt, der mit Josef Rufer kooperierte und Schönbergs Biographie erarbeitete, Pinter, die eine Schülerin Eduard Steuermanns war, Blacher, der sich für Schönberg eingesetzt hatte. Außerhalb des Netzwerks sind Severino Gazzeloni, der in seinem Repertoire die zeitgenössische Musik schätzte und Widmungsträger von Werken seiner Zeitgenossen war, sowie Guy Deplus, ebenfalls hochgeschätzt für seinen Einsatz für die zeitgenössische Musik.

»Die Situation in Wien war gut, solange Steuermann und diese Leute noch in Wien waren, als es noch nicht Antisemitismus gab und Nationalsozialismus, der ja doch sehr heftig war«, antwortet Alfred Schlee im Interview auf die Fragen von Reinhard Kapp zur Wiener Musikszene der Nachkriegsjahre.⁴ Steuermann stand

4 Markus Grassl/Reinhard Kapp (Hrsg.), *Darmstadt-Gespräche. Die internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Wien*, Wien – Köln – Weimar 1996 (= *Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*, Bd. 1), S. 185.

in den späten 1920er Jahren zweimal auf einer Berufungsliste der Wiener Musikakademie, zum einen im Zusammenhang mit der Nachfolge Paul Weingartens, zum anderen hinsichtlich der Nachfolge Friedrich Wührers. Gemäß einem Protokoll wurde argumentiert, dass Steuermann und zwei weitere Mitbewerber auf *primo loco* gesetzt werden müssen, doch sprach sich Franz Schütz, späterer Rektor der Reichshochschule von 1938 bis 1945, wegen Steuermanns jüdischer Herkunft dagegen aus; seitens des Ministeriums wurde argumentiert, Steuermann wäre zu teuer, das hohe Honorar würde Schule machen. Zwar wurde Steuermann bei der Nachfolge Weingarten nachträglich auf die zweite Stelle der Besetzungsliste gesetzt, doch kam es letztendlich zu keiner Berufung.⁵

Leerstelle Steuermann: Folgend den Ablehnungen wird Steuermann als »resigniert« und »frustriert«⁶ wahrgenommen; es erzählt Gösta Neuwirth: »Er ging hinaus, setzte sich irgendwo hin und hat mich als Schachpartner gebraucht.« Neuwirth erzählt von einer Stimmung der Herablassung bei den Darmstädter Ferienkursen und dem Wunsch, sich über den Kreis der Veralteten lustig zu machen, Steuermann war einer von ihnen, Rufer ein anderer. Die Verachtung für das Vergangene betraf sogar Beethoven. Steuermann wird als eher einsam oder einzeln in Darmstadt erlebt, er sei niemals in einer solidarischen Gruppe aufgetreten, bemerkt Neuwirth. Und doch wurde Steuermann gemeinsam mit Mitgliedern der Kranichstein-Jury als »Klasse für sich« wahrgenommen.

»Des interpretes comme Steuermann nous en ont donné l'exemple éclatant«⁷, schreibt Brigitte Schiffer, die NS-Exilantin, die auch im Nachkriegsdeutschland als Frau für berufliche Funktionen zurückgewiesen wurde.⁸ Gegenüber der »synthetische[n] Musik«, der »Konservenmusik«, la Musique »de seconde main« – aus zweiter Hand – hätten Künstler wie Steuermann, Kolisch, Lioriod, Hoelscher, Gazzeloni oder Michael Mann sich als Meister erwiesen und einen durchschlagenden Sieg davon getragen. Schiffer schreibt, wie sehr man das Menschliche in

5 Zu Steuermanns Wirken als Lehrer sowie zu seiner nicht erfolgten Berufung an die Wiener Akademie siehe auch die Beiträge von Anton Voigt und Karin Wagner im vorliegenden Band, S. 104 ff. und S. 67 ff.

6 Grassl/Kapp, *Darmstadt-Gespräche* (Anm. 4), S. 28 f., S. 55.

7 Brigitte Schiffer, »Chimie ou Alchimie. Réflexions à propos d'un voyage musical Europe 1954«, in: »Es ist gut, dass man überall Freunde hat«. *Brigitte Schiffer und ihre Korrespondenz mit Heinz Tiessen, Alfred Schlee, Hans Heinz Stuckenschmidt und Carla Henius*, hrsg. von Mathias Pasdzierny, Dörte Schmidt und Malte Vogt, München 2017, S. 585–595, hier S. 594.

8 Stuckenschmidt schreibt im September 1964: »Mit Schneider-Schott (und Dr. Strecker) waren wir in Wiesbaden zusammen. Er interessiert sich zweifellos für Dich, will aber wohl noch sondieren, ob für die besonderen Londoner Aufgaben ein weibliches Wesen geeignet sei.«, zit. nach Pasdzierny/Schmidt/Vogt, »Es ist gut, dass man überall Freunde hat« (Anm. 7), S. 29.

Steermanns Interpretationen spüre; was auch Russel Sherman sagt: »he was caring so much about both the music *and* the person.«⁹

War Steermann in den späten 1920er Jahren einer vorausseilenden Abneigung gegen Jüdisches, geprägt vom »gut vernetzten« Franz Schütz, zum Opfer gefallen¹⁰, war er nach 1945 nicht mehr bereit, auch mit besonderem Lob einem Ruf nach Wien zu folgen. Er hatte als nun amerikanischer Staatsbürger mit Österreich abgeschlossen¹¹; da auch das Seminar der internationalen Ferienkurse nicht mehr genügend Interesse zeigte – ein Kurs 1961 war nicht mehr zustande gekommen –, bleibt der Schluss: Er war in eine Zeit und ein musikwissenschaftliches Milieu geraten, wo die menschliche Dimension seines Musikmachens nicht erkannt wurde oder keine Rolle spielte.¹²

9 Gunther Schuller, »A Conversation with Russel Sherman«, in: *The Not Quite Innocent Bystander. Writings of Edward Steermann*, hrsg. von Clara Steermann, David Porter und Gunther Schuller, Lincoln – London 1989, S. 201–232, hier S. 201.

10 Erwin Strouhal/Lynne Heller, »dass auch unsere Leute [...] in Position gebracht werden«. Personalpolitik an der mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien 1918–1945«, in: »Säuberungen« an österreichischen Hochschulen 1934–1945, hrsg. von Johannes Koll, Wien – Köln – Weimar 2017, S. 283–307, hier S. 294.

11 Arne Gadomski, »Eduard Steermann«, in: *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, hrsg. von Claudia Maurer Zenck und Peter Petersen, Hamburg 2014, online: <https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00003691> (15.07.2021).

12 Schuller, »A Conversation with Russel Sherman« (Anm. 9), S. 201.



Akademie für Musik und darstellende Kunst.

Z. 2937 1929

Vorakten: 1527 v.1929, 32, 2943, 2750 v.28

12/R v.28, 611/D v.26, 497/D v.

eingelangt 26. Juni 1929 19

21.518/D v.24, 941/D v.27,
100/R v.1928 283/28, 2337/28

Reingeschrieben: 28. VI. K.

Zur Einsicht: Vor Genehmigung!

Verglichen: Kodex - Mader

Herrn Professor Franz Schütz

Bestellt: 28. VI. W.

zur gef. Kenntnis und Ueberprüfung.

Zur Registratur:

Schütz 27/6/29

Nach Absendung Fri. Mader zur Aushebung
der R und D Vorakten.

24. 6. Mader

Amtserinnerung.

Betreff: Besetzung der durch das Ausschreiben
den Professor Dr. Paul Weingartens
freiwerdenden Lehrstelle für Klavier
an der Akademie f. M. u. d. K.

Fachgruppe hat in ihrer Sitzung
24. Juni ihren ursprünglich erstatteten
Vorschlag (prim. loco: Bertha Jahn-Beer,
secundo loco: Konzertpianist Anton Tröstl)
wie folgt modifiziert: 1. Bertha Jahn-Beer,
2. Prof. Eduard Steuermann
3. Konzertpianist Anton Tröstl
Da Steuermann bereits f. d. Stelle nach Wähler
vorgeschlagen wurde, dieser Vorschlag schon die
Genehmigung des Senates erhalten hatte, erscheint
es nicht notwendig, den modifizierten Antrag
neuerlich dem Senate zur Genehmigung vorzulegen.
Es hätte zu ergehen:

An das Bundesministerium für Unterricht,

W i e n .

Mit Beziehung auf den Erlass Zahl 10131-I-6 (Kst) vom
14. April 1928, mit welchem die Ernennung des ~~maligen~~ ver-

Abbildung 3a: Protokoll, Archiv der mdw, 159/P2/1929-30.

BUNDESMINISTERIUM
 FÜR
 UNTERSICHT
 UND
 KULTURANGELEGENHEITEN
 Zl. 21630-I-6
 Wien, den 18. Juli 1929.

Besetzung der nach Prof.
 Dr. Paul Weingarten frei-
 gewordenen Lehrstelle für
 Klavier.

z. Zl. 2937 v. 27. 6. 1929.

An die
 Direktion der Akademie für Musik und
 darstellende Kunst,
 in W i e n .

Die gebotene Rücksichtnahme auf die Schonung der
 Bundesfinanzen und Vermeidung später sich etwa auswirkender
 Beispielsfolgerungen lässt es wohl bedauerlicherweise nicht
 als tunlich erscheinen, dem in dem obzitierten Berichte ge-
 stellten do. Antrag auf Bestellung des Eduard S t e u e r -
 m a n n zum vertraglichen Lehrer für Klavier unter den vor-
 geschlagenen Modalitäten näherzutreten. Hiefür ist insbesondere
 massgebend, dass das von Steuermann verlangte Honorar von
 S. 720.- pro Wochenstunde im Jahr das normierte Honorar für
 vertragliche Lehrer des Hauptfaches Klavier (höhere Jahrgänge)
 von S. 258.75 soweit überschreitet, dass eine Bedeckung für
 die Mehrauslage nicht gefunden werden kann, ganz abgesehen
 davon, dass im Falle der Bewilligung eines derartigen Ausnahms-
 honorares zum Teil berechnete Beispielsfolgerungen seitens
 anderer Akademielehrer zu befürchten wären.

Es wolle daher der do. Antrag einer Revision unterzo-
 gen werden. Der bezügliche do. Bericht wird ehestens gewärtigt.

Für die Richtigkeit
 der Ausfertigung: *Rutik*

Für den Bundesminister:
 Petrin

Akademie für Musik und darstellende Kunst
 Eingelangt am *24. VII.*
 Zahl: *159* mit *—* Btg.

Abbildung 4a: Besetzungsliste Archiv der mdw, 2937/P2/1929.

528130

N.V. 1/4

Zahl:159 v.1929/30

Dem Herrn Vorsteher der Fachgruppe für
Klavier und Orgel

Professor Franz S c h ü t z

zur gef.Kenntnis und weiteren Veranlassung
bezüglich der Abänderung des bereits erstat-
teten Besetzungsvorschlages.

H
2/16

2

Zahl:159 v.1929/30

Herrn Professor Ferdinand R e b a y als dem Herrn
Fachgruppenvorsteher für Klavier und Orgel zur gef.
weiteren Veranlassung im Einvernehmen mit der Aka-
demiedirektion abgetreten.

Nach Rücksprache mit Herrn Ministerialrat
Dr. Grotzer als sachdienlich unterzeichnet
mindestens
daher abzugeben

Haber Wien
Mai 30

Abbildung 4b



Reichshochschule für Musik Wien

Zl. Res 457/46	Vorakten
Eingelangt 18.11.1946 H	Bezugsakten 71. Nov. 46
Reingeschrieben: 18.11.46 H	Zur Einsicht:
Verglichen	
Bestellt : 18.11.1946 H	

Prof. Ed. Steuermann,
Anfrage wegen Lehrtätigkeit an der Stak.

Text siehe innen !

Wien, den 18.11.1946

Der prof. Leiter:

Abbildung 5a: Briefentwurf an Eduard Steuermann, Archiv der mdw, 57/Res/1946.

Res 457/46

Wien, den 18. November 1946

Herrn

Prof. Eduard S t e u e r m a n n,

in 160 West
73th Street
NEW YORK City 23
U.S.A.

Sehr geehrter Herr Professor !

Ich bin seit 1. Oktober d.J. mit der Leitung der Staatsakademie für Musik und darstellende Kunst (Musikhochschule) in Wien betraut und bestrebt, hervorragende Lehrkräfte internationalen Ranges zu gewinnen, soweit die äußerst prekäre Lage, in der sich Oesterreich im allgemeinen und die Oesterreichische Kunstverwaltung im besonderen noch immer befinden, dies gestattet.

Da ich gleichzeitig bei Wahrung der besonderen Wiener Tradition großen Wert auch auf einen innigeren Anschluss an das fortschrittliche, zeitgenössische Schaffen und Nachschaffen lege, würde ich die Gewinnung Ihrer Persönlichkeit als Lehrer für die Klavier-Ausbildung sehr begrüßen.

Derzeit sind in dieser Eigenschaft unter anderem hier tätig:

Abbildung 5b

Prof.Dr.Paul Weingarten,
Prof.Dr.Viktor Ebenstein,
Prof.Grete Hinterhofer,
Prof.Bruno Seidlhofer,
Dr.Josef Dichler.

Wie ich höre, sollen Sie, sehr geehrter Herr Professor, grundsätzlich nicht abgeneigt sein, nach Europa zurückzukehren und für diesen Fall sogar eine Wohnungsmöglichkeit in Wien haben.

Dies würde Ihre Gewinnung für die Staatsakademie sehr wesentlich erleichtern, da es nach unseren bisherigen Erfahrungen fast ausgeschlossen ist, entsprechende Wohnungen für hieher zu berufende Wissenschaftler, Lehrer und Künstler aufzutreiben.

Ich wäre Ihnen also sehr dankbar, für Ihre Mitteilung, ob und zu welchem Zeitpunkt Sie zu einer Lehrtätigkeit in Wien geneigt wären und welche besondere Bedingungen Sie hierfür stellen würden. Ich habe mich des grundsätzlichen Einverständnisses des für die Berufung zuständigen Bundesministeriums für Unterricht bereits versichert und würde ebenso wie der Lehrkörper der Staatsakademie, eine Zusage auf das Wärmste begrüßen.

In Erwartung Ihrer geschätzten Antwort bin ich mit dem Ausdrucke vorzüglicher Hochachtung

Ihr ergebener

Sektionsrat Dr.Hans Sittner

Abbildung 5c

EDWARD STEUERMAN
160 WEST 73RD STREET
NEW YORK 23, N. Y.

Herrn Sektionsrat
Dr. Hans Sittner in Wien

24./I.1947

Sehr geehrter Herr Sektionsrat,
Ihren Brief vom 18./XI. habe ich mit
grosser Verspaetung erhalten.

Ich danke Ihnen herzlich fuer Ihre Einladung, -es ehrt
und freut mich in gleichem Masse, dass mein Wirken in Wien nicht
vergessen ist und die Staatsakademie mich zur Mitarbeit auffor-
dert.

Es ist richtig, dass ich oft daran gedacht habe nach
Wien zurueckzukommen; ich habe diese Moeglichkeit wiederholt
ernstlich erwogen, -solange es eine Moeglichkeit war. Die Infor-
mation, dass ich eine Wohnungsmoeglichkeit in Wien habe muss aber
auf einem Irrtum beruhen; wenigstens ist mir nichts darueber be-
kannt.

Es waere mir aber, zu meinem grossen Bedauern, auch
sonst nicht moeglich gegenwaertig nach Wien zu kommen. Aus ver-
schiedenen privaten Gruenden koennte ich, in naechster Zeit Ame-
rika nicht verlassen.

Ich kann Sie, sehr geehrter Herr Sektionsrat, daher nur
versichern, dass ich eine Rueckkehr immer weiter erwaegen werde,
koennte Ihnen aber weder eine bindende Zusage machen noch einen
bestimmten Zeitpunkt angeben.

Ich moechte Sie aber um die Erlaubniss bitten meine
Dienste anzubieten sobald die Umstaende, die dies ermoeglichen
wuerden eintreten sollten.

Nochmals mit bestem Dank und
vorzueglicher Hochachtung

Ihr ergebener

Eduard Steuermann



*mdw. 9/12
H. Sittner*

Abbildung 6a: Brief Eduard Steuermanns, Archiv der mdw, 71/Res/1947.

Zl. 71/ Res/1947

Vorakt 457/Res/46

Dokument vorläufig zur Kenntnisnahme und ist
abzulegen.

Wien, den 12. Feber 1947

Der prov. Leiter :



Abbildung 6b

... eine ganz hervorragende Wiener Schule ...?

Eduard Steuermann als Klavierpädagoge

1

Am 17. September 1945, wenige Monate nach Kriegsende, fand im Mozart-Saal des Wiener Konzerthauses ein Konzert der Wiener Philharmoniker für die vier Besatzungsmächte statt. Der Kulturredakteur des *Wiener Kurier* Liebl berichtete darüber am 18. September 1945:

»Den Klavierpart [in Beethovens 4. Klavierkonzert] hatte eine junge Amerikanerin übernommen, aber es war doch keine »Fremde«, die dem Werk Klangwirklichkeit gab, denn Margot Pinter^[1] kommt aus der Wiener Schule, aus einer ganz hervorragenden sogar, aus der Eduard Steuermanns nämlich.«²

Der Verfasser war Zeno Guido Paul Maria Liebl von Geyerhorst.³ In seiner Besprechung bezeichnete er Steuermann mit Selbstverständlichkeit als »Wiener Pianisten«, obwohl Steuermann in Sambor geboren war und erst seit 1917 in Wien lebte. Dass Steuermann 1936 Wien und Österreich unter der zunehmenden nationalsozialistischen Bedrohung verlassen hatte, wurde ebenfalls nicht erwähnt.

Durch seine Tätigkeit in Arnold Schönbergs Verein für musikalische Privatführungen, durch zahlreiche Auftritte als Klaviersolist und Kammermusiker auch in der RAVAG, der Österreichischen Rundfunkanstalt, durch seine Lehr- und Vortragstätigkeit war Steuermann um 1930 in der öffentlichen Wahrnehmung zum »Wiener Pianisten« mutiert. So kündigten u. a. die *Signale für die musikalische*

1 Margot Pinter (eigentlich Piroška Pintér) (1915–1982). Siehe *Riemann Musiklexikon*. Ergänzungsband Personenteil L–Z, hrsg. von Carl Dahlhaus, Mainz u. a. 1975, S. 381, und Anton Voigt, »Nicht Richter, sondern Helfer. Die Pianistin Margot Pinter als Cultural Officer der amerikanischen Militärverwaltung«, in: »Kulturhauptstadt des Führers«. *Kunst und Nationalsozialismus in Linz und Oberösterreich*. [Begleitender Essayband zur Ausstellung im Linzer Schlossmuseum vom 17. September 2008 bis 22. März 2009.] Ein Projekt der oberösterreichischen Landesmuseen in Kooperation mit Linz 2009 Kulturhauptstadt Europas, hrsg. von Birgit Kirchmayr, Linz 2008 (= *Kataloge der Oberösterreichischen Landesmuseen*, N. S., Bd. 78), S. 261–268.

2 [Zeno Guido Paul Maria Liebl von Geyerhorst], »Margot Pinter spielt Beethoven«, in: *Wiener Kurier* vom 18. September 1945, S. 2.

3 Zu Liebl siehe Peter Sonnenberg, *Medienkontrolle während der NS-Zeit. Eine kollektiv-biographische Analyse ausgewählter Journalisten der 1938 verbotenen Wiener Tageszeitungen »Wiener Tag« und »Telegraf«, Magisterarbeit Universität Wien 2009, S. 81.*

Welt 1933 vier Klavierabende in Lemberg mit den Pianisten Moritz Rosenthal, Artur Rubinstein, Imre Ungár und dem »bedeutende[n] Wiener Pianist[en] Eduard Steuermann« an.⁴ Über die Aufnahme in die Königliche Akademie in Florenz wurde im *Neuen Wiener Journal* als »Ehrung eines Wiener Pianisten in Italien« berichtet und gleichzeitig darauf hingewiesen, dass eine vergleichbare Auszeichnung bisher nur Ferruccio Busoni und Maurice Ravel zuteilworden war.⁵ Selbst als Steuermann in die Vereinigten Staaten von Amerika emigrierte, berichteten Wiener Zeitungen über Steuermanns Konzert in Hollywood unter dem Titel »Greta Garbo hört Wiener Pianisten«.⁶

Die Selbstverständlichkeit, mit der Steuermanns Unterrichtsweise als »Wiener Schule« bezeichnet wurde, überrascht zunächst, erklärt sich aber durch seine Nähe zur »Zweiten Wiener Schule« Arnold Schönbergs, deren maßgeblicher Interpret am Klavier Steuermann war. Dabei erkannte der Rezensent Liebl früher als andere und Spätere, dass sich Steuermanns Kompetenz nicht in der Musik der Moderne erschöpfte, dass im Gegenteil sein Herangehen an die Interpretationen älterer Musik und deren Vermittlung im Unterricht aus der Erfahrung mit Neuer Musik schöpfte. Es kann davon ausgegangen werden, dass Liebl – der in dieser Zeit mit der Tänzerin Martha Wiesenthal liiert war⁷ – Steuermann bei dessen Kursen erlebt hatte, zum Beispiel bei den *Musikkursen für Ausländer* 1935 in Grundlsee, bei denen Martha Wiesenthals Schwester, Elsa, neben Steuermann u. a. unterrichtete.⁸ Ob Steuermann ein Repräsentant der »Wiener Schule des Klavierspiels« im engeren Sinne war – etwa in Fortführung der Traditionen von Liszt und Leschetitzky –, soll hier nicht erörtert werden. Das *Österreichische Musiklexikon* führt dazu aus:

»Die Verschiedenartigkeit der musikalischen Denkrichtungen verhinderte zwar die Ausprägung einer eindeutig festlegbaren »Wiener Schule des Klavierspiels« im engeren Sinne, führte aber über [...] stark geformte Einzelpersonen zu sehr farbigem und zukunftsweisenden Entwicklungen in diesem Bereich.«⁹

Steuermann wird in diesem Text als »Sonderfall [...] aus dem Kreis der Zweiten Wiener Schule« bezeichnet.

4 *Signale für die musikalische Welt* 91 (1933), H. 15/16, S. 259.

5 *Neues Wiener Journal* vom 19. Januar 1932, S. 10.

6 U. a. *Neues Wiener Journal* vom 9. August 1936, S. 24.

7 Friedrich Gundolf/ Elisabeth Salomon, *Briefwechsel (1914–1931)*, hrsg. von Gunilla Eschenbach und Helmuth Mojem, Berlin – Boston 2015, S. 441, Anm. 153.

8 *Salzburger Volksblatt* vom 2. Juli 1935, S. 7.

9 Harald Ossberger, [Art.] »Klavierschule, Wiener«, in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, online: <https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_K/Klavierschule_Wiener.xml> (19.07.2021).

Der Beginn der Unterrichtstätigkeit Steuermanns kann nicht genau eruiert werden. Neben seiner Tätigkeit innerhalb des Vereins für musikalische Privataufführungen in Wien – er trat bereits beim ersten Vereinskonzert am 29. Dezember 1918 u. a. mit Skrjabin's 4. und 7. Klaviersonate auf – muss er sich bereits eine gewisse Reputation erarbeitet haben, denn die Lemberger Klavierpädagogen schickten ihre besten Schüler zur Fortbildung zu Steuermann nach Wien.¹⁰ Vielleicht geht dies auf eine Initiative von Vilém Kurz zurück, Steuermanns ehemaligem Lehrer, der am Lemberger Konservatorium von 1898 bis 1919 unterrichtet hatte und danach als Professor am Brüner Konservatorium und an der Prager Meisterklasse bzw. ab 1928 am Prager Konservatorium wirkte.¹¹

Die finanziellen Schwierigkeiten, denen sich der Verein für musikalische Privataufführungen gegenüber sah, und die Tatsache der Eheschließung mit seiner ehemaligen Schülerin Hilda Merinsky im August 1922 veranlassten Steuermann, sich dem Unterrichten als einer sicheren Einnahmequelle verstärkt zuzuwenden. Er schrieb an Georg Alter¹², den Sekretär des Prager Vereins:

»Sambor 23.8.22

Sehr geehrter, lieber Herr Alter,

meine Vermählungsanzeige werden Sie hoffentlich schon erhalten haben. Ich befinde mich momentan in Sambor und höre nur wenig von meinen Vereinskolegen aus Wien. Was ich aber aus Zeitungen von dort erfahre, erfüllt mich, frischgebackener Familienvater mit großen Sorgen. Oft kommt mir der Gedanke, daß die ganze Mühe und Arbeit in Wien doch nur eine Kräftevergeudung ist, und gerne möchte ich mir ein anderes Terrain auswählen. Ich wende mich deshalb heute mit einer Bitte an Sie, lieber Herr Alter. Wäre es nicht möglich in Prag einen Klavierkurs zusammenzustellen, den ich regelmäßig 1 oder 2 mal monatlich leiten würde. Es müßte sich allerdings eine entsprechende Anzahl von Lernenden finden; ich glaube 10–12 würden schon genügen, und die Reise würde sich auszahlen. Wären Sie so freundlich in Ihrem Bekanntenkreise und in Prager Musikkreisen Umschau zu halten und mir so bald als möglich schreiben zu wollen, ob und welche Aussichten vorhanden sind. [...]«¹³

10 Freundliche Mitteilung von Natalia Kashkadamova, Lwiw, die in dankenswerter Weise auch Informationen über Steuermanns Schüler aus Lemberg beisteuerte.

11 Marie Tarantová, »Kurz, Vilém (1872–1945), Pianist und Musiklehrer«, in: *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950*, Bd. 4, hrsg. von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, o. O. 1968, S. 367f., online: <http://www.biographien.ac.at/oebl_4/367.pdf> (19.07.2021).

12 Dr. Georg Alter (gest. 30.10.1972).

13 Brief Steuermanns an Georg Alter vom 23. August 1922, Arnold Schönberg Center, Wien (im Folgenden ASC), Satellite Collection J or (Jerusalem National and University Library, Music Division).

Alter entsprach diesem Ersuchen, sodass man darangehen konnte Einzelheiten zu klären:

»Sambor, 4.8. [!, recte: 9.] 22

Lieber Herr Alter [...] Ich bin Ihnen sehr dankbar, daß Sie sich meiner Angelegenheit annehmen wollen, und werde alle meine pädagogischen guten Geister beschwören, um die Prager zufriedenzustellen. Ihre Vorschläge, was das Honorar anbetrifft scheinen mir recht günstig; unter Kursstunde verstehen Sie doch wohl die Teilnahme an einem gemeinsamen Unterricht – bei welchem, wie ich denke ca. 5 Schüler auf 2 Stunden kämen? (Wie in einem Konservatorium.) Die Vorgeschrittenen spielen eventuell länger, die weniger Vorgeschrittenen kürzer und alle hören zu. [...] Bis zum 20. bin ich noch hier [...]«¹⁴

Und schließlich:

»[o. O.] 28.IX.22

[...] Diesmal möchte ich Samstag d. 7. X. abreisen und die Stunden auf Samstag nachmittag und Sonntag vormittag aufteilen (3 ½ und 3 Stunden [darüber: 3 + 3 ½].) jetzt^[15] Falls sich später noch mehr Schüler melden sollten, so kann ich es im[m]er noch ändern. – Es bleibt jetzt nur die Frage offen, wo die Stunden sein werden. Ich brauche dafür natürlich einen guten Flügel. Ich bitte Sie vielmals, falls Sie (was mir nicht wahrscheinlich vorkom[m]t) die Sache nicht schon geregelt haben, es provisorisch einteilen zu wollen (event[uell] bei irgend einer Schülerin (oder bei 2en.) Ich werde dann in Prag mich um das alles küm[m]ern, und event[uell] ein Lokal mieten. [...]«¹⁶

Der Briefwechsel mit Alter, der später zum Teil mit Steuermanns Frau Hilda geführt wurde, dauerte bis zu Steuermanns Emigration an. Immer wieder wurden Termine koordiniert, wurde über einzelne Schüler und Schülerinnen gesprochen. Daneben schrieb Steuermann aber auch von persönlichen Problemen und machte Pläne für Konzertauftritte in Prag.

Wie in Prag unterrichtete Steuermann auch in Wien privat, seit April 1925 in der Jaurèsgasse 10 im III. Wiener Gemeindebezirk.¹⁷ Das mutet heute seltsam an,

14 Brief Steuermanns an Georg Alter vom 4. September 1922; die Monatsangabe »8.« muss irrtümlich erfolgt sein, was sich aus der Chronologie des Briefwechsels ergibt. Ebd.

15 Streichung und Unterstreichungen im Original.

16 Brief Steuermanns an Georg Alter vom 28. September 1922, ASC, Satellite Collection J 01.

17 Das Haus wurde im Zweiten Weltkrieg zerstört. Steuermanns ehemaliger Schüler Georg Knepler sprach von einer »Atelierwohnung, die im Stil von Adolf Loos eingerichtet war«. Georg Knepler, »Unterricht bei Steuermann«, in: *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des Internationalen Colloquiums Wien 1995*, hrsg. von Markus Grassl und Reinhard Kapp, Wien – Köln – Weimar 2002 (= *Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*, Bd. 3), S. 131–134, hier S. 131. Der spätere Nobelpreisträger Max Ferdinand Perutz ist 1914 in der Jaurèsgasse 10 (damals: Richardgasse) geboren. Freundlicher Hinweis von Herbert Rasinger, Bezirksmuseum Landstraße, Wien.



Abbildung 1: Die Englische Gesandtschaft im III. Wiener Bezirk, Ecke Metternichgasse/Jaurègasse. Links im Hintergrund Jaurègasse Nr. 10, Steuermanns Wohnhaus von 1925 bis 1936. Unbekannter Fotograf, 1929. ÖNB, 110.623 – D.

http://www.bildarchiv.austria.at/Pages/ImageDetail.aspx?p_iBildID=13851574.

war damals aber nicht unüblich. Schon Leschetitzky hatte privat unterrichtet, wie Artur Schnabel berichtet: »He did not teach at a conservatory. He had no official position.«¹⁸ Nach einer Information von Margaret Steuermann, seiner ältesten Tochter, soll Steuermann an der Akademie für Musik und darstellende Kunst unterrichtet haben.¹⁹ Diese Information stammt von ihrer Mutter, Hilda Steuermann-Merinsky, ließ sich aber nicht verifizieren, ebenso wenig wie die Behauptung Salka Viertels, Steuermanns Schwester, es sei ihm (um 1936?) »eine Meisterklasse an der Wiener Akademie angeboten worden.«²⁰ Vielmehr hat Karin Wagner jüngst nachgewiesen, dass Steuermann 1929 für eine Bestellung an die Akademie sehr ernsthaft in Betracht gezogen wurde, diese jedoch u. a. mit dem

18 Artur Schnabel, *My Life and Music & Reflections on music*, Gerrards Cross 1970, S. 10.

19 Brief Margaret Steuermann an AV vom 14. Oktober 2016: »Dort hatte er unterrichtet und meine Mutter getroffen.«

20 Salka Viertel, *Das unbelehrbare Herz. Erinnerungen an ein Leben mit Künstlern des 20. Jahrhunderts* [erstmalig als: *The Kindness of Strangers*, 1969], Frankfurt a. M. 2011 (= *Die andere Bibliothek*, Bd. 313), S. 277.

Hinweis, er sei Jude, schlussendlich nicht erfolgte.²¹ In einem Brief an Gertrud Schönberg vom 28. Juni 1954 deutet Steuermann seine Empfindungen an: »[...] Wien war auch schwierig [...] Das Berg Konzert^[22] ging recht gut [...] wir trafen nachher einige Freunde (und Feinde) – und atmeten erleichtert auf, als wir uns schließlich hier [in Florenz] befanden.«²³ Ob Steuermann sich mit dieser Äußerung auf Ereignisse vor seiner Emigration oder auf die Zeit nach 1945 bezog, muss offenbleiben.

So genau die Schüler Steuermanns der amerikanischen Zeit erfasst sind – er selbst führte ein Verzeichnis »(in small red leather ring binder): alphabetical list of names, occasionally with addresses«²⁴ –, so lückenhaft ist, nach gegenwärtigem Wissensstand, die Liste seiner Schüler der Wiener Zeit. Unter den Pianisten, die aus Lemberg zur Fortbildung kamen (s. o.), befanden sich Leopold Münzer²⁵, Artur Hermelin²⁶ und Jakob Gimpel²⁷.

Von 1932 bis 1936 unterrichtete Eduard Steuermann gleichzeitig am Paderewski-Musikinstitut in Lemberg und an der Jüdischen Musikhochschule in Krakau.²⁸ Das ist vermutlich der Grund, warum er in der Wiener Presse zu dieser Zeit manchmal als »Professor« titulierte wurde.²⁹ Die Verwendung dieses Titels inner-

21 Vgl. dazu den Beitrag von Karin Wagner im vorliegenden Band, bes. S. 86–88.

22 Konzert im Rahmen des 6. Internationalen Musikfestes am 18. Juni 1954 im Mozart-Saal des Wiener Konzerthauses mit Mitgliedern des Wiener Staatsopernorchesters und dem Geiger Willi Boskowsky, Leitung: Michael Gielen.

23 The Library of Congress, Washington D. C., Music Division, Edward and Clara Steuermann Collection, 1922–1981 (im Folgenden LoC Steuermann Collection), Correspondence 28. Kopie im Arnold Schönberg Center Wien (ASC).

24 LoC Schoenberg Collection, Box 1/Folder 31. Verzeichnisse seiner Schüler an der Juilliard School of Music, am Philadelphia Conservatory of Music, an der Princeton University sowie am Mozarteum finden sich in Box 1/Folder 32.

25 Leopold Münzer (1901–1943). Er konzertierte in den 1920er und 1930er Jahren in vielen europäischen Ländern, war dann Professor am Lemberger Konservatorium und benützte in der Zeit der deutschen Besatzung seine noch aufrechten Kontakte, um bedrohten jüdischen Mitbürgern zu einer falschen Identität zu verhelfen. »By chance I learned that my aunt's neighbor, Professor Münzer, had arranged for ›Aryan's certificates‹ for some people.« Siehe Jan Kot, *Chestnut Roulette. The Amazing Story of a Lvov Jewish Youth Who Triumphs Over Adversity, Outwitting the Nazis and Luftwaffe!*, Jerusalem 2003, S. 120. Münzer fiel dann 1943 dem Naziterror zum Opfer.

26 Artur Hermelin (1901–1942) studierte bis 1919 bei Kurz in Lemberg, anschließend bis 1924 bei Steuermann in Wien und dann für ein Jahr bei Alexandre Brailowsky in Paris. Es schloss sich eine erfolgreiche Karriere in Frankreich und Polen an, die schließlich zu einer Berufung an die Lemberger Musikhochschule führte. Er wurde im Lemberger Ghetto oder im Janowska Konzentrationslager ermordet. Vgl. Hanna Palmon, »The Polish Pianist Artur Hermelin«, *Muzykalnia 13/Judaica 4*, online: <http://demusica.edu.pl/wp-content/uploads/2019/07/palmon_muzykalnia_13_judaica_41.pdf> (19.07.2021), S. 13.

27 Jakob Gimpel (1906–1989) studierte nach Abschluss seiner Studien in Lemberg bei Steuermann und bei Alban Berg in Wien. Beim 1. Internationalen Chopin-Wettbewerb wurden er und Münzer mit Diplomen ausgezeichnet. Gimpel emigrierte 1938 in die Vereinigten Staaten.

28 Natalia Kashkadamova, *Eduard Steuermann und Lemberger Pianisten*, unpubliziertes Typoskript.

29 Z. B. *Arbeiter-Zeitung* vom 3. Mai 1934 in einer Besprechung des 5. Klavierkonzerts von Beethoven, das »Professor Steuermann mit überlegener Meisterschaft spielte«.

KONZERTBÜRO DER GESELLSCHAFT DER MUSIKFREUNDE

KLEINER MUSIKVEREINSSAAL

Mittwoch, 6. Feber 1935, punkt 1/2 8 Uhr

KLAVIERABEND

der Schüler von

**EDUARD
STUEERMANN**

PROGRAMM

Bach-Busoni:	Charonne	<i>Isidor Wassermann</i> <i>I</i>
Brahms:	Rhapsodie H-moll } Intermezzo Cis-moll } Rhapsodie Es-dur }	<i>Georg Robert</i> <i>I</i>
Szymanovsky:	Variationen B-moll	<i>Heinz Röhr</i>
Beethoven:	Sonate op. 110	<i>Sophie Feuermann</i>
●		
Mozart-Busoni:	Phantasie für eine } Orgelwalze, F. moll } Duetтино Concer- } tante F-dur }	für zwei Klaviere <i>Emil Spira</i> <i>Isidor Wassermann</i>
Chopin:	Ballade F. moll	<i>Christl Handler</i>
R. Strauß:	Burleske 2. Klavier	<i>Piroska Pinter</i> <i>Georg Robert</i>
Liszt:	Petrarca Sonett, E-dur } Tarantella Venezia e Napoli }	<i>Alice Pordes</i>

Klaviere Bösendorfer

Preis des Programmes 30 Groschen

Abbildung 2:
Konzertprogramm
der Klasse Steuermann,
Kleiner Wiener Musikver-
einssaal, 6. Februar 1935.
Sammlung Ludwig Zenk,
Paul Sacher Stiftung, Basel
(mit freundlicher Genehmi-
gung).

halb von Österreich war allerdings nicht zulässig, worauf die Standesvertretung eifersüchtig achtete.³⁰ In Lemberg leitete Steuermann bezahlte Meisterklassen, die von den Lemberger Pianistinnen Iryna Ljubtschak-Krych³¹, Daria Herasymovytsh³² und anderen besucht wurden.

Margaret Steuermann (1925–2021) erinnert sich »with nostalgic associations« an die folgenden Schüler ihres Vaters:

- 30 »Laut eingezogener Erkundigungen dürfen ausländische Professortitel in Österreich nur mit Genehmigung des Bundeskanzleramtes geführt werden. Ein diesbezügliches Gesuch ist an das Bundesministerium für Unterricht zu richten.« *Mitteilungen der Österreichischen Musiklehrerschaft* (1933), H. 6, S. 4.
- 31 Iryna Ljubtschak-Krych (1906–1984) lehrte an der Lemberger Musikhochschule bis in die 1980er Jahre. Kashkadamova, *Eduard Steuermann und Lemberger Pianisten* (Anm. 28).
- 32 Daria Herasymovytsh (1908–1991) unterrichtete »Methodik des Klavierspiels« an der Lemberger Musikhochschule bis 1970 und schrieb ein Lehrwerk über Methodik. Ebd.

- Georg Katz³³, »a young man appearing in late teens«;
- Irene Gritzendler, »a polish middle aged lady whose playing was not accessible to my schedules«;
- Ilse Friedenberg³⁴, »who had come from Czechoslovakia after having studied at the Prague Conservatory«;
- Piroska Pinter³⁵, »a rather tall, young looking girl with light brown long hair & very energetic«.³⁶

Auf dem Programm eines »Klavierabend[s] der Schüler von Eduard Steuermann«³⁷ im Kleinen Musikvereinssaal der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien vom 6. Februar 1935 werden als Ausführende genannt:

- Isidor Wassermann³⁸ (Bach-Busoni, Chaconne);
- Georg Robert³⁹ (drei Brahms-Klavierstücke);
- Heinz Röhr⁴⁰ (Szymanowski, Variationen in b-Moll);
- Sophie Feuermann⁴¹ (Beethoven, Sonate op. 110);

- 33 George Robert (eigentlich Georg Katz, 1919–?) emigrierte 1938 in die USA, wo er auf informeller Basis seine Studien bei Steuermann wieder aufnahm und 1944–1986 an der University of New Mexico, Albuquerque als Lehrer für Klavier, Klavierbegleitung und Musiktheorie wirkte. Vgl. »Anhang: Biographien aus der Wiener Schule«, in: *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des Internationalen Colloquiums Wien 1995*, hrsg. von Markus Grassl und Reinhard Kapp, Wien – Köln – Weimar 2002 (= *Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*, Bd. 3), S. 551–639, hier S. 605.
- 34 Brief Margaret Steuermanns an AV vom 14. Oktober 2016: »[Ilse Friedenberg] hatte an der Prager Akademie studiert [...] Es war eine lange Freundschaft in USA und sie hat mir sehr mit ihrem Unterricht geholfen. Sie hat viele Notenbücher mit Fingersätzen und Notizen [über den Unterricht bei Steuermann] aufgehoben. Sie war eine erfolgreiche Pianistin und hat in der Greenwich School in New York unterrichtet.«
- 35 = Margot Pinter, s. o.
- 36 Brief Margaret Steuermanns an AV vom 6. September 2016.
- 37 Konzertprogramm in der Sammlung Ludwig Zenk, mitgeteilt in: Neil Boynton (Hrsg.), *Anton Webern. Über musikalische Formen. Aus den Vortragsmitschriften von Ludwig Zenk, Siegfried Oehlgiesser, Rudolf Schopf und Erna Apostel*, Mainz u. a. 2002 (= *Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung*, Bd. 8), S. 41.
- 38 Irving (früher Isidor) Wassermann (1914–2013) emigrierte 1937 in die Vereinigten Staaten, wo er ein Jahr lang bei Steuermann wohnte. 1944 siedelte er sich in Utah an, wo er zunächst als Privatmusiklehrer tätig war, dann Associate Professor am Music Department der Utah State University wurde und schließlich 1974 mit der Leitung des Departments betraut wurde (Emeritierung 1981). Grassl/Kapp, »Biographien aus der Wiener Schule« (Anm. 33), S. 629.
- 39 Künstlername von Georg Katz, ebd., S. 605.
- 40 Heinz Röhr (1916–1992) »fled to England and had to abandon his dream of becoming a concert pianist. He went to Cambridge University, and despite beginning with little English he was said within a year to be the most brilliant law student they ever had. He joined the British establishment and became the eminent lawyer Sir Henry Rowe QC.« Siehe: Tanya Buchdahl Tintner, *Out of Time. The Vexed Life of Georg Tintner*, Waterloo (Ontario, Canada) 2013, S. 52 f.
- 41 Schwester des Cellisten Emanuel Feuermann (1902–1942). Sie konzertierte ab 1927/28 mit ihrem Bruder und konnte 1938 durch ein Affidavit ihres Bruders in die USA einreisen. Vgl. Claudia Maurer Zenck, »Emanuel Feuermann«, in: *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, hrsg. von Claudia Maurer Zenck und Peter Petersen, Hamburg 2014, online: <https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00003436> (19.07.2021).

- Emil Spira⁴² gemeinsam mit Isidor Wassermann (Mozart-Busoni, *Phantasie für eine Orgelwalze* und *Duettino Concertante*);
- Christl Handler (Chopin, Ballade in f-Moll);
- Piroska Pinter (Strauss, *Burleske*, mit Georg Robert am 2. Klavier); und
- Alice Pordes⁴³ (Liszt, *Petrarca-Sonett E-Dur* und *Tarantella aus Venezia e Napoli*).

Eduard Steuermann legte seinen Studierenden nahe, Theorieunterricht bei Anton Webern zu nehmen.⁴⁴ So finden sich in Weberns Schülerlisten zwischen 1932 und 1945 weitere Steuermann-Schüler, darunter Else Cross⁴⁵. Sie hatte fünf Jahre Unterricht bei Steuermann, bevor sie gegen Ende 1936 ihre »Interpretationsstudien« – wie sie es später nannte – bei Webern aufnahm.⁴⁶

Piroska (Margot) Pinter nahm an Weberns Theoriekursen nachweislich von Februar bis Juni 1932 teil. Ihr Name scheint in den Tabellen Weberns an vierter Stelle auf – nach Gordon Claycombe⁴⁷, Spira und Oehlgieser und einem nicht näher zu identifizierenden Schüler namens König.⁴⁸ Ob sie in den Folgemonaten oder -jahren am Unterricht nicht mehr teilnahm, ist nicht eindeutig zu klären, war Webern doch bereit, beim Vorliegen von finanziellen Schwierigkeiten den

42 Emil Spira konnte Anfang 1939 nach England emigrieren und erhielt eine Zeit lang briefliche kompositorische Unterweisung durch Anton Webern. »Das geht ganz gut. Er schickt mir seine Arbeiten u. bekommt sie mit langer Epistel zurück. Er entwickelt sich kompositorisch *bestens!!!*« Brief Anton Weberns an Steuermann vom 21. Juni 1939, zit. nach Regina Busch, »Aus dem Briefwechsel Webern – Steuermann. Transkribiert und mit Anmerkungen versehen«, in: *Anton Webern I*, hrsg. von Heinz Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1983 (= *Musik-Konzepte*, Sonderband), S. 23–51, hier S. 50f. Später unterrichtete er u. a. an der Isleworth Grammar School in Middlesex, wo Philip Sparke zu seinen Schülern zählte. »[...] his music teacher, Emile Spira, was a pupil of Anton Webern. Happily, though, Philip's music bears little resemblance to the more austere dissonant works of the Austrian composer!« Edmund Whitehouse, »Philip Sparke«, in: *This England* vom 9. Mai 2018, online: <<https://www.pressreader.com/uk/this-england/20180509/284524408859270>> (19.07.2021).

43 Alice Pordes wird als eine Teilnehmerin bei Weberns Vortragszyklen zwischen 1934 und 1937 genannt. Boynton, *Anton Webern. Über musikalische Formen* (Anm. 37), S. 52.

44 Information Margot Pinters an AV. Eine Bestätigung findet sich in Boynton, *Anton Webern. Über musikalische Formen* (Anm. 37), S. 42.

45 Else Cross (Gross), geb. Krams (1902–1987), Staatsprüfung an der Wiener Akademie, danach ab 1931 Unterricht bei Steuermann, daneben musikwissenschaftliche Studien. Sie emigrierte 1938 nach England, wo sie von 1962–1982 als Professorin für Klavier an der Royal Academy of Music in London wirkte. Grassl/Kapp, »Biographien aus der Wiener Schule« (Anm. 34), S. 560.

46 Boynton, *Anton Webern. Über musikalische Formen* (Anm. 37), S. 31.

47 Gordon Claycombe (1909–?) war Schüler Anton Weberns zwischen 1932 und 1935. Nach seiner Rückkehr nach Amerika war er als Musikpädagoge und Journalist und schließlich als leitender Angestellter beim Rundfunk und als Verwalter eines Krankenhauses tätig. Siehe Hans und Rosaleen Moldenhauer, *Anton von Webern. Chronik seines Lebens und Werkes*, Zürich, 1980, S. 628, Anm. 25.

48 Dokumentation in Boynton, *Anton Webern. Über musikalische Formen* (Anm. 37), S. 404–417.

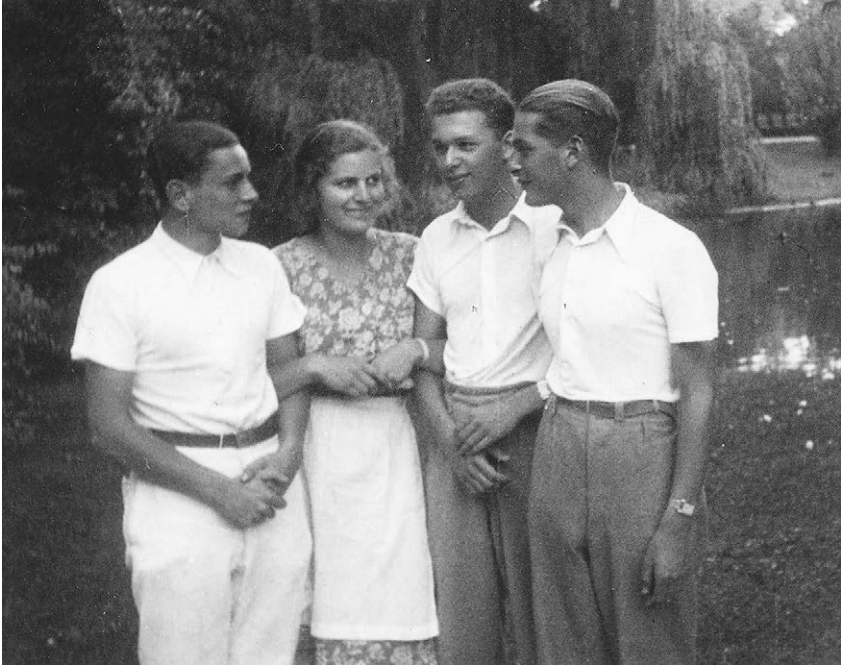


Abbildung 3: Margot (Piroska) Pinter mit dem Dirigenten Georg Tintner sowie Heinz und Franz Röhr (v.l.n.r.). Foto: privat, ca. 1935 (in dankenswerter Weise zur Verfügung gestellt von Tanya Buchdahl Tintner).

Unterricht unentgeltlich zu erteilen.⁴⁹ Nach Steuermanns Fortgang aus Wien nahm Pinter einige Privatstunden bei Emil von Sauer und wechselte dann zu Carl Steiner, dessen Schüler Alfred Kitchin einen großen Eindruck bei ihr hinterlassen hatte. 1938/39 studierte sie bei Alfred Cortot und Yvonne Lefébure in Paris, dann in Rom bei Renzo Silvestri, bevor sie 1945 als Cultural Officer der amerikanischen Militärregierung nach Österreich zurückkehrte. Später war Pinter u. a. mit dem deutschen Dirigenten Hans Weisbach verheiratet, übte besonders in den 1950er Jahren eine erfolgreiche Konzertkarriere aus und unterrichtete von 1961 bis 1976 am Innsbrucker Konservatorium.

49 Die Familie verlor beim Börsenkrach ihr Vermögen, und der Vater, der in Amerika zurückgeblieben war, verstarb. Mündliche Information von Margot Pinter an AV.

In der Zeit vom 26. Mai bis 16. Juni 1933 fand der *II. Internationale Musikwettbewerb für Gesang und Klavier* in Wien statt. Veranstalter war im Auftrag der Stadt Wien unter dem Ehrenschutz von Bürgermeister Karl Seitz ein »Wiener Festausschuss«; für die musikalische Leitung zeichnete Staatsoperndirektor Clemens Krauss als Präsident des Exekutivkomitees verantwortlich. Einige der im Prospekt angekündigten Juroren waren aus beruflichen Gründen am Erscheinen verhindert, trotzdem liest sich die Liste der Klavierjuroren – und Gleiches gilt für die Gesangsjury – wie ein *Who's Who* der internationalen Pianisten-Szene. Neben Wilhelm Backhaus, Alfred Cortot, Hedwig Kanner-Rosenthal, Moritz Rosenthal, Emil von Sauer oder Friedrich Wührer findet sich wie selbstverständlich der Name Eduard Steuermanns, was auf die Stellung hinweist, die er im Musikleben der Stadt Wien einnahm.⁵⁰ Zur Auswahlprüfung in Klavier traten 173 Kandidatinnen bzw. Kandidaten an; aus der Wiener Musikakademie hatten sich acht (!) Studentinnen und ein Externer angemeldet. Als Grund für die schwache Beteiligung nennt eine »Amtserinnerung« einerseits die »unerschwingliche Teilnahmegebühr (S. 50,-) für einen großen Teil aussichtsreicher Teilnehmer«, andererseits wird der Jury das Misstrauen ausgesprochen:

»Ein weiterer Grund ist der, dass bei einem großen Teil der Schüler, wie dem Konzipienten bekannt ist, grosses Misstrauen gegen die Objektivität der Jury herrscht. Es ist bedauerlich, dass auf die Zusammensetzung der Jury die Staatsakademie eigentlich keinen Einfluss nehmen kann.«⁵¹

Dies führte dazu, dass die Leitung der Akademie für eine allfällige Wiederholung des Wettbewerbs im kommenden Jahr eine Beteiligung bei Planung und Durchführung urgierete. Es sei

»in allen großen Kulturzentren [...] Gepflogenheit, internationale Musikerkonkurrenzen am Sitz der betreffenden Hochschule abzuhalten. [...] Ich wiederhole nochmals, dass eine enge Verbindung des Arbeitskomitees mit der Staatsakademie mir im Interesse der Sicherung einer streng künstlerischen Durchführung [...] als absolut wünschenswert erscheint.«⁵²

50 Schlussbericht über den II. Internationalen Musikwettbewerb 1933 für Gesang und Klavier in Wien. Freundlicherweise zur Verfügung gestellt vom Archiv der Universität für Musik und darstellende Musik in Wien (mdw).

51 Amtserinnerung Z. 871 1933, vom 16. März 1933. Archiv der mdw.

52 Konzept für das Schreiben des Präsidenten der Akademie, Karl Kobald, an Dr. Siegmund Rosner vom 10. März 1934, Z. 43/Res. 1934. Archiv der mdw.

Die Studentinnen der Akademie scheinen tatsächlich im Klavier-Wettbewerb eher glücklos aufgetreten zu sein, was sicher weniger an mangelnder Objektivität der Juroren als an der Qualität der Ausgezeichneten gelegen haben dürfte: Preise bzw. Ehrenplaketten oder Diplome erlangten neben Boleslaw Kon (1. Preis)⁵³ u. a. Constantin [Dinu] Lipatti (2. Preis), Luisa [Gina] Bachauer und György Sándor (Silberne Ehrenplakette) neben vielen weiteren – auch österreichischen – Laureaten!

4

Eduard Steuermann muss in diesen Jahren rastlos tätig gewesen sein. Seine intensive Konzertkarriere – nicht nur mit Neuer Musik! – führte ihn in die meisten europäischen Länder und bis nach England, wo er oft für die BBC spielte; er unterrichtete in Wien, Prag, Krakau und Lwów (wie Lemberg nach dem Ersten Weltkrieg genannt wurde). Daneben war er als Autor für die *Musikblätter des Anbruch* tätig, beginnend 1920 mit seinen Überlegungen *Über die Aufgaben des modernen Pianisten*⁵⁴, dann 1927 über *Die Eignung des Klaviers für moderne Musik*⁵⁵, und er gab ab 1928 für die Wiener Universal Edition die Klavierwerke von Johannes Brahms heraus, in die er – ausgehend vom »Urtext« – behutsam seine interpretatorischen Hilfestellungen einfließen ließ.⁵⁶ Steuermann betrieb, um es mit einem gegenwärtigen Terminus aus der Universitätslandschaft zu umreißen, »Erschließung und Entwicklung der Künste«, »artistic research« als Äquivalent zu »scientific research«. Nur folgerichtig, dass er 1962 ein Ehrendoktorat der Philadelphia Musical Academy erhielt!

Im Geleitwort zu seiner Ausgabe der Brahms'schen Klavierwerke unter dem Titel *Urtext und praktische Ausgabe* nahm Steuermann Stellung zur Frage, ob eine »praktische Ausgabe« trotz vorhandener »Urtext-Ausgabe« notwendig sei:

»Das Notenbild (nach Schönberg: das musikalische Bilderrätsel) ist die Erscheinung, welche das musikalische Erlebnis des Komponisten der Außenwelt übermitteln soll: richtig ist wohl das Bedürfnis, durch diese Erscheinungsform allein, ohne Vermittlung, mit der Geisteswelt des Komponisten in Verbindung treten zu wol-

53 Den I. Preis errang der polnische Pianist Boleslaw Kon (1906–1936), zum Zeitpunkt des Wettbewerbs bereits ein angesehener Pianist, der u. a. beim 2. Chopin-Wettbewerb in Warschau Ex-aequo mit dem III. Preis ausgezeichnet worden war. Der zu Depressionen neigende Künstler beendete sein Leben durch Suizid.

54 *Musikblätter des Anbruch* 2 (1920), H. 14, S. 487–490.

55 *Musikblätter des Anbruch* 9 (1927), H. 8–9, S. 367 f.

56 Steuermanns Geleitwort zur Brahms-Ausgabe erschien unter dem Titel »Urtext und praktische Ausgabe« in: *Pult und Taktstock* 5 (1928), S. 85–87. Eine Neuauflage sämtlicher Hefte der Ausgabe unter Beischluss des Geleitworts (und der Besprechung Adornos) wäre wünschenswert.

len. Aber das Verstehen und Deuten dieser Erscheinungsform, das ›Lösen‹ des Bilderrätsels wird nun unbegrenzt variabel, und jeder wird nach seinem Vermögen daraus entnehmen, was zu ›greifen‹ ihm gegeben ist. Und nichts wäre dagegen einzuwenden, ja, dieser Umstand macht wohl erst die lebendige Wirkung des Werkes aus [...] Man überlege aber, daß die Vieldeutigkeit tatsächlich unbegrenzt ist, sobald es sich nicht um die Noten, sondern um ihren Sinn handelt und dieses ›schicksalhafte‹ Wesen des Notenbildes ist es eben, das zu dem ›menschlichen‹ Versuch immer wieder herausfordert, diesen Sinn für eine kürzere Entwicklungsspanne wenigstens eindeutig zu bestimmen. – Die Wurzel der Vieldeutigkeit liegt wohl in der Notenschrift selbst, die, weit davon entfernt, Musik vollkommen wiederzugeben, den Komponisten zwingt, seine ›wirkliche‹ musikalische Vision durch übernommene Kulturübereinkommen auszudrücken. Und so ist das ›Zwischen den Zeilen lesen‹ eben, was das Musikstück erst zu einem Kunstwerk macht, mag dabei noch so stark betont werden, daß ›zwischen den Zeilen lesen‹ die Zeilen richtig lesen heißt. [...]

Schließlich sei bemerkt, daß jenseits von jedem pädagogischen Wirken, eine derartige Ausgabe eine künstlerische Notwendigkeit bedeuten kann, da sie die Möglichkeit bietet, sich mit dem Werk in absolut ideeller Weise auseinanderzusetzen. Beruht die Wirkung im Konzertsaal auf der Kraft der Überzeugung, auf der ›Verzauberung‹, die den Hörer von einer Bewußtseinsinsel zur anderen trägt, ihn möglichst willenlos und hingegeben machen will, – so ist diese trockene Art [des genauen Lesens], die jeden Schritt des Weges beleuchtet und das Bewußtsein für künstlerische Wirkung eher schärft als einschläfert – ebenfalls wertvoll und vor allem notwendig.⁵⁷

In seiner Besprechung der Brahms-Ausgabe Steuermanns führt Theodor W. Adorno – der ab 1925 bei Steuermann parallel zu seinen Studien bei Alban Berg Klavierunterricht nahm – in die Interpretations-Prinzipien und damit den Umgang mit einem Notentext durch Steuermann ein:

»Zunächst ist der Notentext keineswegs eine so eindeutige Angelegenheit, wie die landläufige Meinung annimmt. Wohl liegt alle Musik in ihm beschlossen. Aber sie liegt beschlossen in ihm; sie liegt nicht obenauf, sie muß entziffert werden und die Mühe des Entzifferns kann durchaus nicht jeder leisten, der die Noten zu lesen versteht und die Vortragszeichen kennt. Der Notentext läßt sich nur dann lesen, wenn er als Zeichen einer kompositorischen Gesetzmäßigkeit verstanden wird. [...] Wenn ich Ihnen für Klavierwerke Brahmsens die in der Universal Edition erschienene Ausgabe von Eduard Steuermann aufs wärmste empfehle, so geschieht das darum, weil mir diese Ausgabe der doppelten Forderung an echtbürtige Interpretation in schlechterdings vorbildlicher Weise gerecht

57 Steuermann, »Urtext und praktische Ausgabe« (Anm. 56), hier S. 85 f. bzw. S. 87.

zu werden scheint: gewissenhafteste Treue zu Text und Zeichen vereint sie mit der tiefsten und fruchtbarsten Anschauung des musikalischen Zusammenhanges. [...] Die Anmerkungen unter dem Text sind von äußerster Knappheit und bringen einzig das wahrhaft Notwendige; die Zusätze und Vortragsbezeichnungen im Notentext selbst sind durch kursiven kleinen Druck sinnfällig gemacht, so daß diejenigen, die an der Fiktion eines ›reinen‹ Textes festhalten, auch gleichwohl auf ihre Kosten kommen. Aber was in solcher Bescheidenheit und völligen Unterordnung unters Werk gerät, ist schlechtweg entscheidend. Die grübelnde Zeichendeuterkunst eines Schriftgelehrten, die kompositorische Kenntnis eines großen Musikers und die klavieristische Erfahrung eines großen Pianisten verschränken sich in den kargen Notizen der Ausgabe. [...] Was aus der exakten Darstellung des Verhältnisses von Zeichen und Zusammenhang schließlich hervorgeht, ist nicht weniger als ein neuer Brahms; nicht einer, der durch Ausdeutungskunststücke des Bearbeiters zufällig zustande kommt, sondern einer, der gereinigt ist vom Staub der traditionellen Schlamperei und der damit unvermerkt zu einer Aktualität gelangt, die man bei jenem Brahms vergebens sucht, der von respektlosen Händen als Genrebild in die Wohnstube des musikalischen Haushalts gehängt ward [...].«⁵⁸

In seiner Ausgabe lenkt Steuermann die Aufmerksamkeit von Interpreteten auf die Linearität des Brahms'schen Klaviersatzes, der nicht »dick« klingen dürfe, was u. a. durch sorgfältige Pedalisierung zu erreichen sei. So schreibt Brahms zum Beispiel am Beginn des *Intermezzo* op. 117/2 – und an vielen vergleichbaren Stellen – »col ped.« Eine ähnliche Angabe findet sich häufig bei Schumann, und nach übereinstimmender Meinung heutiger Pianisten ist damit kein verschwommener Gebrauch der Dämpfung gemeint, sondern allgemein der (gezielte) Einsatz von Pedal unter Kontrolle des Gehörs. Die Verlockung bei Brahms' Opus 117/2 besteht nun darin, die Basstöne *Es*, *Des* und folgende jeweils den ganzen Takt hindurch klingen zu lassen. Damit wird aber das polyphone Geflecht des motivischen Sekundschriffs $des^2 - c^2$, $c^2 - b^1$ (Oberstimme), $e^0 - f^0$ (Mittelstimme) und *Es – Des* (Bassstimme) verschleiert. (Nahezu die ganze Komposition ist aus diesem Sekundschrift gebaut). Wenn Brahms »col ped.« schrieb, vertraute er einerseits auf die Hörkontrolle der Spieler, andererseits ging er möglicherweise noch vom Klang der Wiener Instrumente des 19. Jahrhunderts aus, die mehr Dämpfung zuließen.⁵⁹ Hier setzt nun Steuermann an, indem er (als Zusätze gekennzeichnet) die Pedalisierung jeweils begrenzt. Der Effekt ist wie von Adorno beschrieben: »An Stelle

58 Theodor Wiesengrund-Adorno, »Eduard Steuermanns Brahms-Ausgabe«, in: *Musikblätter des Anbruch* 14 (1932), H. 1, S. 9–11.

59 Auf die Thematik ›Historisches Instrument versus moderner Flügel kann hier nicht weiter eingegangen werden.



Abbildung 4a:
Johannes Brahms,
Intermezzo op. 117/2,
Manuskript, mit freund-
licher Genehmigung von
Otto Biba, Archiv der
Gesellschaft der Musik-
freunde in Wien.

der akkordischen Homophonie tritt [...] eine harmonische Polyphonie, die auch wesentlich harmonisch gedachte Ereignisse noch in die Logik der Stimmen zu verwandeln vermag.⁶⁰

Steuermann sprach in seinem Geleitwort ein Problem an, das er Jahre später in einem längeren Vortrag ausführen sollte:

»[Der Spieler], möge er noch so sehr mit gutem ›Wissen und Gewissen‹ ausgestattet sein, kann seinen Blick von all den Vorstellungen, die ihn umgeben, nicht befreien; kann nicht verhindern, daß musikalische Erziehung, Gewohnheit, Vorliebe, ihm den Text gefärbt erscheinen lassen, und zwar desto stärker, je lebendiger sein musikalisches Gefühl ist. Ja, um das alte Problem zu berühren: zwischen der heute lebendigen Auffassung und der Tradition muß natur-

60 Adorno, »Eduard Steuermanns Brahms-Ausgabe« (Anm. 58).

Abbildung 4b:
 Johannes Brahms, Op. 117.
 Drei Intermezzi, neu revidiert von Eduard Steuermann, Wien [ca. 1929],
 © Copyright by Universal
 Edition UE2294, mit
 freundlicher Genehmigung
 der Universal Edition Wien.



gemäß eine Diskrepanz sein; sollte es zweifelhaft sein, welcher der Vorzug zu geben, so ist noch zu bemerken, daß es sich bei Tradition auch nicht um den authentischen Willen des Komponisten handelt, (– man hätte ihn denn), sondern eben nur um Tradition.⁶¹

Wer würde bei diesem Hinweis auf Tradition nicht an das – Gustav Mahler fälschlicherweise zugeschriebene – Zitat denken, Tradition sei nicht die Anbetung der Asche, sondern die Weitergabe des Feuers!⁶²

61 Steuermann, »Urtext und praktische Ausgabe« (Anm. 56).

62 Vgl. Gerald Krieghofer, »Irrwege einer Metapher«, in: *Wiener Zeitung Online* vom 10. Juli 2017, online: <<https://www.wienerzeitung.at/nachrichten/reflexionen/geschichten/897102-Irrwege-einer-Metapher.html>> (19.07.2021). Die Zuschreibung geht vermutlich auf Herbert Prikoba, 1999, zurück. Das Zitat lautet im Original: »Nicht vergeblich hat die Flamme im Herd so vieler menschlicher Generationen gebrannt und gefunktelt; aber wir, die wir nicht stillstehen, die wir für ein neues Ideal kämpfen, wir sind die wahren Erben der Herde unserer Vorfahren: wir haben daraus ihre Flamme geholt, ihr habt nur die Asche bewahrt.« Der Urheber war der französische Histori-

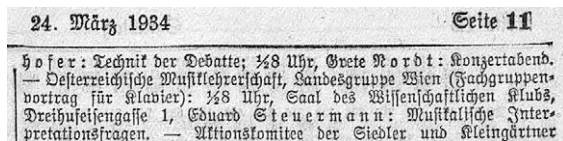


Abbildung 5:
Vortragsankündigung
im *Neuen Wiener Journal*
vom 24. März 1934.

Steuermann griff den Gedanken eines sich unter Zeitumständen und durch erweiterten Wissensstand ändernden Interpretationsstils wenig später auf. Er hielt am 24. März 1934 einen Vortrag für die Österreichische Musiklehrerschaft⁶³, Landesgruppe Wien, im Saal des Wissenschaftlichen Klubs, Dreihufeisengasse 1, der als Fachvortrag für Klavier unter dem Titel: »Musikalische Interpretationsfragen« angekündigt war. Ankündigungen erfolgten in der *Kleinen Volkszeitung* und im *Neuen Wiener Journal*.⁶⁴ Vorankündigungen waren im Vereinsorgan *Mitteilungen der Österr. Musiklehrerschaft* (Nr. 2, Februar 1934 und Nr. 3, März 1934) erfolgt – der Vortrag war ursprünglich für den 20. Februar geplant und wurde aufgrund der Februar-Ereignisse auf März verschoben.⁶⁵

Vom Vortrag hat sich ein Typoskript erhalten⁶⁶, das in der Edward and Clara Steuermann Collection der Library of Congress in Washington, D. C. verwahrt wird. Es handelt sich um den umfangreichsten Text Steuermanns⁶⁷, der den Übersetzern von Steuermanns nachgelassenen Schriften einige Mühe bereitete: »This unfinished [!] essay is both the longest and most ambitious essay in this collection and also the hardest to follow.«⁶⁸ Es darf als Glücksfall betrachtet werden, dass sich in den *Mitteilungen der Österreichischen Musiklehrerschaft*, Nr. 4 vom April 1934 eine Zusammenfassung dieses Vortrags findet, die nicht nur nachweist, dass es sich bei dem »essay« nicht um einen unvollständigen Text handelt, sondern

ker und sozialdemokratische Politiker Jean Jaurès (1859–1914). Ein schöner Zufall, dass Steuermann ab 1925 in der Jaurèsgasse Nr. 10 lebte und unterrichtete – in unmittelbarer Nähe zur heutigen Wiener Musikuniversität!

63 Die Österreichische Musiklehrerschaft war die »gesetzmäßige Vertretung sämtlicher qualifizierten Musiklehrer Österreichs«. Vgl. *Mitteilungen der Österreichischen Musiklehrerschaft* (Februar 1934), H. 2, S. 1.

64 –jeweils am 24. März 1934, S. 4 bzw. S. 11.

65 »Die Arbeit der Fachgruppe hatte im Februar sehr unter den politischen Ereignissen zu leiden. Die Zusammenkunft am 12. stand unter dem Eindrucke der in den Provinzen ausgebrochenen Unruhen; der für den 19. [recte: 20.] anberaumte Vortrag entfiel, weil Eduard Steuermann sich entschloss, ihn mit Rücksicht auf die jüngsten Vorfälle in den März zu verlegen.« *Mitteilungen der Österreichischen Musiklehrerschaft* (März 1934), H. 3, S. 3.

66 Siehe Transkription im Anhang.

67 Eduard Steuermann, »Does the Style of Musical Interpretation Change?«, in: *The Not Quite Innocent Bystander. Writings of Edward Steuermann*, hrsg. von Clara Steuermann, David Porter und Gunther Schuller, Lincoln – London 1989, S. 107–126.

68 Ebd., S. 107, Anm.

dass die Anwesenden offenbar keine Schwierigkeiten hatten, dem Inhalt zu folgen. Für die Übersetzer war vermutlich erschwerend, dass Steuermann mit manchen ungewohnten grammatikalischen Wendungen und Auslassungen ein typisches alt-österreichisches Idiom verwendet. Auch konnten einige handschriftliche Ergänzungen und Umstellungen für die Übersetzer den Eindruck von Unfertigkeit vermitteln. So wurde etwa der Titel *Verändert sich der musikalische Interpretations-Styl?* erst nachträglich handschriftlich eingefügt und stellte gegenüber der Vorankündigung eine Präzisierung dar. In der Zusammenfassung lautet der Untertitel dann *Aendert sich der Reproduktionsstil?*:

»Zum Ausgangspunkt für die Beurteilung der Wandlungen des Interpretationsstiles wurde die allgemeingültige Dreiteiligkeit jeglicher Stilentwicklung von der Kindheit über die Jugend zur Reife genommen. Die entscheidenden Voraussetzungen für das gestellte Problem sind nun die lebendige Veränderlichkeit des Materials und die geringere oder größere Nähe zum Werk, sei es in zeitlicher oder geistiger Beziehung.

Die drei innerhalb des Themas zu erfassenden Faktoren sind das Werk, der Interpret und der Zuhörer. Das Werk als Versuch der Kristallisation eines musikalischen Zustandes erlebt seine Kindheit (im oben angedeuteten Sinne) etwa zur Zeit Bachs. Man könnte von der damaligen Komposition in bildhafter Weise wie von einem Abenteuer des Komponisten sprechen, ebenso wie das Erfassen eines Klavierstückes für den jungen Klavierschüler etwas abenteuerliches[!] an sich haben mag. In der Epoche der Wiener Klassik bereitet sich durch die Abkehr von der polyphonen Schreibweise ein jugendlicher, virtuos betonter Stil vor. So bringt die Romantik – in gewissem Sinne als Zeitalter des Virtuosen aufgefaßt – die Virtuosität als Selbstzweck, die Fiktion der augenblicklichen Eingebung und damit eine Verstärkung des äußeren Effektes des Kunstwerkes. Mit dem Verzicht auf die äußere Wirkung, wie er in der Zwölfton-Komposition erfolgt und durch die hier dominierende Betonung des rein geistigen Inhaltes, müßte demnach eine Epoche der Stilreife erreicht sein.

Die Veränderlichkeit der Haltung des Reproduzierenden wird zunächst an der Interpretation der Werke Bachs klar. Beethovens Auffassung, wie sie uns durch seinen Schüler Czerny überliefert ist, wird durch die dynamische Schattierung, durch Betonung der Oberstimme und durch die vom Fortschritt im Instrumentenbau hervorgerufenen technischen Momente charakterisiert. Bei Mendelssohn steht die Bach-Reproduktion schon im Dienste subjektiver, virtuoser Wirkungen, die äußerlich durch Oktavenverdoppelungen und die häufigere Verwendung des Pedals erreicht werden. Busoni endlich betont durch Anmerkungen, Hinweise und Vergleiche das Geistige des Aufbaues und des Inhaltes, fordert äußerste Strenge des Stiles und kämpft durch Unterdrückung von Verzerrungen gegen ein Überwuchern des Ornamentalen an. Auch in der Interpretation Chopin'scher Werke lassen sich deutliche Veränderungen des Stiles nachweisen, die von einer

mißverständlichen Verschwommenheit zu einer klareren, durchsichtigeren Spielart führen.

Die größten Anforderungen werden an den Interpreten bei der Aufführung zeitgenössischer Musik gestellt. Wir stehen so dicht neben oder gar unter dem Werk, daß eine Uraufführung durch die Subjektivität der Einstellung und Auffassung des Reproduzierenden leicht zu den schwersten musikalischen Konflikten führen kann.

Der Zuhörer, als dritter Faktor, mit dem zwar gerechnet werden muß, auf den aber »keine Rücksicht genommen werden darf«, macht aktiv alle Stilkämpfe mit. Er ist sich seiner Rolle als Gegenstand der musikalischen Vermittlung voll bewußt und greift oft genug unliebsam in die Musikentwicklung ein. Ein besonderes Gefahrenmoment bildet die Voreingenommenheit des Zuhörers in bezug auf Tempo, Dynamik und den allgemeinen Stil der Wiedergabe.«⁶⁹

Die Zusammenfassung, die mit »c.p.s.« gezeichnet ist, sprach von »in formaler wie inhaltlicher Beziehung vollendeten Ausführungen« und hob den »langanhaltenden Beifall« hervor.⁷⁰

5

Im Sommer 1936 traf Steuermann mit seinen Schwestern Salka und Rozia sowie deren Familien in Porto Ronco zusammen. Bei dieser Gelegenheit versuchte die Familie, ihn davon zu überzeugen, dass aufgrund der politischen Lage in Europa die Emigration in die Vereinigten Staaten unumgänglich wäre. Sie waren davon überzeugt, dass Steuermann dort die gleiche Anerkennung finden würde wie in Europa. Er bezweifelte das: »[I]ch bin kein Virtuose, der in Amerika mit sicherem Erfolg rechnen kann. Gewiss, ich spiele gut«, fügte er, bescheiden wie immer, hinzu, »aber mir fehlen die drüben erforderlichen Eigenschaften. [...] Vielleicht hätte ich Möglichkeiten als Lehrer, aber auch das würde am Anfang schwer sein.«⁷¹

Er sollte Recht behalten, der Anfang war schwer. In einem Brief an Anton Webern im Sommer 1938 schrieb Steuermann:

»In New York [...], wo die Aussicht[en] eine verständnißvolle Umgebung zu finden, die größten sind – ist die größte Konkurrenz (und eine sehr unangenehme) und am schwersten gegen die Arroganz und Blasiertheit aufzukom[m]en. Immerhin habe ich einige Schüler dort ...«⁷²,

69 *Mitteilungen der Österreichischen Musiklehrerschaft* (April 1934), H. 4, S. 7 f.

70 Ebd.

71 Viertel, *Das unbelehrbare Herz* (Anm. 20), S. 276 f.

72 Zit. nach Busch, »Aus dem Briefwechsel Webern – Steuermann« (Anm. 42), S. 46.

zum Beispiel die kleine Tochter Irving Berlins⁷³ oder – etwas später – Russell Sherman, der später zu einem der wichtigsten Vertreter der »Schule Steuermann« werden sollte.

»Steuermann brought me up. I was 11 years old. That's a privilege which few can maintain, to come to the major teacher and a great musician like that. [...] [I]t was time for me to have a new teacher. [...] So, we invited Mr. Steuermann to come on a Sunday morning to our apartment [...] I played and my father, who was a cordial gentleman, said: »Mr. Steuermann, when I was young I had to memorize many passages in Hebrew and the rabbi imposed this on me and it was very, very demanding and I resented it and I thought to myself always: »I wonder, if the rabbi knows to memorize these passages.« I was wondering, Mr. Steuermann, maybe you could play something for us, too.« So, we auditioned Mr. Steuermann and he sat down with good cheer and played the Third Ballade of Chopin. [...] he told me to be a pianist, how to be a musician, how to be a human being and [he] was my conscious and my consciousness for some 15 years and thereafter.«⁷⁴

War es für Steuermann – und mit ihm für unzählige weitere Künstlerinnen und Künstler – schwer, in Amerika Fuß zu fassen, so stellte sein Weggang (und der der anderen) für Österreich und Deutschland einen unermesslichen und nicht wiedergutzumachenden Verlust dar.

»[D]ieser Import von Wissenschaftlern und Künstlern [hat] das wissenschaftliche und künstlerische Leben in den USA ganz entscheidend beeinflusst [...] Man bedenke, wie viele Dirigenten, Pianisten, Geiger nach Amerika gegangen sind. Ganze Interpretationsschulen brachen in Europa ab und wurden in den USA fortgesetzt [...]«⁷⁵

Walter Cook, in den 1930er Jahren Chairman des Institute of Fine Arts der New York University, brachte es in zynischer Weise auf den Punkt: »Hitler is my best friend: he shakes the tree and I collect the apples.«⁷⁶ Mit dem Fortgang Steuermanns aus Wien und Europa kann also nicht mehr von einer »Wiener Schule« Steuermanns gesprochen werden!

73 Persönliche Mitteilung von Margaret Steuermann vom 23. November 2016.

74 Regina Busch, »Gespräch mit Russell Sherman«, in: *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des Internationalen Colloquiums Wien 1995*, hrsg. von Markus Grassl und Reinhard Kapp, Wien – Köln – Weimar 2002 (= *Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*, Bd. 3), S. 141–151, hier S. 141 f.

75 Max Nyffeler, »Dem Ton der Epoche nachgehört. Gespräch mit Reinhold Brinkmann«, 2001, online: <<https://www.beckmesser.info/reinhold-brinkmann-dem-ton-der-epoche-nachgehört/>> (19.07.2021).

76 Mitgeteilt in: Peter Gay, »We miss our Jews. The Musical Migration from Nazi Germany«, in: *Driven into Paradise. The Musical Migration from Nazi Germany to the United States*, hrsg. von Reinhold Brinkman und Christoph Wolff, Berkeley (Calif.) 1999, S. 21–32, hier S. 21.

Nach schwierigen Anfangsjahren unterrichtete Steuermann ab 1948 bis zu seinem Tod am Philadelphia Conservatory of Music und an der Juilliard School of Music in New York. Es gibt kaum eine/n amerikanische/n Pianisten/in, der/die nicht in irgendeiner Weise von Steuermann beeinflusst worden wäre. So führt etwa eine direkte Linie der »Schule Steuermann« über Russell Sherman in die unmittelbare Gegenwart zu Marc-André Hamelin. Bedeutende Spuren seines pädagogischen Wirkens in Österreich und Deutschland lassen sich bei den Teilnehmenden jener Kurse finden – unter vielen anderen Alfred Brendel⁷⁷, Friedrich Cerha, Erika Haase –, die Steuermann auf Einladung Eberhard Preußners⁷⁸ im Rahmen der Internationalen Sommerakademie am Mozarteum in Salzburg zwischen 1953 und 1963⁷⁹ und auf Einladung von Wolfgang Steinecke⁸⁰ bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt 1954, 1957, 1958⁸¹ und 1960 gehalten hat.⁸²

Am 7. Oktober 1964, nur wenige Wochen vor seinem Tod am 11. November, hielt Steuermann an der Juilliard School die Inaugurations-Ansprache für das kommende akademische Jahr, und diese Ansprache kann wie ein pädagogisches Testament gelesen werden.⁸³ Wie immer stellte er sich bescheiden in den Hintergrund, wenn er gegen Ende Schönberg zitierte:

»What has more value, success or fulfillment?^[84] [...] Art should be first of all a school of understanding, and music education an exercise in it.^[85] [...] If you want to understand art you have to understand the world; in order to understand the world, you have to understand human beings; then you will understand yourselves, and that is the key to everything. That will make playing, composing, dancing less an exhibition of unimportant skills in a society game, meeting with

77 Siehe das Grußwort von Alfred Brendel im vorliegenden Band, S. 15.

78 Eberhard Preußner (1899–1964), Dozent sowie später Professor und Präsident des Mozarteums, leitete die 1947 reaktivierte Sommerakademie, deren Anfänge bis zu privaten Gesangskursen in den Räumlichkeiten des Mozarteums durch Lilli Lehmann im Jahr 1916 zurückreichen. Online: <<https://www.uni-mozarteum.at>> (19.07.2021).

79 Die Jahresberichte des Mozarteums weisen Kurse in den Jahren 1953, 1954, 1955, 1957, 1958, 1960, 1962 und 1963 aus. Freundliche Mitteilung von Ilse Tiebert, Kunst-ARCHIV-Raum, Mozarteum Salzburg, vom 6. April 2018.

80 Wolfgang Steinecke (1910–1961) gründete als Kulturreferent der Stadt Darmstadt (seit 1945) die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik und das Kranichsteiner Musikinstitut.

81 In diesem Jahr saß Margot Pinter mit ihrem alten Lehrer Eduard Steuermann in der Jury für den Kranichsteiner Musikpreis, neben Rudolf Kolisch, Hans Heinz Stuckenschmidt u. a. Vgl. Protokoll IMD-A100094-203065-17, online: <<https://www.imd-archiv.de>> (19.07.2021).

82 Online: <<https://www.imd-archiv.de>> (19.07.2021).

83 Eduard Steuermann, »Convocation Address«, in: *The Not Quite Innocent Bystander. Writings of Edward Steuermann*, hrsg. von Clara Steuermann, David Porter und Gunther Schuller, Lincoln – London 1989, S. 77–85.

84 Ebd., S. 81.

85 Ebd., S. 83.

more or less approval, blindly climbing up the deceitful ladder of success, but an opening of your heart to the world and the whole world to your heart.^[86] [...] I once asked Schoenberg what he considered most important in a teacher, and he answered, ›To be trustworthy.« A teacher has to be believed; not only his occasional advices of technique and interpretations, which probably cannot always be infallible, but his own personality, what he stands for. As music is indivisible, your knowledge, if it is supposed to be solid, must start in one well and spread out later in different ways, NOT the contrary: you cannot believe that by taking advice from various sources, sampling different trends, you will finally find or construct the right way. Your success would be pure chance, and not what you always should guard most proudly: your true destiny.⁸⁷

6

In der eingangs erwähnten Besprechung des Konzertauftritts der Steuermann-Schülerin Margot Pinter zählt der Rezensent Charakteristika der »Schule Steuermann« auf:

»Auf ihren Wiener Lehrer deutet die energische Herausarbeitung des architektonischen Grundrisses hin: es herrscht in ihrer Interpretation eine vorbildliche Ausgewogenheit der einzelnen Teile, Kontraste werden unterstrichen, Wichtiges diskret in den Vordergrund gerückt, Übergänge harmonisch verbunden. Dazu kommt ein sprudelndes Temperament, das sich in sichtlicher Freude am Phänomen des Klaviers auslebt – nicht zuletzt dank einer aller [!] technischen Probleme mühelos lösenden Technik. Die blühende Melodik des Andante con moto fand ebenso Erfüllung wie die rhythmische Elastizität des dionysischen Vivace-Finales.«⁸⁸

Neun Jahre waren seit Beendigung des Unterrichts bei Steuermann vergangen, die Pianistin hatte an anderen Orten und mit anderen Lehrern gearbeitet, war durch tiefgreifende Erlebnisse während des Zweiten Weltkriegs gereift, und doch vermeinte der Kritiker, in ihr eine Vertreterin der »Schule Steuermann« wiederzuerkennen. Im Folgenden werden die von Liebl genannten Charakteristika Äußerungen von ehemaligen Studierenden Steuermanns gegenübergestellt (der Beginn des Unterrichts ist in der Klammer angegeben): Theodor W. Adorno⁸⁹

86 Ebd., S. 84.

87 Ebd., S. 85.

88 Liebl von Geyerhorst, »Margot Pinter spielt Beethoven« (Anm. 2).

89 Adorno, »Eduard Steuermanns Brahms-Ausgabe« (Anm. 58) sowie Theodor W. Adorno, »Nach Steuermanns Tod« [als »Nachruf auf einen Pianisten« erstmals in: *Süddeutsche Zeitung* vom 28./29. November 1964], in: ders., *Musikalische Schriften IV. Moments musicaux. Improptus, Frank-*

Margot Pinter spielt Beethoven

Die Philharmoniker hatten gestern die Angehörigen der vier Besatzungsmächte zu einem Konzert im Mozart-Saal geladen — die Idee der Veranstaltung war, durch eine gerade für Wien charakteristische künstlerische Leistung die jetzt in der Stadt befindlichen Vertreter der Vereinten Nationen zu begrüßen. Zur Verwirklichung dieser Idee eignet sich ein Concerto grosso von Händel, wie das in g-moll, ganz besonders: die Festlichkeit der rauschenden Streicher, der wunderbare Teppich der ineinander verwobenen Stimmen, die selbst in der Heiterkeit noch immer bewahrte Feierlichkeit, sie bildeten eine tönende Eingangspforte, die zum Hauptstück des Abends geleitete: zu Beethovens unvergleichlich schönem G-dur-Klavierkonzert.

Den Klavierpart hatte eine junge Amerikanerin übernommen, aber es war doch keine „Fremde“, die dem Werk Klangwirklichkeit gab, denn Margot Pinter kommt aus der Wiener Schule, aus einer ganz hervorragenden sogar, aus der Eduard Steuermanns nämlich. Sie ist mit der Atmosphäre der Wiener Klassik also nicht bloß durch Studium, sondern durch Erlebnis vertraut. Auf ihren Wiener Lehrer deutet die energische Herausarbeitung des architektonischen Grundrisses hin: es herrscht in ihrer Interpretation eine vorbildliche Ausgewogenheit der einzelnen Teile, Kontraste werden unterstrichen, Wichtiges diskret in den Vordergrund gerückt, Übergänge harmonisch verbunden. Dazu kommt ein sprudelndes Temperament, das sich in sichtlicher Freude am Phänomen des Klanges auslebt — nicht zuletzt dank einer aller technischen Probleme mühelos lösenden Technik. Die blühende Melodik des Andante con moto fand ebenso Erfüllung wie die rhyth-

mische Elastizität des dionysischen Vivace-Finales.

Schon diese eine Probe erlaubt den Schluß, daß der Kreis von Margot Pinters Begabung weit reicht — es wäre sicher ein Gewinn, ihr Spiel auch noch von anderen Seiten kennenzulernen. War Professor Fritz Sedlak bei Beethoven ein sich dem Soloinstrument verständnisvoll anpassender Begleiter, so zeigten sich sowohl bei Händel als auch bei der den Abend beschließenden Londoner Symphonie von Haydn seine Qualitäten als Orchesterleiter: die Grazie und Innigkeit dieser beschwingten vier Sätze entzückte die Hörer, die Margot Pinter, Fritz Sedlak und dem Orchester herzlichen Beifall zollten.

Liebl

Abbildung 6: Konzertkritik Liebl, *Wiener Kurier* vom 18. September 1945.

(1925), Georg Knepler⁹⁰ (ca. 1928), Margaret Steuermann⁹¹ (ca. 1930), Russell Sherman⁹² (1941), Menahem Pressler⁹³ (1949) und Edith Kraft⁹⁴ (1961). Ergänzende Statements stammen von Nina Tichman⁹⁵, deren Eltern in den USA bei Steuermann an der Juilliard School studiert haben, von Studierenden, die zum Zeit-

furt a. M. 2003 (*Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften*, Bd. 17), S. 311–317. Auch in: *Diener der Musik. Unvergessene Solisten und Dirigenten unserer Zeit im Spiegel der Freunde*, hrsg. von Martin Müller und Wolfgang Mertz, Tübingen 1965, S. 87–97.

90 Knepler, »Unterricht bei Steuermann« (Anm. 17).

91 Margaret Steuermann, Briefe an AV.

92 Busch, »Gespräch mit Russell Sherman« (Anm. 74) und Russell Sherman, *Piano Pieces*, New York 1997.

93 William Brown, *Menahem Pressler. Artistry in Piano Playing*, Bloomington (Ind.) 2009.

94 E-Mail von Edith Kraft an AV vom 22. Juni 2018.

95 E-Mail von Nina Tichman an AV vom 30. Mai 2018.

punkt seines Ablebens Schüler seiner Klavierklasse waren⁹⁶, sowie von Erika Haase⁹⁷, die mehrfach an seinen Kursen in Darmstadt teilgenommen hat.

»Energische Herausarbeitung des architektonischen Grundrisses«

Grundlage dieses »Herausarbeitens« war die Analyse. Theodor W. Adorno erinnerte sich:

»Als [mich Steuermann] auf einen Motivzusammenhang im h-moll-Capriccio von Brahms aufmerksam machte, den ich übersehen und darum beim Spielen vernachlässigt hatte, wurde mir ganz bewußt, wie sehr die bis zur Analyse artikuliert Erkenntnis darzustellender Musik die Voraussetzung ist für die richtige Wiedergabe. [...] Die grundsätzlich neue analytische Blickrichtung hat unabsehbare Konsequenzen fürs Interpretieren.«⁹⁸

Georg Knepler studierte mit Steuermann das klassische Repertoire.

»Es ging um das Problematisieren, das rationale, analytische Herangehen an das Kunstwerk als Voraussetzung für dessen geistige Erfassung. Die Analyse war natürlich nicht das Ziel des Vorgangs, sondern ein Mittel zum Zweck.«⁹⁹

Wie schon oben erwähnt hielt Steuermann profunde Kenntnisse in Satzlehre und Komposition für unverzichtbar, das wurde von Russell Sherman bestätigt: »[H]e taught me harmony, counterpoint, and composition, plus a few other incidentals like chess.«¹⁰⁰ Ein Kritiker rühmte schon 1930 Steuermanns Eindringen in die Tonwelt Beethovens »mit scharf analysierendem Verstand«.¹⁰¹

96 »In Memoriam: Edward Steuermann«, in: *Juilliard Newsletter* vom 3. Dezember 1964, S. 1 f.

97 Erika Haase, »Heutzutage ist die Pädagogik weit fortgeschritten, man kann alles erklären. Busoni hat das nie getan«. Aus meiner Erinnerung an den Lehrer Eduard Steuermann (Sommerkurse 1960–63), in: *Hommage à Steuermann* [Booklet zum 2-CD-Set TACET 186], S. 15 f.

98 Adorno, »Nach Steuermanns Tod« (Anm. 89), S. 313 f.

99 Knepler, »Unterricht bei Steuermann« (Anm. 17), S. 131.

100 Sherman, *Piano Pieces* (Anm. 92), S. 70.

101 »Eduard Steuermann, der Wiener Klavierapostel atonaler Musik, überraschte, indem er das Programm eines eigenen Konzerts durchwegs mit Beethovens Kompositionen füllte. Er ist übrigens ein trefflicher Interpret, der mit scharf analysierendem Verstand in die Tonwelt Beethovens eindringt.« *Neues Wiener Journal* vom 26. Januar 1930, S. 26.

»Vorbildliche Ausgewogenheit der einzelnen Teile,
Kontraste werden unterstrichen«

Knepler erinnerte sich, bei Steuermann »das wahrscheinlich Wichtigste« erfahren zu haben: »die Gleichzeitigkeit verschiedener Musizierprinzipien«, und er bezog sich dabei auf den Appassionato-, den Rubato-Vortrag bei Chopin und bei Mozart. »Lassen Sie die linke Hand nicht nachgeben, wenn Sie in der rechten espressiv spielen.«¹⁰² Dabei bestand Steuermann grundsätzlich auf Tempoeinheit.

»Steuermann war sich darüber vollkommen im klaren, daß es innerhalb eines längeren Stückes Partien gibt, denen man unterschiedliches Tempo zugestehen muß. [...] Es durfte aber auch die Tempoeinheit nicht zu kurz kommen. [...] Auch daß man verschiedenen Stücken verschiedene Spielweise zugestehen muß, war für ihn selbstverständlich.«¹⁰³

Steuermanns analytische Blickrichtung hatte gemäß Adorno »unabsehbare Konsequenzen fürs Interpretieren«:

»Genannt sei nur, zur simpelsten Illustration, die Tendenz, Auftakte, sogenannte Nebennoten oder ›harmoniefremde‹ Bestandteile, vor allem aber Dissonanzen nicht fallenzulassen, sondern hervorzuheben«¹⁰⁴.

An jedem Einsatz, jeder Attacke, jedem Akzent sei Steuermanns Spiel zu erkennen gewesen.¹⁰⁵ Wer würde dabei nicht an historisch informierte Aufführungspraxis und die entsprechenden Quellen von Leopold Mozart bis Chopin¹⁰⁶ denken? Wenn Adorno weiter ausführte, dass Steuermann durch die »Gewalt der Kontraste zumal die Romantik zur Moderne [verfremdete]«¹⁰⁷, kommen manche Kritiken über Interpretationen Nikolaus Harnoncourts, Roger Norringtons u. a. in den Sinn.

102 Knepler, »Unterricht bei Steuermann« (Anm. 17), S. 133 f.

103 Ebd., S. 132.

104 Adorno, »Nach Steuermanns Tod« (Anm. 89), S. 314.

105 Ebd., S. 315.

106 Vgl. Jean-Jacques Eigeldinger (Hrsg.), *Chopin: pianist and teacher as seen by his pupils*, Cambridge 1986, S. 42: »A longer note is stronger, as is also a high note. A dissonant is likewise stronger, and equally so a syncopated note. The ending of a phrase, before a comma, or a stop, is always *weak* [...]«.

107 Adorno, »Nach Steuermanns Tod« (Anm. 89), S. 315.

»Wichtiges [wurde] diskret in den Vordergrund gerückt«

Sherman bezieht sich in seinen *Piano Pieces* durchwegs auf seinen Lehrer: »[...] my teacher, Edward Steuermann, whom I recall lovingly throughout the book.«¹⁰⁸

»Trust your brain, my teacher would say. For the volatile patterns of notes must be organized into tangible as well as musical compartments [...] The imperatives of *cantabile*, the sine qua non of musical expression and piano playing, demand a clear segregation of the various planes of sound and discourse – into models of foreground and background, melody and accompaniment, song and choir, poet and landscape, right hand and left hand.«¹⁰⁹

Adorno führte diesen Gedanken weiter aus, indem er vom »Vorrang der melodischen Linie über die Generalbaßfunktion, übereinstimmend mit der polyphonen Tendenz der neuen Musik«¹¹⁰ schrieb. Erinnert sei an dieser Stelle an die Praxis Schönbergs und Bergs, Haupt- und Nebenstimmen zu kennzeichnen.

»Sichtliche Freude am Phänomen des Klaviers«

Freude beim Musizieren kann sich nur in einer Atmosphäre der Angstfreiheit entwickeln. Margaret, die Tochter Steuermanns, schrieb: »[He] made me feel relaxed when he listened.«¹¹¹ Nötige Korrekturen wurden mit Humor vermittelt. »[H]e always extended his hand and took us like small children, personally caring for us lest we fall.«¹¹² David Porter, der von 1955 bis 1962 bei Steuermann studierte – erst am Philadelphia Conservatory of Music, dann privat – berichtete von der Scheu, mit der er dem Meister zunächst begegnet war, und wie sich diese nach und nach legte:

»I began also to feel more at home with the routine of the lessons. I could interpret and respond to the snorts and grunts from the armchair, could often rise to the challenge on those wonderful occasions when Steuermann played along with me [...] could understand most of the idiosyncratic English. I began also to feel more at ease with Steuermann himself, to find him somewhat less forbidding, to recognize the humor that usually lay beneath his apparent gravity, the capacity for support and encouragement that complemented his sweeping criticism and

108 Sherman, *Piano Pieces* (Anm. 92), S. XII.

109 Ebd., S. 21 f.

110 Adorno, »Nach Steuermanns Tod« (Anm. 89), S. 314.

111 Schreiben Margaret Steuermanns an AV vom 6. September 2016.

112 »In Memoriam: Edward Steuermann« (Anm. 96), S. 1.

his unvarying challenge to do better – and to realize that the occasional hard-won ›Bravo‹ was, given Steuermann’s standard, no idle compliment.«¹¹³

Und das persönliche Vorbild Steuermann tat das Seine. Von keinem Geringeren als Menahem Pressler stammt die folgende Umschreibung der Persönlichkeit Steuermanns: »He was the most interesting man, one of the finest musicians I’ve ever met. No one above him, not Richter, no one was a greater musician than Steuermann. He was an immense, immense, immense musician«¹¹⁴.

»Eine alle technischen Probleme mühelos lösende Technik«

An Technik denken viele Pianisten und Klavierpädagogen zuallererst. Laut Sherman galt für Steuermann: »The fingers, the technique is at the service of the imagination. [...] There was no such thing as technique as a goal, as an end in itself. Technique was the handmaiden to poetry, as Mozart described poetry to music.«¹¹⁵ Er erinnert sich nur an einige Cramer-Etüden, die Steuermann ihm widerstrebend aufgegeben habe – und das sei das Ende des Technik-Unterrichts gewesen, keine Tonleitern, keine Dreiklangs-Zerlegungen, nichts dergleichen!¹¹⁶ Knepler berichtete, dass er von Steuermann angehalten wurde, die Ursache für ein »Steckenbleiben« zu finden.¹¹⁷ Dabei forderte Steuermann Präzision ein und duldete keine Nachlässigkeiten.

»He taught me technique, musicality, touch, sound, etc. [...] I was given exercises to strengthen my still developing fingers since I was very young. [...] Mr. Steuermann was a very demanding teacher«, erinnerte sich Edith Kraft.¹¹⁸ Fordern, aber immer bereit zur Hilfestellung! Dianne Frank, eine von Steuermanns letzten Schülerinnen, schrieb im Nachruf auf Steuermann dankbar, dass er sofort nach Beginn des Unterrichts technische Mängel aufspürte, »and, in a few short weeks, we were showing real progress toward the goal«.¹¹⁹ Mehrere seiner ehemaligen Schüler berichteten, wie er ihnen beim Triller-Spiel half.

»One of my musical non-fortes, when I began to study with Mr. Steuermann was trills. After several weeks of listening patiently to my reasonable facsimiles, he

113 David Porter, »In Quest of a Star«, in: *The Not Quite Innocent Bystander. Writings of Edward Steuermann*, hrsg. von Clara Steuermann, David Porter und Gunther Schuller, Lincoln – London 1989, S. 186–200, hier S. 191.

114 Brown, *Menahem Pressler* (Anm. 93), S. 30.

115 Busch, »Gespräch mit Russell Sherman« (Anm. 74), S. 143.

116 Ebd.

117 Knepler, »Unterricht bei Steuermann« (Anm. 17), S. 131 f.

118 Kraft (Anm. 94).

119 »In Memoriam: Edward Steuermann« (Anm. 96), S. 1.

interrupted me one day and stated, ›Darling, there are three things that are the easiest to begin and the most difficult to end: a war, a love affair, and a trill. A war I hope you will never see; a love affair I think you are too young for (said with a twinkle in his eye), but the trill we can do something about.‹ And we did.«¹²⁰

Fallweise gab Steuermann weitere Ratschläge, etwa: langsam studieren (›there is no substitute for slow practicing, or pre-practicing«¹²¹), eine technische Stelle mit punktierten Rhythmen zu üben (›we all practiced dotted rhythms as lessons for the ear«¹²²), auf einen rechtzeitigen Daumenuntersatz zu achten (›Etwas das Edouard [!] S. seinen Schülern befahl war wo nötig den Daumen zum Unterschlagen vorbereiten, und nicht zu spät dafür sein.«¹²³). Ob Steuermann in der folgenden Erinnerung mehr die körperliche Haltung des Studierenden (Jeffery Hutterer) korrigieren oder ob er ihn in einem schwierigen Werk zu einer gelösteren Spielweise verleiten wollte?

›One July day this past summer, I was deeply immersed in a sordid performance of a Beethoven sonata when he stopped me. ›Can you swim?‹ he asked. ›Swim? Yes, I can swim.‹ (Somehow I thought he was referring to the Beethoven sonata.) ›Can you do the crawl?‹ ›Not only the crawl, but also the backstroke, breaststroke, sidestroke, butterfly, and dog paddle.‹ This left him visibly impressed. We continued with a brief discussion of the relative differences of ocean swimming as opposed to pool swimming, followed by a return to the Beethoven.«¹²⁴

Fingersetzung und die fatalen Auswirkungen eines unüberlegten Fingersatzes spielten eine bedeutende Rolle. Ein Student hatte gerade sein Stück zu Ende gespielt. ›Bravo, das ist schon sehr gut – es muss aber ganz anders sein.‹ Steuermann spielte alles noch einmal, meist auswendig. Gleichzeitig bemerkte er: ›Hier schlechter Fingersatz«, demonstrierte Ursache und Wirkung.¹²⁵

Edith Kraft war ungefähr zwölf Jahre alt, als sie mit Steuermann studierte. Sie erinnert sich noch heute, dass er sie nach einer Unterrichtsstunde anrief, um ihr ›completely different fingerings« für eine technisch anspruchsvolle Stelle in Liszts A-Dur-Konzert vorzuschlagen.¹²⁶

Natürlich hatte Steuermann auch Schüler, die ausschließlich an der Lösung eines technischen Problems interessiert waren. ›[H]e had little patience with

120 Ebd.

121 Sherman, *Piano Pieces* (Anm. 92), S. 30.

122 Busch, ›Gespräch mit Russell Sherman« (Anm. 74), S. 144.

123 Schreiben Margaret Steuermanns.

124 ›In Memoriam: Edward Steuermann« (Anm. 96), S. 2.

125 Haase, ›Heutzutage ist die Pädagogik weit fortgeschritten« (Anm. 97).

126 Kraft (Anm. 94).

musical operators, charlatans, and peacocks.«¹²⁷ Menahem Pressler berichtete von einer Unterrichtsstunde, bei der er hospitierte:

»[Steuermann] gave a lesson on the Schumann, *Humoresque* [!]. It was a wonderful, magnificent lesson to a student who didn't understand the lesson. The student wanted to know, ›Is it better with the third finger or the second finger? Shall I play louder here? Can I wait on this note a little longer?‹ He didn't understand that Steuermann really gave him the key into Schumann, which was absolutely wonderful.«¹²⁸

Es überrascht nicht und war bereits bei Steuermanns Ausgabe der Brahms'schen Klavierwerke zu sehen, dass der Verwendung des rechten Pedals besonderes Augenmerk zukam.¹²⁹ Schönberg hatte von der »braunen Sauce« gesprochen, »which covers up the ideas and contents of the music and results in a lack of clarity«¹³⁰, und Leonard Stein ergänzte: »Schoenberg wanted to make certain that no ›braune Sauce‹ should obscure the main ingredients of the music.«¹³¹ Dies galt nicht nur für Schönbergs Klaviermusik, sondern war ein Interpretationsprinzip. Steuermann hielt aber auch fest: »You cannot play the modern piano without pedal. You have to use it, of course, so that the tones are not blurred.«¹³² Sherman, wieder auf seinen Lehrer verweisend, hielt fest:

»Despite the many technical skills which have prospered in recent years, the quality of pedal control has declined dramatically. The pedal should be the great arbiter of tonal chemistry, with the ability to mix long and short, loud and soft notes into varieties of malleable texture. This requires a calibrated flexibility in the use of the damper pedal, which is able to respond to the multiple personae of the musical image, in durations and dimensions from the fleeting to the sustained. For this to happen the foot must be as sensitive as the hummingbird's wings, as the suitor's heart.«¹³³

127 Sherman, *Piano Pieces* (Anm. 92), S. 71.

128 Brown, *Menahem Pressler* (Anm. 93), S. 30.

129 S. o. zu Brahms' *Intermezzo* op. 117/2.

130 Leonard Stein, »Die braune Sauce«. The Significance of the Pedal in Schoenberg's Piano Music«, in: *Festschrift Jan Maegaard*, hrsg. von Mogens Andersen, Copenhagen 1996, S. 111–115, hier S. 115. Vgl. auch Reinhard Kapp, »Gespräch mit Richard Hoffmann«, in: *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des Internationalen Colloquiums Wien 1995*, hrsg. von Markus Grassl und Reinhard Kapp, Wien – Köln – Weimar 2002 (= *Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*, Bd. 3), S. 77–100, hier S. 90.

131 Stein, »Die braune Sauce« (Anm. 130), S. 115.

132 Ebd.

133 Sherman, *Piano Pieces* (Anm. 92), S. 18 f.

»He was very specific with what he wanted as to sound and interpretation«, erinnerte sich Edith Kraft¹³⁴ und eine der letzten Studentinnen Steuermanns berichtete:

»The moment he would lay his hands on the keys, the piano would instantly jump to life for the first time that evening. This brings to mind one day when I was sitting in his living room waiting for my lesson while the student before me was finishing her lesson. Mr. Steuermann was trying to get her to play with more intensity on his second piano, the one we all used. She finally said, ›I just can't get any sound out of this piano in the treble.‹ I had felt exactly the same way but had not had the courage to complain about the piano. Mr. Steuermann looked at her with surprise, then went over to the second piano and proceeded to play with the most gorgeous tone, right at the weakest register of the piano. The impossible was done. We could never complain again.«¹³⁵

»No-Way-Methode«

So bezeichnete Sherman Steuermanns Unterrichtsweise – eine Methode, die darin bestand, die Individualität des Schülers ins Zentrum zu rücken und nicht nach einem einzigen einmal festgelegten Plan vorzugehen.

»Everything was according to the individual, to the moment, to the need of the piece ... [...] To me the most ideal statement of the character of teaching is in the preface to the Schoenberg Harmony book. At one point he says: ›There are two kinds of teachers. Those who teach the student what they know and those who teach the student what the student doesn't know.‹ And the implication that there were very few of the second category ... and that's what Steuermann did. [...] There was no canon of correct pieces, of correct exercises, of correct method, and so it was in that sense impromptu. But impromptu in the most sophisticated sense [...]«¹³⁶

Das erinnert an Theodor Leschetitzky und die unzähligen Vertreter der sogenannten »Leschetitzky-Methode«, die einander oft widersprachen, sich aber alle auf den großen Meister beriefen. »Ich habe keine Methode«, zitierte Bertha Jahn-Beer Leschetitzky, »[e]s gibt keine Methode, welche jedem Schüler gegenüber anwendbar wäre«.¹³⁷

134 Kraft (Anm. 94).

135 »In Memoriam: Edward Steuermann« (Anm. 96), S. 2.

136 Busch, »Gespräch mit Russell Sherman« (Anm. 74), S. 144.

137 *Mitteilungen der Österreichischen Musiklehrerschaft* (Mai/Juni 1934), H. 6, S. 18. Vgl. Schnabel, *My Life and Music* (Anm. 18), S. 125: »[T]here is no Leschetitzky method. [...] His teaching was much more

Eine der umfassendsten Beschreibungen von Steuermanns Unterrichtsweise stammt von David Porter.¹³⁸ Hier werden Unterrichtsstunden detailliert beschrieben, wird auf die Behandlung einzelner Kompositionen eingegangen. Porter erinnerte sich, wie groß er den Unterschied zwischen seinen bisherigen Klavier-Tutoren und Steuermann empfand:

»Where piano playing had hitherto seemed a craft that one could master by a series of graded steps (a notion no doubt encouraged by titles such as Clementi's *Gradus ad parnassum*), a craft whose mysteries were finite, it now emerged as an art whose complexities were infinite, whose mastery entailed a series of stages each of which would surely but reveal new galaxies of problems not previously suspected. Where individual pieces had once seemed discrete entities with their own particular array of difficulties, all of which could, with proper effort and training, be duly mastered, each individual piece now seemed to contain its own endless labyrinth of historical, pianistic, interpretative problems, each of which was inextricable bound to other pieces with a similarly infinite range of difficulties to confront, puzzles to solve. Musical performance appeared for the first time in its true colors as an unending attempt to realize an ideal vision by means of limited physical and mental resources, to capture in a single, finite performance some measure of the infinite ramifications of a great composition – a quest that by its very nature seeks the unattainable.«¹³⁹

Wer sich von Steuermann einfache und eindeutige »Rezepte« erwartete, wurde enttäuscht: »His answer always when I asked, is it this way or is it that way, he would always say: »Both«. And that's what I had to deal with and that's what I had to learn and that is my legacy from Steuermann: »Both.«¹⁴⁰ Michael Gielen, Steuermanns Neffe, erbat für eine Gesamtauführung der Klavierwerke von Schönberg brieflich Metronom-Angaben für die Interpretation von Schönbergs *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19. Zum ersten Stück schrieb Steuermann: »I would start [...] at about ♩ = 100 (at least today, in Santa Monica – in Buenos Aires it might be different; that is not a joke).«¹⁴¹

than a method. It was a current which sought to release all latent vitality in the student. It was addressed to imagination, taste, and personal responsibility, not a blue print, or short cut to success. It gave them a task but no prescription.«

138 Porter, »In Quest of a Star« (Anm. 113).

139 Ebd., S. 189.

140 Busch, »Gespräch mit Russell Sherman« (Anm. 74), S. 145.

141 Edward Steuermann, »Solving the Puzzle: Notes on the Interpretation of Schoenberg's Six Little Piano Pieces, Op. 19«, in: *The Not Quite Innocent Bystander. Writings of Edward Steuermann*, hrsg. von Clara Steuermann, David Porter und Gunther Schuller, Lincoln – London 1989, S. 103–106, hier S. 104f.

Sherman spricht aber auch das Paradoxon an, dass Steuermann im Konzert oft anders spielte als im Klassenraum:

»[I]n concert and in coordination with the musical structure, with basic psychology and the appropriate images, which come and go, come and go and which were not at all labeled as automatic, this was according to one's imagination and they changed from Tuesday to Wednesday to Thursday. But one had an imagination, it was cultivated and one played with a sense of color and a sense of experiment, a sense of probing, a sense of mystery, of magic, of charm [...]«¹⁴²

Sherman schrieb in diesem Zusammenhang von einem »offiziellen« – »the purity, the precision« – und einem »inoffiziellen« Interpretationsstil, »which was indulged with great pleasure and sense of rhapsody«.

»He told me: ›Play the right note here, play the right note here, lift your foot up off of the pedal, lift your foot up off of the pedal!‹ [...] [But] I heard Steuermann play Schumann at Juilliard like a mad man. Rarely did I hear him play that way, it was usually a much more pristine, impeccable and classical way of doing these things. [...] the fantasy world mixed up with precise and pristine world and out came this wonderful paradox of intimate and vivid expression.«¹⁴³

Adorno drückte es ähnlich aus, wenn er davon schrieb, dass Steuermanns »Spiel, bei größter Selbstvergessenheit, vollkommener Freiheit zum Objekt, sein Unverwechselbares« hatte. »Dem Ausdruck und der Struktur zuliebe verzichtete er auf die Glätte, die ihn keine Anstrengung gekostet hätte [...]«¹⁴⁴ Es soll aber nicht verschwiegen werden, dass mancher »Verzicht auf Glätte« auf übergroßes Lampenfieber, vielleicht sogar »Auftrittsangst« zurückzuführen war, worauf Adorno und auch Steuermanns Neffe, Michael Gielen, hinwiesen.

»Bei Steuermann wurde daraus erhebliche Gehemmtheit; nur mit äußerster Energie, und einzig der Sache zuliebe, hat er ihr sein öffentliches Auftreten abgetrotzt. Am schönsten, freiesten musizierte er im kleinen Kreis, womöglich nachts [...]«¹⁴⁵ (Adorno)

»Für die sogenannte große Karriere war er wohl zu nervös, zu sensibel und zu selbstkritisch. [...] Wenn ihm etwas gelang, war es jedoch außerordentlich. Nach einem Klavierabend in New York, an dem er nur Schubert spielte, kam der große Schubert-Spieler Artur Schnabel zu ihm und sagte: ›Herr Steuermann, niemand spielt Schubert wie Sie.«¹⁴⁶ (Gielen)

142 Busch, »Gespräch mit Russell Sherman« (Anm. 74), S. 145.

143 Ebd., S. 150f.

144 Adorno, »Nach Steuermanns Tod« (Anm. 89), S. 315.

145 Ebd., S. 314.

146 Michael Gielen, *Unbedingt Musik. Erinnerungen*, Frankfurt a. M. – Leipzig 2012, S. 22.

»Talmudische Kraft«

Haase erinnerte sich: »Sein Klavierspiel war hohe Kunst, eindringlich, drastisch und gepaart mit der für ihn typischen textanalytischen Strenge.«¹⁴⁷ Bereits in seiner Besprechung der Steuermann-Ausgabe von Brahms' Klavierwerken hatte Adorno von der »grübelnden Zeichendeuterkunst«¹⁴⁸ geschrieben; im Nachruf formulierte er es als »talmudische Kraft«, mit der es dem Pianisten gelang, »Verdeckte[m] ans Licht zu helfen«¹⁴⁹. Er verteidigte diese Ausdrucksweise Soma Morgenstern gegenüber, der gemeint hatte, dass in diesem Adjektiv »Gefahr« stecke: »Schon Steuermanns Vater war vom Talmud weiter entfernt als Du, und ich nehme an, dass Edward selber Dich bitten wuerde, das Adjektiv zu eliminieren.« Adorno widersprach: »In der Angelegenheit ›talmudisch‹ kann ich nicht nachgeben. [...] Als ich vor langen Jahren im ›Anbruch‹ die Brahms-Ausgabe von Eduard anzeigte, schrieb ich eine ganz ähnliche Passage, und Eduard war damals sehr davon angetan.«¹⁵⁰

Dieses Bekenntnis zu unbedingter Texttreue, zu »Spielen was in den Noten steht«, versuchte Steuermann seinen Schülern weiterzugeben. Und er ermunterte sie, den Sinn des Geschriebenen zu verstehen, um ihn auslegen, interpretieren zu können. Darum seine Aufforderung, Komposition zu studieren und selbst Kompositionsversuche zu unternehmen. Darum immer wieder seine Fragen nach dem »Warum?« und dem »Wie?«.

»Everybody knows that the music goes from the dominant to the tonic, my teacher remarked, but the question is – how does it get there?«¹⁵¹

»Man konnte bei Steuermann viele Probleme kennenlernen. Er stieß einen mit der Nase darauf. Aber er war nicht jemand, der vorgab die Lösung oder gar die eine richtige Lösung zu haben. [...] Dass man den Text ernst zu nehmen hatte und dass man jedes winzige Zeichen, das der Komponist hineingeschrieben hatte, zu kennen und zu interpretieren hatte, verstand sich für [ihn] von selbst.«¹⁵²

»Spielen Sie zuerst so, wie Sie fühlen, dann korrigieren Sie ihr Gefühl nach dem Text.«¹⁵³

147 Haase, »Heutzutage ist die Pädagogik weit fortgeschritten« (Anm. 97).

148 Adorno, »Eduard Steuermanns Brahms-Ausgabe« (Anm. 58), S. 10.

149 Adorno, »Nach Steuermanns Tod« (Anm. 89), S. 315.

150 Mitgeteilt in: Heinz Lunzer, »Die Korrespondenz zwischen Theodor W. Adorno und Soma Morgenstern, soweit sie erhalten ist«, in: *Soma Morgenstern – Von Galizien ins amerikanische Exil*, hrsg. von Jacques Lajarrige, Berlin 2015 (= *Forum: Österreich*, Bd. 1), S. 477–492, hier S. 490–492.

151 Sherman, *Piano Pieces* (Anm. 92), S. 164.

152 Knepler, »Unterricht bei Steuermann« (Anm. 17), S. 131.

153 Haase, »Heutzutage ist die Pädagogik weit fortgeschritten« (Anm. 97).



Abbildung 7: The Juilliard Piano Faculty, ca. 1962. V.l.n.r., sitzend: Frances Mann, Adele Marcus, Rosina Lhévinne, Katherine Bacon, Lonny Epstein; stehend: Josef Raieff, Irwin Freundlich, Sascha Gorodnitzki, Edward Steuermann, Beveridge Webster, James Friskin, Alton Jones, Mark Schubart (Dean). Photo by Impact Photos, Inc., courtesy of the Juilliard Archives.

7

»Er vollbrachte im falschen Leben ein richtiges, hauchte der aller Praxis fernsten Kunst seine lebendige moralische Kraft ein.«¹⁵⁴

Adorno formulierte den Nachruf auf Eduard Steuermann in der ihm eigenen Sprache unter dem unmittelbaren Eindruck vom Tod des Freundes. Er sprach vom »falschen Leben« und meinte damit das gemeinsame Schicksal der Emigration, das Überleben des Holocaust und den Neuanfang nach 1945, er meinte damit vielleicht auch, dass es Steuermann in einer weniger äußerlichen Gesellschaft leichter gehabt hätte. Mit der »moralischen Kraft« wies er auf Steuermanns

154 Adorno, »Nach Steuermanns Tod« (Anm. 89), S. 317.

Haltung hin – eine Geisteshaltung, die ihn nie sich anbiehern ließ, die ihn selbstlos in seinen Schülern das Beste sehen und fördern ließ.

Busonis Einfluss¹⁵⁵ ist vielleicht in dieser Hinsicht am meisten spürbar. Busoni schrieb 1910 in einem Text *Über die Anforderungen an den Pianisten*:

»Zum großen Künstler gehört [neben Technik] eine ungewöhnliche Intelligenz, Kultur, umfassende Erziehung in allen musikalischen und literarischen Dingen und in den Fragen des menschlichen Daseins. Auch Charakter muß der Künstler haben. Fehlt eins von diesen Erfordernissen, so wird die Lücke in jeder Phrase offenbar, die er vorträgt. Dazu kommt noch Gefühl, Temperament, Phantasie, Poesie [...]«¹⁵⁶

Die Steuermann-Gedächtnisausgabe des *Juilliard Newsletters* fasste in einfachen, aber eindringlichen Worten zusammen, was Steuermann seinen Schülern hinterließ:

»Edward Steuermann is gone, but he has left a legacy that will live for many years to come. Through his compositions he brought new music to the world, and through his students he has left his knowledge and understanding of the Masters. All of us are much more of a musician and a person because we knew and loved him deeply.«¹⁵⁷

Und Nina Tichman, die als Absolventin der Juilliard School mit dem Steuermann-Preis ausgezeichnet worden ist – sie hatte zwar nicht selbst bei Steuermann studiert, ihn aber als den Lehrer ihrer Eltern gekannt –, deutet an, wie aus Steuermanns »Wiener Schule« eine globale Schule geworden ist:

»As I reflect on my many years of performing, studying and teaching it seems to me that my ›musical instincts‹ were almost exclusively formed by what I now know was a Central European aesthetic of musical interpretation. When I read descriptions of Steuermann's teaching and his own words (*The Not Quite Innocent Bystander*) I recognize that certain essential principles were a part of my musical education from my earliest childhood. [...] In my personal opinion Steuermann was a particularly inspired example of the Central European approach, which was preserved and passed on significantly in the United States, where most of the emigrants resettled and became our teachers.«¹⁵⁸

155 Steuermann studierte bei Busoni in den Jahren 1910 bis 1912.

156 Ferruccio Busoni, *Von der Einheit der Musik. Von Dritteltönen und junger Klassizität von Bühnen und Bauten und anschließenden Bezirken. Verstreute Aufzeichnungen*, Kritische und kommentierte Neuausgabe, hrsg. von Martina Weindel, Wilhelmshaven 2006, S. 51.

157 »In Memoriam: Edward Steuermann« (Anm. 96).

158 Tichman (Anm. 95).

Anhang

Eduard Steuermann: *Verändert sich der musikalische Interpretationsstil?*

Eingeleitet und transkribiert von Anton Voigt

Typoskript in: The Library of Congress, Washington D.C., Music Division, Edward and Clara Steuermann Collection, 1922–1981, Box-Folder 1/17. Mit freundlicher Genehmigung von Rachel und Rebecca Steuermann. Englische Übertragung durch Richard Cantwell, David Porter, Clara Steuermann und Gunther Schuller als »Does the Style of Musical Interpretation Change?«, in: *The Not Quite Innocent Bystander. Writings of Edward Steuermann*, hrsg. von Clara Steuermann, David Porter und Gunther Schuller, Lincoln – London 1989, S. 107–126.

Über den Anfang von Eduard Steuermanns »musikjournalistischer Tätigkeit« berichtet ein Brief Steuermanns an Alban Berg vom 14. August 1920¹⁵⁹:

»Mein lieber Berg, ich gelte mit Recht als schreibfaul, aber daß ich Dir auf Deine liebe Karte nicht geantwortet habe ist nicht meine Schuld. Sie kam grade vor meiner Abreise an, ich vergaß sie mitzunehmen und hatte dann Deine Adresse nicht. [...] Umso mehr habe ich mich gefreut wieder von Dir zu hören – und neue Anregungen von Dir zu bekommen. – In diesen Tagen wird mein Klavierauszug^[160] fertig und ich werde mich dann gleich meiner »journalistischen« Tätigkeit widmen. Ich werde mein Möglichstes tun u. zwar will ich Dir so bald als möglich, (womöglich noch im August) die Sachen zur Beurteilung schicken – ich möchte sie nur dann gedruckt sehen, wenn sie wirklich gut sind – und ich habe darin gar keine Erfahrung. Ich bin doch selbst anspruchsvoll und habe jetzt Dein Niveau, nach dem Pfitzner-Artikel^[161] kennengelernt. Du weißt, daß ich kein »Schmeichler« bin, ich finde ihn aber wirklich ausgezeichnet, dabei in der Art, wie der »Angriff« geführt wird außerordentlich originell. – Nun will ich auf Deine Fragen antworten: Den ersten Aufsatz (Über den »modernen Klavierspieler«^[162]) möchte

159 Österreichische Nationalbibliothek, Nachlass Alban Berg, F31.Berg. 1410/1–33 MUS MAG, online: <<http://data.onb.ac.at/rec/AC14363753>> (19.07.2021). Eingesehene Kopie in Arnold Schönberg Center Wien, *Steuermann–Berg Correspondence 1910–1964*.

160 Arnold Schönberg, *Kammersymphonie für 15 Soloinstrumente, op. 9. Für Klavier zu 2 Händen bearbeitet von Eduard Steuermann*, Wien – New York: Universal Edition 1922 (UE 7146). Steuermann hatte seit ca. 1916 daran gearbeitet und führte das Werk seit 1921 in seinen Konzerten auf. Siehe Arnold Schönberg, *Kammersymphonien. Kritischer Bericht zu Band 11, Teil 3 – Entstehungs- und Werkgeschichte – Dokumente – Fragment für Kammerorchester (1913)*, hrsg. von Ulrich Krämer, Mainz – Wien 2010 (= *Arnold Schönberg. Sämtliche Werke*. Abteilung IV: Orchesterwerke. Reihe B, Bd. 11, Teil 4), S. 74f.

161 Alban Berg, »Die Musikalische Impotenz der »neuen Ästhetik« Hans Pfitzners«, in: *Musikblätter des Anbruch* 2 (1920), H. 11–12, S. 399–408.

162 Steuermann, »Über die Aufgaben des modernen Pianisten« (Anm. 54); Übersetzung ins Amerikanische: Eduard Steuermann, »Concerning the Tasks of the Modern Pianist«, in: *The Not Quite Inno-*

ich Dir spätestens am 1. September nach Wien mitbringen. Für das Schönberg-Heft¹⁶³ käme dann vielleicht ›Schönbergs Klavierstyl‹ in Betracht, ich bin mir allerdings nicht ganz klar über den Inhalt; und möchte gerade etwas Wesentliches **sprechen** schreiben; hoffentlich wird es gehen. – Was Busoni anbetrifft möchte ich natürlich gerne etwas schreiben, (ich wollte ja in dem ersten Aufsatz Busoni erwähnen und werde mir das Ausführliche für das B-Heft aufsparen.) [...]«

Alban Berg hatte mit Direktor Emil Hertzka, Chef der Wiener Universal Edition, eine Anstellung als leitender Redakteur der *Musikblätter des Anbruch* zum 1. September 1920 vertraglich vereinbart, diese aber schließlich nicht angetreten.¹⁶⁴ Die »neuen Anregungen« bezogen sich wohl auf mögliche Themen, über die Steuermann schreiben sollte. Außer den Texten *Über die Aufgaben des modernen Pianisten* und *Die Eignung des Klaviers für moderne Musik* wurden die anderen Pläne für den *Anbruch* nicht realisiert.¹⁶⁵

Das Typoskript *Verändert sich der musikalisch Interpretationsstyl?* muss die Vorlage für einen Vortrag gewesen sein, der am 24. März 1934, »½ 8 Uhr im Saal des Wissenschaftlichen Klubs, 6, Dreihufeisengasse 1«, gehalten wurde. Veranstalter war die Österreichische Musiklehrerschaft¹⁶⁶, Landesgruppe Wien (Fachgruppe für Klavier); angekündigt wurde der Vortrag unter dem Titel *Musikalische Interpretationsfragen* im Vereinsorgan sowie im *Neuen Wiener Journal* und in der *Kleinen Volkszeitung*.¹⁶⁷ Eine Zusammenfassung des Vortrags (Übertragung s. o.) findet sich in den *Mitteilungen der Österreichischen Musiklehrerschaft*¹⁶⁸, wobei der Titel leicht abweichend mit *Aendert sich der Reproduktionsstil?* wiedergegeben wird.

Das Typoskript wurde in eine Remington Schreibmaschinen getippt, die mit Remington-Schrifttypen »Pica Nr. 6«, Typenschnitt 1923–1946, ausgerüstet war.¹⁶⁹ Das verwendete Modell verfügte über eine deutsche Tastatur, d. h. es

cent Bystander. Writings of Edward Steuermann, hrsg. von Clara Steuermann, David Porter und Gunther Schuller, Lincoln – London 1989, S. 89–93.

163 Die Sondernummer des *Anbruch* anlässlich Arnold Schönbergs 50. Geburtstag 1924. Vgl. dazu den Beitrag von Lars Laubhold im vorliegenden Band, S. 17 ff.

164 Rosemary Hilmar, *Alban Berg. Leben und Wirken in Wien bis zu seinen ersten Erfolgen als Komponist*, Wien – Köln – Graz 1978, S. 153–165.

165 Für später in den USA publizierte Texte zu Busoni und Schönberg siehe: »Busoni Piano Music [1960], in: *The Not Quite Innocent Bystander. Writings of Edward Steuermann*, hrsg. von Clara Steuermann, David Porter und Gunther Schuller, Lincoln – London 1989, S. 50–52, sowie »The Piano Music of Schoenberg« [1937], in: ebd. S. 42–44.

166 Die Österreichische Musiklehrerschaft wurde 1931 gegründet und verstand sich als Standesvertretung der in Österreich tätigen Musikerzieher. Sie gilt als Vorläuferorganisation der Arbeitsgemeinschaft der Musikerzieher Österreichs (AGMÖ). Österreichisches Musiklexikon Online, online: <www.musiklexikon.at> (19.07.2021).

167 *Neues Wiener Journal* vom 24. März 1934, S. 11, sowie *Kleine Volks-Zeitung* vom 24. März 1934, S. 4.

168 Nr. 4, April 1934, S. 7 f.

169 Gutachten von Bernhard Haas vom 30. Juli 2019 (www.schriftexperte.de).

waren die Umlaute »ü«, »ö« und »ä« sowie das »ß« enthalten. Bei Reiseschreibmaschinen mit deutscher Tastatur fehlten oft die Umlautmajuskeln aufgrund der geringeren Tastenanzahl, Tippungen der Majuskeln »Ue«, »Oe« und »Ae« sind somit als tastaturbedingt zu bewerten.¹⁷⁰ Die Seiten sind durchlaufend mit 1–21 paginiert; eine Neuformulierung zu Seite 1 ist auf einem Beiblatt [1a] enthalten. Große Teile der Seite 5 sind in einem Typoskript jüngerer Datums zusätzlich erhalten; diese Seite wurde vermutlich im Zuge der Übersetzung angefertigt und vielleicht auf einer IBM Kugelkopfmaschine geschrieben.

Remington Schreibmaschinen waren in Wien bereits vor dem Ersten Weltkrieg im Einsatz. Die *Remington Modell XII*, die auch als »Portable Maschine« erhältlich war, wurde in einem Beitrag unter dem Titel »Das moderne Bureau« im *Neuen Wiener Abendblatt* vom 30. Januar 1924 besprochen, erhältlich war die Maschine bei der Remington Schreibmaschinen Gesellschaft m. b. H., Wien I., Franz Josef-Kai 17. Auch wurden in den Kleinanzeigen der österreichischen Zeitungen immer wieder gebrauchte Schreibmaschinen angeboten.

Das vorliegende Typoskript vermittelt den Eindruck, dass es sich dabei nicht um die Übertragung eines handschriftlichen Konzepts handelt, sondern dass Steuermann selbst auf der Maschine geschrieben hat: 1.) wurde für den Titel und manche Wörter im Schreibfluss Raum frei gelassen, um nachträgliche handschriftliche Ergänzungen vornehmen zu können, 2.) wurden manche Wörter oder Satzanfänge während der Abfassung gestrichen (durch »xxx« unkenntlich gemacht). 3.) Steuermann scheint nach und nach mehr »in Fahrt« gekommen zu sein, d. h. während auf den ersten Seiten zahlreiche Korrekturen angebracht wurden, sind die letzten Seiten nahezu korrekturfrei. Die Vermutung, dass Steuermann selbst geschrieben habe, wird schließlich 4.) durch die Tatsache gestützt, dass er in seiner Militärzeit als Schreiber tätig war und daher mit einer Schreibmaschinentastatur »umgehen« konnte.

Auf einige sprachliche Besonderheiten soll schließlich noch hingewiesen werden. Sie waren – neben schwer leserlichen handschriftlichen Ergänzungen – vermutlich auch der Grund, warum die Übersetzer des Textes ins Amerikanische ihre liebe Not hatten:

»This unfinished essay [!] is [...] the hardest to follow. Its difficulties result partly from the state of the manuscript [!], which is occasionally illegible, has erasures, corrections, and alternative readings at a number of places, and throughout is confusing in its punctuation.«¹⁷¹

170 E-Mail von Bernhard Haas an Anton Voigt vom 24. August 2019.

171 Steuermann, »Does the Style of Musical Interpretation Change?« (Anm. 67), S. 107, Anm.

Einige Besonderheiten des Steuermann'schen Idioms sind: die Schreibweisen »Styl« (so auch im Polnischen und Französischen statt deutsch »Stil«), »Kristallisation« (»nebst krystallisation aus der naturwissenschaft nun auch gern bildlich auf erscheinungen in der geistigen, politischen welt übertragen.«¹⁷²), »crescendo« (statt »crescendo«, vermutlich wegen einer falschen, aber damals üblichen inkorrekten Aussprache des Italienischen), »kassiert« (»aufheben«, »kanzleisprachliche Entlehnung vom in der juristischen Terminologie fortlebenden spätlateinischen *casare*«¹⁷³), die Redewendung »a priori«, »kompositionell« (statt »kompositorisch«), »der« Metronom (masculinum, so noch in *Riemanns Musik-Lexikon* von 1922¹⁷⁴), »das« Behelf (statt masculinum »der«). Diese Besonderheiten dürfen nicht als Zeichen von Flüchtigkeit oder Fehlerhaftigkeit aufgefasst werden, sondern sind Zeugnisse eines alt-österreichischen Idioms, das mittlerweile so gut wie ausgestorben ist und dessen Reste sich allenfalls noch mancherorts in Israel nachweisen lassen.¹⁷⁵

Eine Übertragung des Typoskripts mit Transkription der »illegible« handschriftlichen Ergänzungen wird den Lesenden sicher Sinn und Gedankenfluss Steuermanns eröffnen. Für das Folgende gilt: Normalschrift gibt das Typoskript wieder, handschriftliche Ergänzungen (oft in eigens dafür vorgesehene Freiräume eingefügt) und Korrekturen sind kursiv gesetzt; sie bleiben unkommentiert, sofern durch die Einfügung nicht eine frühere Lesart getilgt wurde. Gleiches gilt für maschinenschriftliche Korrekturen, die hier in Normalschrift wiedergegeben sind. Maschinen- oder handschriftlich eingefügte Unterstreichungen (freihändig oder säuberlich mit Lineal ausgeführt) sind auch hier als Unterstreichung dargestellt. Ergänzungen stehen in eckigen Klammern, Erläuterungen werden in Fußnoten gemacht. Die im Typoskript nicht vorhandene Unterscheidung von Binde- und Gedankenstrichen wurde stillschweigend vorgenommen. Auch versehentlich fehlende öffnende oder schließende Anführungszeichen, Gedankenstriche oder Klammern wurden stillschweigend ergänzt. Ebenso wurden versehentlich belassene oder fehlende Spatien stillschweigend korrigiert und berichtigende Überschreibungen von Tippfehlern kommentarlos übernommen. Die Übertragung gibt den originalen Zeilenfall wieder.

172 »KRISTALLISIEREN«, in: *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, 16 Bde. in 32 Teilbänden, Leipzig 1854–1961, Quellenverzeichnis Leipzig 1971, online: <http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB> (19.07.2021).

173 Wolfgang Pfeifer u. a., *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, Berlin 1993, S. 631.

174 *Hugo Riemanns Musik-Lexikon*, hrsg. von Alfred Einstein, Berlin 1922, S. 822.

175 Vgl. Austrian Heritage Archive, insb. die Interviews mit Jaques/Yitzak Rosner und Friedrich Taussig/Frederik Terna, online: <<http://austrianheritagearchive.at/de/interviews/summary>> (19.07.2021).

Verändert sich der musikalische Interpretationsstil

Einleitung: Musik ist höhere Offenbarung als alle Weisheit und Philosophie. Daher ist schwer über Musik zu sprechen. Jede ästhetische ^{Untersuchung} der Musik bringt die Gefahr, daß Dinge, die nur in Musik ausgedrückt werden können, nur ^{nach} ~~wiederholt~~ ^{Verknüpfungen} werden. Wenn trotzdem auch solche möglich sind, so l.), weil sie event. als Nebenprodukt der eigentlichen Musik, einen eigenen Wert immerhin ^{haben können} (s.)) weil im Grunde jeder Kunstübung dieselbe Problematik anhaftet, indem jede Kunst in ^{fest} ~~geschriebenen~~ ^{geschriebenen} "Konventionen", "Übereinstimmungen" und Symbolen basiert, über gewisse Primitivität nicht hinausläuft. Halten wir uns vor Augen, daß in diesen ^{Bereichen} das Wort ebenfalls seinen fest umgrenzten Sinn verlieren kann; man suche dahinter die musikalische Vorstellung, wie hinter der Musik - was? Das wird ihr ewiges Geheimnis bleiben.- I. Diese ewige Fluktuation oder Transzendenz des Stoffes, kann auch auf den Umfang und die Begrenzung des Themas übergehen; jedenfalls möchte ich es erläutern, daß das Thema " " nicht so gemeint ist, als ob hier ^{mit} ~~historisch~~ ^{historisch} von der Veränderung des Styles gesprochen würde. Das wäre auch nicht möglich, weil niemand von uns dabei gewesen ist; in 100 Jahren wird uns eine Gramophonplattensammlung bessere Dienste erweisen. Es ist auch - rein historisch-sachlich eine zweite Schwierigkeit, die mit den eingangs erwähnten Dingen zusammenhängt. Die Feststellung des Grades. Was für den einen noch dasselbe ist, ist für den anderen ein enormer Unterschied, auf den es eben ankommt. Die Sensibilität in Bezug auf die Reproduktion und eine gewisse Anspruchslosigkeit sind ebenfalls Pole zwischen welchen die Probleme liegen. Beide Extreme sind möglich und künstlerisch berechtigt, ja sie entsprechen, wie ich glaube, einer tatsächlichen geschichtlichen Entwicklung. In beiden kann sich der künstlerische Geist ausdrücken. Man bedenke, daß bei einer Aufführung einer Beethoven-Sonate es uns, wenn wir reife Musiker sind, auf etwas anderes ankommt, als bei einer Uraufführung eines modernen Werkes. Anders ist es wieder, wenn wir jung sind und diese Sonate ebenfalls zum ersten Mal hören. Von diesem Standpunkt aus: der Kindheit, der Jugend, der Reife kann man das Problem der Interpretation sehen,

Abbildung 8: Steuermann Typoskript, S. 1, LoC Steuermann Collection, Box-Folder 1/17. Mit freundlicher Genehmigung von Rachel und Rebecca Steuermann.

Transkription

*Verändert sich der musikalische Interpretationsstyl?*¹⁷⁶

1

Einleitung: Musik ist höhere Offenbarung als alle Weisheit und Philosophie. Daher ist [es] schwer über Musik zu sprechen. Jede ästhetische *Untersuchung* der Musik *birgt*¹⁷⁷ die Gefahr, daß Dinge, die nur in Musik ausgedrückt werden können, nur noch¹⁷⁸ *verwirrt* werden. Wenn trotzdem auch solche *Diskussionen* möglich sind, so 1.), weil sie event[uell] als Nebenprodukt der eigentlichen Musik, einen eigenen Wert immerhin *haben könnten*,

[S. 1a]

2.) weil im Grunde jeder Kunstausübung dieselbe Problematik anhaftet, indem jede Kunst in fortgeschrittenem Entwicklungsstadium nicht ganz absolut wirkt, sondern auf gewissen Konventionen, Uebereinstimmungen, Symbolen basiert, ohne deren, wenn auch unbewußte Kenntnis die Kunstausübung über eine gewisse Primitivität nicht hinaus käme. [S. 1a Ende]¹⁷⁹

[Fortsetzung auf S. 1]

Halten wir uns vor Augen, daß in diesen *Bereichen* das Wort ebenfalls seinen fest umgrenzten Sinn verlieren kann; man suche dahinter die musikalische Vorstellung, wie hinter der Musik – was? Das wird ihr ewiges Geheimnis bleiben. – I. Diese ewige Fluktuation oder Transzendenz des Stoffes, kann auch auf den Umfang und die Begrenzung des Themas übergehen; jedenfalls möchte ich es erläutern, daß das Thema » «¹⁸⁰ nicht so gemeint ist, als ob hier *nur* historisch von der Veränderung des Styles gesprochen würde. Das wäre auch nicht möglich, weil niemand von uns dabei gewesen ist; in 100 Jahren würde¹⁸¹ uns eine Gramophonplattensammlung bessere Dienste erweisen. Es ist auch – rein historisch-sachlich – eine zweite Schwierigkeit, die mit den eingangs erwähnten Dingen zusammenhängt. Die Feststellung

176 Der Titel und die Paginierung »I« wurden nachträglich handschriftlich in schwarzer Tinte hinzugefügt; die übrigen handschriftlichen Eintragungen erfolgten mit Bleistift.

177 Ursprünglich »bringt«.

178 Vertippt »nach«.

179 Neuformulierung auf einem Beiblatt ohne Paginierung. Ursprünglich lautet der Satz: »2.) weil im Grunde jeder Kunstausübung dieselbe Problematik anhaftet, indem jede Kunst in *fortgeschrittenem* [ursprünglich: geschriebenen] *Entwicklungsstadium auf* »Konventionen«, »Uebereinstimmungen« und *Symbolen* basiert, über gewisse Primitivität nicht hinaus käme.« Die handschriftlichen Eintragungen alle auf freigelassenem Raum.

180 Im Typoskript ist Raum freigehalten für den endgültigen Titel, der zum Zeitpunkt der Niederschrift noch nicht festzustehen schien.

181 Ursprünglich »wird«, Korrektur unsicher zu lesen, aus dem Zusammenhang aber wohl »würde«.

des Grades. Was für den einen noch dasselbe ist, ist für den anderen ein enormer Unterschied, auf den es eben ankommt. Die Sensibilität in Bezug auf die Reproduktion und eine gewisse Anspruchslosigkeit sind ebenfalls Pole[,]¹⁸² zwischen welchen die Probleme liegen. Beide Extreme sind möglich und kün[st-]lerisch berechtigt, ja sie entsprechen, wie ich glaube, einer tatsächlic[hen] geschichtlichen Entwicklung. In beiden kann sich der künstlerische Geist [aus-]drücken. Man bedenke, daß bei einer Aufführung einer Beethoven-Sonate es uns, wenn wir reife Musiker sind, auf etwas anderes ankommt, als bei einer Uraufführung eines modernen Werkes. Anders ist es wieder, wenn wir jung sind und diese Sonate ebenfalls zum ersten Mal hören. Von diesem Standpunkt aus: der Kindheit, der Jugend, der Reife kann man das Problem der Interpretation sehen,

2

es kann sich auch mit der geschichtlichen Entwicklung der Interpretation an und für sich decken. Wir können es vom Standpunkt der Nähe zum Werk betrachten: das Verhalten im Falle der Uraufführung, das Musizieren als künstlerische Uebung, und das Vorführen eines altbekannten Werkes mit der (gezwungenen) Stellungnahme dazu. Der Versuch einer »endgültigen« Kristallisation – absolut –?– sagen wir bescheiden, für die gegenwärtige kurze Zeitspanne, für das Individuum, das da am Instrument oder Pult sitzt, – und für den gegebenen Kreis der kulturell mehr oder minder auf das zu erwartende [!] eingestellten Zuhörer. Wir sehen hier wieder die unabsehbaren Veränderungsmöglichkeiten; sagen wir es gleich, das, was die Lebendigkeit der Kunst ausmacht.¹⁸³

Gliedern wollen wir die infolge ihres Charakters vage und improvisierende Untersuchung zunächst sachlich, sagen wir in *Materie*[,] Subjekt und Objekt oder: Werk, Interpreten, Zuhörer.¹⁸⁴ – Außer des Schauspiels [!] ist die Musik von allen geistigen künstlerischen Betätigungen die einzige, die eine Interpretation verlangt. In der bildenden Kunst ist das Werk vom Künstler aus vollendet, es wird dem Beschauer ohne Vermittlung mitgeteilt, alles künstlerisch Lebendige spielt sich nach Fertigstellung zwischen dem Werk und dem Empfangenden ab; sollte es da keine Veränderung geben? natürlich nicht, jeder Kunsthistoriker weiß und sagt über diese Dinge Bescheid. Um wie viel stärker die Veränderlichkeit, wenn noch eine dritte Person, der Interpret, eingeschoben werden muß. Wir wollen von der Vorstellung ausgehen, daß das musika-

182 Seitenrand hier und an den nächsten drei Zeilenenden ausgerissen; dadurch geringfügiger Textverlust.

183 Absatz handschriftlich angezeigt.

184 Der im Typoskript folgende Satz ist gestrichen: »Beim Zuhörer kommt erst der Versuch die Lebendigkeit der Kunst zu behalten ohne Interpreten. –« Dieser Gedanke wird später ausgeführt.

liche Kunstwerk *ein*¹⁸⁵ Versuch einer Kristallisation eines musikalischen Zustandes ist. Eine geistige Maschinerie erzeugt Ströme, die ins Unbekannte führen. Als aufgenommen und verstanden kann das Kunstwerk gelten, wenn es gelingt, denselben Grundzustand im Objekt, im Zuhörer, zu erzeugen. Mit anderen Worten, verstanden wäre das Werk, wenn der Zuhörer dieselben geistigen Zustände, die den Komponisten veranlaßt haben, am eigenen Leibe empfindet, und sie als bekannte Zustände wiedererkennt. Dieselben Zustände? Ist das möglich? Kann man von einem

3

noch so begeisterten Durchschnittsmusiker, oder noch so genialen andersgearteten Meister erwarten, daß er dieselben Zustände *nachempfindet*? Kaum. Indes tut das der Freude an der Musik keinen Abbruch. Wieder haben wir die 2 Pole der Musikbetätigung: den einen, die Idealforderung, einen Augenblick die Luft der Großen zu atmen, den anderen – die einfache Freude an der Musikbetätigung, der ein meisterhaftes, also inhaltvolles und organisches Werk die geistige Nahrung bietet, die Musikbetätigung *ermöglicht*. Während im ersten Falle das Bestreben *besteht* vom Werk aus auf die Persönlichkeit zu schließen, und ihren Affekt zu erleben, – begnügt sich die andere damit, das Objekt nach bestem Wissen und Gewissen darzustellen und sie seinem Gedanken- und Empfindungskreis anzupassen. Die *Begriffe* schwimmen ineinander, der Name der einen wäre vielleicht objektiv, der anderen subjektiv – welches ist objektiv, welches subjektiv, – die Entscheidung weiß ich augenblicklich nicht. Versuchen wir, uns an das Werk und seine Entwicklung zu halten: und sehen, was für Anhaltspunkte seine strikten Angaben bieten. In welcher Hinsicht, in welchem Styl der Reproduktion wir sicherer fortschreiten, – Busoni nannte jede Notation¹⁸⁶ – Transkription, – er sagte das als Verteidigung seiner Transkriptions- und Bearbeitungstätigkeit. »Eine große Musik verändert sich nicht, durch gleich welche Mittel, sie erklingt.«¹⁸⁷ Wollte man diesem geistreichen Wort gegenüber kritisch sein, so muß man sagen: Busoni bekennt sich mit dem Ausdruck »Notation¹⁸⁸ ist bereits Transkription«¹⁸⁹ zu der Ansicht, die ich früher angedeutet habe. Das Werk ist der Versuch einer

185 Ursprünglich »... Kunstwerk, also«, »also« handschriftlich gestrichen und durch »sein« ersetzt, wobei das Komma irrtümlich stehen blieb.

186 Ursprünglich vertippt »Nataation«.

187 Ferruccio Busoni: Einleitung zu einem Berliner Konzert vom November 1910: »Von [Johann Sebastian Bach] lernte ich die Wahrheit erkennen, daß eine gute, große, eine universelle Musik dieselbe Musik bleibt, durch welche Mittel sie auch ertönen mag.« Mitgeteilt in: Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* [1916], mit Anmerkungen von Arnold Schönberg und einem Nachwort von H. H. Stuckenschmidt, Frankfurt a. M. 1979 (= *Bibliothek Suhrkamp*, Bd. 397), S. 31.

188 Ursprünglich vertippt »Nataation«.

189 »Jede Notation ist schon Transkription eines abstrakten Einfalls.« Ebd., S. 29.

Kristallisation des augenblicklichen musikalischen Zustandes. Wir werden ihm also gerecht, wenn wir aus den Noten den Zustand des Komponisten aufspüren. Es wäre also auf das genaueste die klangliche Vision wiederzugeben. Damit steht im Widerspruch, daß die Musik sich nicht verändert durch die Mittel; – sollte sich diese Vision nicht radikal verändern, wenn eine Orgelfuge auf dem Klavier gespielt wird? Wird nicht außer der Klangfarbe, das Tempo notgedrungen, das Legato und Staccato, die »Gleichberechtigung« der Stimmen etc. verändert? Ueber Tempo, Dynamik, Ausdruck im Allgemeinen steht in der damaligen Musik nicht viel da. Ist es so, weil [es] eine selbstverständliche¹⁹⁰ Konvention gab¹⁹¹, die

4

Interpreten instinktiv gewußt haben, und die die gewünschte Ausführung garantierte, oder – kam es vielleicht nicht so darauf an? So widerspruchsvoll die Stellungnahme von B[usoni] erscheint, die Lebendigkeit der Ansicht leuchtet jedem natürlichen Musiker ein.¹⁹² Ist es immer so? Sagen wir, in diesem Styl, kann es unter Umständen unwichtig werden, durch »welche Mittel« [es] so erklingt. Ein Beweis die Werke von Joh. Seb. Bach, die oft nur »notiert« sind, und nicht für ein bestimmtes Instrument. Es ist nur möglich, daß die Konvention – Tradition so stark war, daß nähere Bezeichnungen nicht nötig waren. Es könnte aber auch sein, daß der Komponist meistens der Interpret war, oder jeder Interpret ein Komponist, der gründlichst den Inhalt der Kompositionskunst gekannt hat, und diesen Inhalt zu vermitteln sinn- und sachgemäß war das einzige Ziel der Interpretation. Mit anderen Worten wir befinden uns in der Kindheit der Interpretationskunst. (Es gab noch nicht so viele Style-Erfahrungen, ein Mißverständnis war in Bezug auf den Charakter weniger möglich.) Was kennzeichnet die »Kindheit« einer Interpretation? Das Kind, das noch wenig musikalische Erfahrungen und Erlebnisse hat, vertieft sich in die Musik, wie in ein rechtes Abenteuer – ohne zu ahnen, daß es eines ist. Der »Ausgang« ist ihm nicht bekannt, es hat kaum das Bedürfnis, das Stück vollkommen zu übersehen. Das, was es leitet und dem es folgt, ist das¹⁹³ konventionelle Erkennen der Noten und der Zeichen; ihnen folgt es mit geringerer oder größerer Geschicklichkeit, bis der Ablauf fließend wird und der musikalische Faden klar empfunden werden kann. Alles ist darin unbewußt, der »Aufbau«, die Gegenüberstellungen, kurz die Interpretationspointen – hat es deswegen weniger Freude an seinem Musizieren? Nein, denn das

190 »e« an »selbstverständlich« handschriftlich angefügt, ein unmittelbar nachfolgendes »die« gestrichen.

191 »gab« nachträglich handschriftlich unter der Zeile eingefügt.

192 Der folgende Satzanfang »Es gibt einen Styl« handschriftlich gestrichen.

193 Maschinenschriftlich über ein gestrichenes »die«.

Werk ist das lockende Abenteuer und jeder Moment des Ablaufs kostbar und beglückend. Aehnlich in gewissem Sinn stelle ich mir die Empfindungen eines früheren Musikliebhabers vor, wenn er sich in eine Bach'sche Fuge oder Suite versenkte, wobei zu beachten ist, daß die Generation in Bezug auf Musikkultur nicht so disparat war wie heute, und jedem Durchschnittsmusiker ein Einblick in den damaligen Kontrapunkt geläufiger war als heute. Es wäre anzunehmen, daß harmonische und kontrapunktische Begebenheiten eine selbstverständlichere Angelegenheit

5

[war] als heute, wo der Begriff Melodie mit dem Begriff Schlager oder mit dem obliquen Quartsext Akkord auf dem Höhepunkt untrennbar verbunden ist und den Sinn für die Sprache der musikalischen Geister verdorben hat. Selbstverständlich werden auch früher die Komponisten um eine bessere allgemeine Interpretation gerungen haben, und vielleicht schmerzlich empfunden haben, wenn es der Reproduktion an natürlicher Empfindung mangelt und wenn das bloss¹⁹⁴ konventionelle Zeichen *nocheben* [?]¹⁹⁵ zu einer Trockenheit und Empfindungslosigkeit führte. So schreibt Bach als Vorrede zu den 3-stimm[igen] Inventionen, sie seien eine Uebung¹⁹⁶ im 3 stimmigen Styl, auch eine um nicht nur¹⁹⁷ »eine gute Invention zu *machen* [?], aber selbige auch richtig durchzuführen« (also Styl und Komposit[ions-]Uebung) – besonders aber um eine kantable Art zu *erlangen*.¹⁹⁸ Kantable Art war vielleicht (auf den damaligen Instrumenten) das [!] einzige Erfordernis des Anschlags, Dynamik und Verteilung der Manuale, Solo und Tutti, voll und dünn¹⁹⁹, *im* Takt spielen waren vielleicht schon die alleinigen Erfordernisse. Alles Andere, Klarheit, Geläufigkeit etc. kommt mehr in das Gebiet des rein Technischen, das natürlich bewältigt sein mußte. Ich spreche hier hauptsächlich von der Klavierinterpretation, auf anderen Gebieten mag es ähnlich gewesen sein; selbstverständlich

194 Das ursprüngliche »blasse« auf »blosse« korrigiert, wobei das »ss« nicht auf »ß« geändert wurde.

195 Dieses Wort handschriftlich in Leerraum eingefügt, schwer leserlich, evtl. auch »nochdazu«; in diesem Sinne (gleichbedeutend mit »zudem«/»obendrein«) wäre wohl auch ein »nocheben« aufzufassen.

196 Nach »Uebung« ein »mal« handschriftlich gestrichen

197 Ungefüllter Leerraum im Typoskript.

198 Paraphrase auf Bachs »Aufrichtige Anleitung, Wormit denen Liebhabern des *Clavires*, besonders aber denen Lehrbegierigen, eine deutliche Art gezeigt wird [...] anbey auch zugleich gute *inventiones* nicht alleine zu bekommen, sondern selbige wohl durchzuführen, am allermeisten aber eine *cantable* Art im Spielen zu erlangen [...]« Zit. nach Johann Sebastian Bach, *Inventionen und Sinfonien. BWV 772–801*, hrsg. von Georg von Dadelsen, Leipzig 1986, S. 1.

199 An dieser Stelle in frei gelassenem Leerraum zunächst »zu verteilen« eingefügt, dies aber – vielleicht wegen der zuvor schon angesprochenen »Verteilung der Manuale« – wieder gestrichen.

werden die großen Musiker²⁰⁰ der Zeit nach [!]²⁰¹ andere Mittel gekannt haben, um ihrem Gedanken zum Verständnis zu verhelfen; es scheint mir aber, daß für das Durchschnittsempfinden viele Probleme des Ausdrucks, des Tempo, des Klanges und der Intensität, nicht vorhanden waren. Wir werden im Laufe der Untersuchung sehen, was für uns von Bedeutung ist, ob wir heute diesem Zustand des naiven Sichhineinlebens in das Werk zustreben sollen und ob wir das im Stande sind.

Es²⁰² scheint, daß sich in Kunstingen die mechanischen Fertigkeiten rascher abwickeln als die rein geistigen; sagen wir anders: die Erscheinungsform pflanzt sich fort, Verfeinerung des Instruments, Klanges, »Technik« (was man so nennt), das Wiederaufsuchen besonderer beliebter Wirkungen, der Versuch, sie zu steigern, gewisse Merkmale der »Vollendung«, Glätte, Verbundenheit, alle diese Merkmale des Virtuositums²⁰³ entwickeln sich – der schöpferische Gedanke entwickelt sich nicht, er äußert sich nur von Zeit zu Zeit in verschiedenen

6

Formen des herrschenden Stils, er verläßt den Styl, – der Styl läuft dann in der angedeuteten Weise weiter: dies ist Entstehung des Virtuositums. Es ist zu bemerken, daß in der Mozart–Haydn Epoche diese Merkmale des Virtuositums einen breiteren Raum in der Komposition einnahmen als früher. Einzelne Wirkungen der Glätte, der Geläufigkeit, der²⁰⁴ [unleserlich]²⁰⁵ des Forte und Piano (Kontrastwirkung), ebenso wie Uebergänge treten schon schärfer umrissen und isolierter hervor, Polyphonie (im Sinne von Bach) nur zeitweise, ebenfalls als spezielle Wirkung, nicht als allein beherrschendes Ausdrucksmittel. Diese Grundzüge der musikalischen Charaktergebung beginnen in ihrer Abwechslung den Faden des musikalischen Geschehens zu bilden. Um sie klarer herauszuarbeiten ist der

200 Ursprünglich »Meister«, durch Überschreibung mit »xxx« getilgt und in der Zeile zu »Musiker« korrigiert.

201 Eventuell ist »noch« gemeint und das »a« wurde versehentlich nicht auf »o« korrigiert; denkbar ist auch »der Zeit nach« im Sinne von »ihrer Zeit gemäß«.

202 Der folgende Abschnitt bis »... größere Charakterunterschiede.« ist zusätzlich in einer maschinenschriftlichen Variante (S. 5a) erhalten. Die verwendete Schreibmaschine weist ein regelmäßiges Schriftbild auf und kennt keine Umlaute und kein »ß«; das verwendete Florpostpapier trägt das Wasserzeichen »[...] / OXFORD ONIONSKIN / [...]« (im Digitalisat nicht vollständig lesbar). Das Blatt ist u. a. anhand eines korrigierten Abschreibefehlers nach einem versehentlichen Zeilensprung eindeutig als Abschrift zu identifizieren; mehrere schwer leserliche handschriftliche Ergänzungen im älteren Typoskript blieben als vorläufige Leerstellen stehen, von kleineren Korrekturen im älteren Typoskript wurden nur die gültigen Fassungen übernommen, ein »und« des Originals wurde versehentlich englisch »and« geschrieben. Es liegt nahe, dass das Blatt in den USA (aber nicht von Steuermann selbst) getippt wurde. Für die Textgestalt ist es unerheblich, das vorliegende Transkript folgt in der Schreibweise dem älteren Typoskript.

203 »Virtuositums« nachträglich maschinenschriftlich in Leerraum eingefügt.

204 Ursprünglich »des«, handschriftlich auf »der« korrigiert.

205 Nachträglich handschriftlich schwer leserlich eingefügt.

Styl in polyphoner Hinsicht einfacher, übersichtlicher; nicht in kompositioneller Hinsicht²⁰⁶. In kompositioneller Hinsicht wird in den Formen der Sonate[,] des *Konzertes*[,] der Sinn für die Bedürfnisse des Themas²⁰⁷ zur²⁰⁸ äußerster [!] Vollendung gebracht. Ein Satz eines Konzertes von Mozart ist wie eine Wohnung, welche den kompliziertesten²⁰⁹ Bedürfnissen entspricht, Eingang, Ausblicke (Durchführung), Ausgang, – ja selbst das²¹⁰ zum kulturellen Leben notwendige Reisebedürfnis, (nach zeitweiligem Verlassen des ständigen Wohnortes) scheint in der Kadenz erfüllt zu sein. Die mannigfaltigere Charaktergebung erfordert von der Interpretation größere Charakterunterschiede. Der Kontrast ist vor allem herausgearbeitet, zum männlichen Hauptthema die weibliche Ergänzung. Und diese ersten Charakterunterschiede werden auch schon in der damaligen Interpretation eine Rolle gespielt haben. In den Andeutungen über das Spiel Mozarts und *in*²¹¹ seinen Äußerungen finden sich viele Bemerkungen über Glätte, Gewandtheit; in den Erläuterungen über seine Theatermusik *behandelt er*²¹² ausführlich die Gefühle, klopfende Herzen, bebende Stimme –²¹³ war ja Mozart eben auch Theaterkomponist und finden sich wahrscheinlich bei seinen »absoluten« Wer[k]en²¹⁴ *Gefühlsmomente*²¹⁵ aus der Theatermusik, die ja etwas *Konkretes* schildern muß, und umgekehrt, jeder Bühnen Akt eine absolute Symphonie ist. Mit der Mannigfaltigkeit der in einem Werk angegebenen Charaktere, die natürlich das Ganze zersprengen wollen, kommt auch²¹⁶ das formale Bedürfnis das Ganze eben zusammenzuhalten. Gibt es doch einen Anspruch Mozarts, er hätte beim Komponieren den Eindruck gehabt, als höre er

206 »nicht in kompositioneller Hinsicht« ursprünglich in runden Klammern, die gestrichen wurden.

207 Ursprünglich »Tempo«, maschinenschriftlich durch »xxx« gestrichen und auf »Themas« korrigiert.

208 Ursprünglich »und«, darüber handschriftlich auf »zur« korrigiert; gemeint ist offenbar »zu äußerster« oder »zur äußersten«.

209 Ursprünglich vertippt »kompliziertesteb«, das »b« handschriftlich gestrichen.

210 Das maschinenschriftliche »das« gestrichen und darüber durch »die« [?] ersetzt. Möglicherweise hat Steuermann bei einer Durchsicht am Zeilenende »Reise« gelesen und den fälschlich mit Leerzeichen gesetzten Bindestrich als Gedankenstrich gelesen; daher »die« Reise. Eventuell ist die handschriftliche Einfügung auch als »so« zu lesen, im Sinne von »das so [...] notwendige Reisebedürfnis«.

211 Ursprünglich »zu«, nachträglich handschriftlich zu »in« korrigiert.

212 Nachträglich handschriftlich über der Zeile eingefügt.

213 Maschinenschriftlicher Gedankenstrich nachträglich durch einen geschwungenen senkrechten Strich gekreuzt; möglicherweise als Markierung im Sinne einer im Vortrag zu beachtenden stärkeren Gliederungspause zu verstehen.

214 Getippt »Werten«, was aber wohl nicht gemeint sein wird.

215 Ursprünglich »Gefühlsberichte«, nachträglich handschriftlich korrigiert.

216 Nach »auch« maschinenschriftlich »neben«, dieses handschriftlich getilgt.

die ganze Symphonie auf einmal. Wir werden zu diesem für die Auffassung des Kunstwerks wichtigem [!] Gefühl noch einmal zurückkommen. Jedenfalls hatte der Interpret hier schon die wichtige Aufgabe der Charaktergebung und der Zusammenfassung. Doch dürften die Ausdrucksmittel im Verhältnis zu den unseren beschränkt gewesen sein. Noch immer werden Variabilität des Anschlags auf Legato und Staccato beschränkt, die Bedeutung des Tempos kommt wohl schon stark zu Tage, dürfte aber in der fortschreitenden Tradition keine nennenswerten Probleme aufgegeben²¹⁷ haben. Jedenfalls spielt mit dem Tempoproblem die technische Gewandtheit, Glätte eine größere Rolle. Die kompositionellen Probleme dürften in der allgemeinen Wiedergabe dem Formgefühl eines Mozart nicht immer genügt haben. Immerhin war noch jeder Musiker auch selbst Komponist, wenn sich auch die Notwendigkeiten des speziellen Virtuositums immer stärker bemerkbar machten.

Es ist zwischen den großen Trägern der Musikentwicklung ein so enger Zusammenhang, daß man schwerlich unterscheiden kann, an welcher Stelle der Entwicklung ein deutlicher Abschnitt anfängt oder endet: es ist so manches, vielleicht alles, was in Beethoven lebt, in Mozart und in Bach enthalten; es ist die Betonung²¹⁸ der bestimmten Note, was den großen Styl-Charakterunterschied ausmacht. Der Begriff Charakter erhält hier eine gesteigerte Bedeutung, als ob jedes Werk mit dem ihm zugrunde liegenden Gefühlszustand des Komponisten enger als bisher zusammenhängen würde; als ob dieser Gefühlszustand das speziell[e] Ausdrucksbedürfnis für jedes Werk erst den Schlüssel zum Erfassen des Inhaltes geben würde. Hier erscheint es notwendig, nicht nur den rein musikalischen Inhalt, das Verhältnis der Töne zueinander, ihre Gliederung, den Aufbau – kennen zu lernen und wiederzugeben, sondern auch (vielleicht vor allem?) die spezifische Beleuchtung, den Intensitätsgrad. Ist es möglich, das Werk so weit zu »verstehen«, daß wir aus dem »Bilderrätsel«, wie Schönberg die Notenschrift nennt²¹⁹, den inneren Vorgang, der den Komponisten zu dem Werk gebracht hat, das Ausdrucks-

217 Ursprünglich »zu« durch getipptes »xx« getilgt.

218 Handschriftliche Unterstreichung tatsächlich ausgeführt als »die Betonung der best ...«.

219 Vgl. Markus Grassl, »Webern conducted Bach best of all«. Die Wiener Schule und die alte Musik«, in: *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des Internationalen Colloquiums Wien 1995*, hrsg. von Markus Grassl und Reinhard Kapp, Wien – Köln – Weimar 2002 (= *Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*, Bd. 3), S. 509–524, hier S. 520: »In der Wiener Schule wird davon ausgegangen, daß (in den von Mahler überlieferten Worten) »das Beste an der Musik nicht in den Noten steht«. [...] Angesprochen sind die Lückenhaftigkeit der Notate (Schönberg spricht vom »musikalischen Bilderrätsel«) und die dadurch »freien« Dimensionen der musikalischen Aufführung.«

bedürfnis nachfühlen können? In jedem Fall steht die Interpretation hier vor einer neuen Aufgabe; nicht nur das »Verstehen« der musikalischen Vorgänge, aber das Verstehen des Komponisten, seiner Person wird zu einem Erfordernis. Das Tempo, der Grad der Dynamik, die Differenzierung der Klang- und Anschlagsart wird zu einer essentiellen Wichtigkeit. Es ist, als ob die Musik nicht mehr von Idealgestalten, Trägern der ewigen Idee, bevölkert wäre, sondern von Menschen von Fleisch und Blut, deren Gesichtszüge wir beinahe erkennen müßten, wollten wir ihre Schicksale nachempfinden. Gleichzeitig ist musikgeschichtlich²²⁰ der Spezialisierungsprozeß weiter fortgeschritten: Noch sind die bedeutenden Virtuosen »auch« Komponisten, doch wird mit steigender Popularisierung die Vorliebe für leichtere und leichteste Musik bedeutungsvoller. Der Begriff Publikum steigt auf; das Publikum ist es, das, wenn auch nicht so bewußt wie heutzutage, die Styrkämpfe mitmacht; Rossini – oder Beethoven, war sicher mehr als eine Aesthetenfrage. Und zur Zeit der »Entdeckung« des Menschen, will man »verstanden« sein: nun wird es zur ersten Pflicht des Interpreten, zu verstehen.

Und wieder derselbe Vorgang: der große Gedanke ist einmalig – der Styl entwickelt sich weiter. Die Macht, die Gewalt der Musik wird sozusagen eine offizielle. Nicht immer wird so klar verstanden, worauf sie beruht, was sie ausmacht; aber süß ist ihre Ausübung: das Zeitalter der Interpreten, der Virtuosen kommt heran. War früher der Interpret eine Nebenerscheinung, meistens der Komponist selbst, mag auch sein Amt zur Zeit Beethovens schon schwierig, mannigfaltig und verantwortungsvoller gewesen sein, so wird er jetzt der Träger der eigentlichen Musikwirkung. Ja, man kann sagen, die musikalische Produktion steht im Dienste der Interpreten, ihr Ziel die unmittelbare Wirkung auf den Hörer, ihre Mittel – Virtuosität aller Art, Steigerung der technischen Möglichkeiten der Instrumente, Verblüffung, Hinreissen, auch Kenntniss und Ausnützen der seelischen Vorgänge des Hörers, aber auch das bewußte Aufsuchen von bestimmten beliebten Stimmungssphären, die sich sozusagen für Massensuggestion eignen, – Schwärmerei, Wildheit, Bravour etc.

Es ist überflüssig, sich dagegen zu verwahren, daß diese Anschauung als ungerichte Kritik an der Romantik aufgefaßt werde. Diese hochbedeutende Zeit, ihre Ideale liegen uns allen noch viel zu nahe und bedeuten uns immer viel zu viel, als daß irgend ein wertendes Urteil in einer so flüchtigen Untersuchung möglich

220 Ursprünglich »Musikgeschichte«, durch Überschreiben mit der Maschine korrigiert.

wäre. Es liegt auch nicht auf dem Wege dieser Untersuchung. Wichtig ist die Konstatierung, daß es die Zeit des Interpreten ist, daß seine Rolle eine überbedeutende wird, in dem alle Merkmale, die bei Beethoven noch ein Erfordernis zur Erfassung des Inhalts waren, hier Selbstzweck²²¹ werden. Hier kommt es eben auf die »Beleuchtung« an, auf den Grad der Intensität, auf die besondere Grazie der Phrasenbildung, auf die besondere Bravour, Kraft, auch Ueberzeugungskraft, an. Der Kompositionsstyl, der mit der Vorstellung der unmittelbaren Gewalt der Musik verknüpft ist, läßt naturgemäß dem Interpreten größere und größte Freiheit[;] diese Freiheit zu nützen, wird nun auch seine Pflicht. Aus der Improvisation geboren, erfordert dieser Styl die Fiktion der augenblicklichen Eingebung und nicht die Wiedergabe eines konzentrierten geistigen Gefüges. Wäre bei Beethoven das Aufspüren der seelischen Grundeinstellung ein Schlüssel²²² zum Verstehen, so ist sie hier die Sache selbst; das Problem der Interpretation (geistig gesehen), der Beweis²²³ der Lebendigkeit, das immer neue, daher immer andere²²⁴ Erstehen des Grundgefühls, das den Komponisten beherrscht.

Als kurze Zeit erscheint uns der Ablauf bis zum heutigen Tag. Das Weiterwirken der romantischen Kunsteinstellung, der Versuch einer Verschmelzung der klassischen Konstruktion mit romantischem Geist bei Brahms, die folkloristischen Bestrebungen, Impressionismus – auch noch eine Abart der Romantik –, die weitergehende Notwendigkeit der Intensivierung der Wirkung, das Aufsuchen seltener, entfernterer Gefühlsbezirke, Wagner, das Orchester, vor allem die fortschreitende Verschärfung der Ausdrucksmittel – bringen die Revolutionierung[,] dann Zersetzung der harmonischen Verhältnisse, bis zu ihre[r]²²⁵ Auflösung im dissonierenden Styl – endlich der erste Grundstein zur Neuor[d]nung²²⁶ der musikalischen

10

schen Dinge im musikalischen Neuland, – Arnold Schönberg – Zwölftonkomposition. Neben diesen Entwicklungen, die (für das allgemeine Verständnis) so rasch gehen, daß sie einer Umwälzung gleichkommen, – die immer mehr sich absondernde, immer spezialisiertere [!], immer weniger universelle Rolle des Interpreten. Man kann sagen, daß der Interpret von heute, bis auf den Dienst an der neuen Kunst, dem sich nur wenige widmen, der gleiche ist, wie vor 50 Jahren, durch die großen Erscheinungen des 19. Jahrhunderts geblendet, schaut er immer noch fasziniert nach jener Seite,

221 Unterstreichung freihand.

222 Maschinenschriftliche Unterstreichung.

223 Unterstreichung wohl handschriftlich mit Lineal.

224 Ursprünglich »Neue« und »Andere« in Großschreibung, maschinenschriftlich korrigiert.

225 Vertippt »ihrem«.

226 Vertippt »Neuordnung«.

und vergißt, daß die Grundlagen der Wirkung von damals, auf dem innigen Kontakt²²⁷ mit der schöpferischen Musik ihrer Zeit beruht haben, daß die damalige Musik jenen Virtuostypus geschaffen hatte, und daß nur dieser Umstand ihm seine überragende Bedeutung und Wirkung verdankt. Wir wollen keine Zeitkritik betreiben und es nicht beklagen, wenn aus Vulkanen – Bohrmaschinen, aus Kaskaden²²⁸ – Wasserleitungen geworden sind (wir können uns nur gegen Verwechslungen wehren) – was uns hier interessiert, inwieweit sich mit der Stellung die Rolle, mit der Rolle die Aufgabe gewandelt hat. Zum Betätigungsfeld, sagen wir auf Deutsch Repertoire, des heutigen Interpreten gehört die ganze Musikgeschichte, alle Stylarten, alle Entwicklungsgrade; er muß in derselben halben Stunde mit Chopin seine Seele verhauchen, mit Bach bekennen, mit Beethoven das Jahrhundert in die Schranken fordern[.] Da kann es natürlich passieren, daß er mit Bach verhaucht und mit Chopin bekennt –²²⁹ mit einem Wort, die Stylfrage ist jetzt eine besondere geworden und eine umso schwierigere, wenn der Interpret selbst keinen Styl hat, zu dem er sich bekennt. Stehen wir heute noch auf dem romantischen Standpunkt des künstlerischen Appassionato, dem alles zu verzeihen ist, weil es von Herzen liebt und leidet, so ist die Voraussetzung, daß ein Herz da ist, und ein Herz kann leider nicht gleichmäßig für alle²³⁰ schlagen; stehen wir auf dem Standpunkt des Objektivismus – das wäre in diesem Zusammenhange die klare Erkenntnis jedes Styls und jeder Ausdrucksart – so müßte man die Klarheit haben, diese Style zu unterscheiden, das heißt, sie wieder zu fühlen (und aus dieser Not der Zeit entstehen dann solche Untersuchungen wie diese! Wie am Anfang bemerkt, sollte nichts dabei herauskommen, nehmen Sie es als L'Art pour l'Art)[.] Diese Dinge stärken die Stellung des Interpreten

11

nicht und wer allzuviele Probleme zu lösen hat, wird mit der Zeit selbst problematisch. Helfen kann nur die Hingabe an die Musik. Das [w]issen²³¹ alle, es handelt sich aber darum, daß es nicht die Musik²³² ist, sondern die Musik, welche die heute lebendige, heute schöpferische, heute notwendige ist. Das

227 Nach »Kontakt« ein Wort (»ihm«?) mit der Maschine überschrieben und unleserlich gemacht.

228 Steuermanns Typographie ist hier missverständlich; gemeint ist offenbar: »wenn aus Vulkanen Bohrmaschinen, aus Kaskaden Wasserleitungen geworden sind.«

229 Am Beginn der nächsten Zeile »da ist« durch »xxx« gestrichen.

230 Ursprünglich »alles«; das »s« ist wohl maschinenschriftlich durch »-« gestrichen. Gemeint mag sein, ein Herz könne nicht gleichmäßig für alle« Stile schlagen.

231 Das substantivische »Wissen« des Typoskripts wird aus grammatikalischen Gründen korrigiert.

232 Ursprünglich maschinenschriftlich unterstrichen »... nicht die Musik ist ...«; die Unterstreichung handschriftlich auf »Musik« eingeschränkt. Wohl im gleichen Arbeitsgang in den nachfolgenden Satzteilen »die« und zweimal »heute« fett handschriftlich unterstrichen. Wohl mit einem anderen Stift (jedenfalls mit deutlich zarterem Strich) wurde das »die« in »... welche die heute lebendige ...« umkreist.

ist meine Ueberzeugung. Und jedem steht der Weg offen, eventuell sogar das Notenpapier. Denn aus der gleichen Hingabe ist die Kraft der großen Interpreten gewachsen. Wenn sie in ihrem Lichte die vergangenen Werke anders sahen, als sie gemeint waren, so haben sie sie doch gesehen, und zeigen kann doch nur einer, der selber sieht. Doch geht die Flamme nicht aus; solange es Musik gibt, wirken bewußt oder unbewußt die fruchtbaren Kräfte der Zeit in allem und in allen. Wie ist musikalisch die Zeit? Die Neuordnung des musikalischen Stoffes durch die Zwölftonkomposition läßt uns wieder, die wir noch die Erschütterungen der Auflösung des tonal-romantischen Systems im Blute haben, mit all²³³ diesen Gefühlen noch beladen sind, – daneben die Notwendigkeit einer klaren konstruktiven Erkenntnis fühlen. Daneben – denn Kunst ist lebendig und nie auf ein Schema zu bringen, und der Sinn des Lebendigen wird wohl immer unbewußt bleiben. Was ist Konstruktion? Sagen wir, das Verlangen nach Uebersicht eines Organismus. Das Verlangen, denn absolut erreichbar ist es nicht; ein Organismus, also lebendig – denn ein Schema merkt man sich, es weckt weiter kein Verlangen nach Erkenntnis. Ist nun der Reproduktionsstyl so beschaffen, so kann er – in unserem Vergleich – als die Reife des Interpretationsstyls angesehen werden. Er läßt sich gerade an vergangenen Werken betätigen, da die gegenwärtigen vorläufig allzu unübersichtlich sind, und wieder, vielleicht eher nur Instinkt verlangen. Getragen von dem starken Gefühl für die gegenwärtige Musik können wir also den Sinn und das Verständnis für die frühere offen halten. Steht uns das Wissen und die genaue Einsicht in das Wesen der Form und Architektonik zur Verfügung, so ist uns auch der Eingang in jede musikalische Gedankenwelt offen. Mit andern Worten; nur von der Basis der lebendigen Komposition ist dem Interpreten die

12

Einsicht in das Werk gegeben. Und speziell sind es die früheren Perioden der europäischen Musik, denen die heutige eine Annäherung bringt: es erschließt sich die Wesensverwandtschaft des heutigen Styls mit dem der großen Polyphonie von Bach. Und nochmals: die wirkliche Erfüllung mit der gegenwärtigen Musik bringt uns den früheren Epochen näher, wie die Musikbegeisterung der Beethovenzeit und der Romantik jedesmal eine Renaissance der älteren Style mit sich brachte. Freilich sehen wir sie mit unseren Augen, ebenso wie unsere Vorgänger sie durch ihr Prisma gesehen haben. Sehen wir sie richtiger? Wir glauben es; wäre es ein Irrtum, er wird verzeihlich sein; aufschlußreich die Gegenüberstellung der Interpretationsarten an einem Beispiel, das wohl ein Ausgangspunkt

233 Ursprünglich »allen«, »en« maschinenschriftlich durch Überschreibung mit »xx« gestrichen.

unserer Musikkultur darstellt: die verschiedene Einstellung der Interpretationen etwa zum Werk von Bach.

Meine Vermutungen, richtiger gesagt, Phantasie, über die Ausführung zur Zeit des Komponisten, habe ich am Anfange dieses Vortrags angedeutet. Was der Bachforscher Schweizer [!] ²³⁴ darüber schreibt, läßt ein klares Bild nicht ganz aufkommen. Klarer wird es aber durch die Negativa, die sich einstellen: die klangliche Begrenzung, auch Eintönigkeit des Instrumentes, auch der selbstverständliche Mangel an Erfahrung um die Ausdrucksmöglichkeiten, wie sie seither die musikalische Entwicklung brachte. Es ist selbstverständlich, wie früher schon bemerkt, daß die verschiedenen Ausdrucks- und Klangelemente bis auf die moderne Zeit in diesen Werken liegen, ihre Ahnung, die Erwartung ihrer Entfaltung, mag immer schon einen Teil ihres Zaubers ausgemacht haben und die Generationen versuchen immer wieder Teile der Schätze zu heben. Mit Erfolg? Zum Schaden des Ganzen? Schweizer [!] meint, wie man es macht, ist selten zu Dank für den andern. ²³⁵

Die erste große Bach-Renaissance ist Beethoven zu danken und sein Schüler Czerny legte in seiner Ausgabe die Erkenntnis nieder, welche die damalige Zeit gefunden hat. Es ist natürlich der Beethovenstyl, der sich da ausdrückt: der Versuch einer klaren Charaktergebung, inwieweit sich diese Charaktere von denen Bachs unterscheiden, ist uns (mir) nicht möglich zu konstatieren; ob nicht der Versuch der eindeutigen Charaktergebung schon etwas diesen Werken wesensfremdes ist,

13

wäre eventuell zu erwägen. Die Charaktere werden wohl an Beethoven anklängen, das dürfte sich vor allem in den Tempi äußern; die Plastik soll durch Legato- und Staccatowirkungen, durch Akzente gehoben werden; das »Wiedererkennen« des Themas dadurch gehoben werden. Sicher war in dieser Interpretation die Musik, als Kunst der Oberstimme, wie sie bei Beethoven meistens ist, empfunden. Die Errungenschaften des Instrumentenbaues, die Möglichkeit, rascher zu spielen, wird ausgenützt. Vor allem will eine sorgfältige »ewige« Dynamik mit allen Schattierungen die Ereignisse, die sich im Innern des polyphonen Raumes abspielen, möglichst eindeutig gesehen, zur Wirkung bringen. Diese Dynamik versucht vor allem, die den Werken zugrunde liegende Konstruktion hörbar zu machen,

234 Albert Schweitzer, *Johann Sebastian Bach*, Leipzig 1908. Kap. XVI: Die Wiedergabe der Klavierwerke, in der Ausgabe Leipzig 1961, S. 305–342.

235 Schweitzer über das C-Dur-Präludium aus dem ersten Teil des *Wohltemperierten Klaviers* ebd., S. 319: »Das einzig Sichere, was man über die moderne Interpretierung dieses Stückes sagen kann, ist dies, daß es noch keinen Pianisten gegeben hat, dem es vergönnt war, es einem andern zu Gefallen zu spielen.«

kann aber selten darauf verzichten, sämtlichen melodischen Verlockungen nachzugeben, sämtliche Linien in Cresz-od.Decreszendo [!] nachzuzeichnen, gar oft durch Gegensätze zu wirken und erreicht ihre Absicht, die Komposition möglichst einheitlich zu gestalten, nicht immer. –

Noch viel subjektiver scheint die Pflege der Bach'schen Klaviermusik durch Mendelssohn gewesen zu sein. In einem Brief an seine Schwester beschreibt er u. a. die schönen Klangwirkungen, die er für die Ausführung der Arpeggios der chromatischen Phantasie gefunden hat: Verdopplung durch Oktaven, tiefere Bässe, viel Pedal, das waren die Mittel, um den Klangzauber, der damals gesucht und geliebt war, mit dem Werk in Verbindung zu bringen. Man schmückt gern, was man liebt, wenn auch der Schmuck nicht immer am Platze ist; doch ist in dieser scheinbaren Unbekümmertheit, bereits eine klare subjektive Antwort auf das Problem gegeben: wie instrumentiert man, wenn man die Werke auf andern Instrumenten als die, für welche sie komponiert sind, aufführen will.

Aus der Fülle der späteren Bach-Interpretationen (die ich natürlich nicht alle kenne) möchte ich vor allem Busoni herausgreifen: hier ist zunächst die klare Erkenntnis jener Keime für die ganze spätere Musikentwicklung gegeben. Es werden in Anmerkungen die zahlreichen Analogien angegeben, die diese Ausdruckswelt mit der heutigen verbindet, den Verlockungen des modernen Ausdrucks wird möglichst nachgegeben; diese Wege werden freudig eingeschlagen, die Verbindung

14

mit der Melodik von Chopin, der Harmonik Wagners angegeben. Die Czernischen Charaktere werden modernisiert; dadurch scheinen sie uns klarer, weil sie uns im Ausdruck näher liegen. Besonders wichtig ist die Stellungnahme zur Instrumentationsfrage: es ist das moderne Klavier, worauf wir spielen, seine Möglichkeiten werden ausgenützt; die Vorstellung von der »Strenge« des Styles bringt eine sozusagen »schwerere« Dynamik, die nicht mehr so sehr auf Kontraste ausgeht, sondern die großen Linien wahren will. Dieselbe²³⁶ Vorstellung ist jedem Zie[r]rat abhold; Verzierungen werden oft kassiert, sind auch vom instrumentellen Standpunkt nicht mehr notwendig. Dienten sie früher oft zur Belebung der melodischen Linie, zur Intensivierung der Intervallenverhältnisse; sind [sie] gegenwärtig bei dem langen und modulationsfähigeren Ton unserer Klaviere nicht mehr notwendig; ja, es wird oft der Versuch gemacht, durch kunstvoll durchgeführte Verdopplungen die Tonfülle zu steigern, und so die Architektonik nicht nur durch einfache Dynamik zu heben. Die Verwandtschaft mit den Orgelwerken wird demonstriert, indem

236 Maschinenschriftlich über der Zeile anstelle des ursprünglichen »Derselben«, das durch »xxx« gestrichen wurde.

das heutige Klavier etwa als Mittelding zwischen dem alten Klavikord [!] und der Orgel empfunden wird.

Alle diese Auffassungen und Interpretationen haben ein Gemeinsames: sie sehen das Werk trotz versuchter Objektivität vom Standpunkt des Musikerlebnisses ihrer Zeit an. *Es*²³⁷ spricht sie an, was an diese Zeit anklingt, die Keime, die darin liegen, werden zur möglichsten Entwicklung gebracht, sie beweisen die Lebendigkeit, indem sie den Ausdruck ihrer Zeit in dem Werk wiederfinden, wahrscheinlich auch hindeuten. – Doch gibt es eine Lebendigkeit, die in erster Linie auf etwas anderem beruht: auf dem Erkennen des eigentlichen Organismus des Werkes, auf dem restlosen Zurückgreifen, auf den Sinn seiner Themen, der Verfolgung ihrer Entwicklungen und Fortsetzungen, auf dem Ergebnis ihrer Zusammenhänge als allein tragender Architektur. Ich meine hier vor allem die Bach-Interpretationen von Anton Webern.²³⁸ Sie sind nicht in Ausgaben niedergelegt und stützen sich womöglich ausschließlich auf Originalausgaben, die beinahe ohne dynamische Veränderung wiedergegeben werden. Ihre Grundlage ist zunächst die Erkenntnis des Sinns des Themas. Hier ist es natürlich nicht möglich ein Objektivum anzugeben,

15

da es immer auf die »Empfindung a priori« ankommt, doch gibt es auch in dieser allgemeinen Auffassung Anhalts- oder Kontrollpunkte, die beweisen, daß Charakter und Empfindung stimmen, wenn alles andere eben auch stimmt. Diese sind vor allem die Natürlichkeit, wobei sich die Natürlichkeit der instrumentalen oder vokalen Ausführung mit der des Ausdrucks decken muß. Ist dies erreicht, ist die Lösung bei angegebenem Hauptcharakter: z. B. Bewegtheit, Cantabile, Markato, reibungslos vollzogen, dann ist auch Ausdruck und Tempo richtig. Die Art der Satzweise und der immerhin doch vom Komponisten angedeuteten Dynamik weisen den Weg. Die Entwicklung ist auf strengsten²³⁹ thematischen und motivischen Zusammenhang gestellt; diese Zusammenschlüsse und nur diese deuten die Phrasierung an. Bei richtigem Einblick in das Gewebe und bei Verzicht auf Verlockungen, die aus Analogien mit anderen Ausdruckssphären stammen, wird jede Gestalt derart lebendig, daß sie weiter keinerlei »Belebung« durch vermittelnde Dynamik benötigt; dagegen bringt die dynamische Einheitlichkeit einerseits größte Klarheit der Horizontalen und Vertikalen und ermöglicht andererseits bei angegebenem Wechsel die starken Kontrastwirkungen. Jeder Versuch einer modernen Zusammenfassung der Form unterbleibt. Zusammenfassung, dialektische Gegenüberstellungen, Kon-

237 Versehentliche maschinenschriftliche Kleinschreibung »es« handschriftlich korrigiert.

238 Vgl. Anm. 219.

239 Tippfehler »strebsten« handschriftlich korrigiert.

klusionen (in Beethoven'schem Sinn) sind nicht notwendig, da es sich (nach Schönberg) um eine Musik handelt, die sich nicht entwickelt, sondern abwickelt. In den Cantabilepartien verbindet sich oft die größte Freiheit in der Gestaltung jeder Phrase mit streng eingehaltener allgemeiner Bewegung. Wieder ist es die Wahl des Tempos, die den Vortrag lebendig erhält und ihn mühelos den Möglichkeiten des Instrumentes, bei langsamen Bachsätzen oft ein schwieriges Problem, anpaßt. Alles in allem: ein Vortragsstyl, der vor allem durch den Verzicht auf alle künstlichen dynamischen oder instrumentellen Hilfen auffällt, nur aus dem motivisch-thematischen [!] seine Gestaltungsmöglichkeit erschöpft, infolgedessen nur aus der Empfindung seine Lebendigkeit erhält. Das hier²⁴⁰ angeführte und skizzierte [!] der Interpretationsarten berührt einige grundlegende Fragen, die beantwortet werden können, insofern sie nicht durch die Beschreibung der Style schon beantwortet wurden. Sollen wir bei der Wiedergabe der Werke, die für frühere Instrumente geschrieben sind, den früheren Klang nachahmen? Wir sollen natürlich gar

16

nichts nachmachen. Wenn auch die Klangfarbe einen wesentlichen Teil der Vorstellung des Komponisten ausmacht, so ist sie nicht mit dem Gedanken unlösbar verbunden²⁴¹ und sagt nicht mehr als Tracht und Kleidung; so ähnlich und wenig verändert die menschlichen Empfindungen sind, bei Menschen mit oder ohne Zopf, – die Unnatur eines der in das Empfindungsleben eines anderen eindringen wollte, wenn er sich seine Kleider anzieht, wäre evident. Auf musikalische Weise äußert sich diese Empfindung so: es ist ein Gesetz der Instrumentation, daß man die Möglichkeit, die ein Klangkörper bietet ausnützen muß. Ein Klangkörper, der sich nicht entfalten darf und auf seine Möglichkeiten konsequent verzichtet, ist gedrosselt und kann keinerlei Ausdruck ganz gerecht werden. Dazu kommt, daß in jedem großen Musikstyl es eben Entwicklungskeime gibt, die nach²⁴² erweiterten Möglichkeiten verlangen. Hat²⁴³ doch die Phantasie der Komponisten die Instrumentenbauer gezwungen, die Instrumente anders zu bauen. Sollten die Errungenschaften, nachdem sie erreicht sind, wieder aufgegeben werden? um die Aeußerlichkeiten eines Styles zu kopieren? Aber Grenzen gibt es selbstverständlich; die in der Struktur des Werkes enthaltenen Proportionen dürfen nicht²⁴⁴

240 Ursprünglich »Die« maschinenschriftlich durch »xxx« gestrichen und maschinenschriftlich über der Zeile durch »Das hier« ersetzt.

241 Vgl. »Wert der Bearbeitung«, in: Busoni, *Von der Einheit der Musik* (Anm. 156), S. 55 f.

242 Ursprünglich »nicht«, maschinenschriftlich durch »xxx« gestrichen und durch »nach« über der Zeile ersetzt.

243 Ursprünglich »Ist«, maschinenschriftlich durch »xxx« gestrichen und mit »Hat« in der Zeile ersetzt.

244 Ursprünglich vertippt »sicht«, handschriftlich korrigiert auf »nicht«.

verschoben werden. Wenn die Klangvorstellung Bachs und Mozarts einer Gleichberechtigung der Stimme entsprungen ist, ist es ein Fehler, das Gleichgewicht zu stören, nur um dem Oberstimmenklang, der heute eventuell beliebter ist, die einzige Führung zu überlassen.²⁴⁵

– Ist bei angestrebter größerer Objektivität

der Interpret durch das Material allein gezwungen, gewisse Probleme sozusagen im eigenen Wirkungskreis zu lösen, so ist seine Selbständigkeit bei romantischen Werken in noch höherem Grade geboten. Wenn die Wirkung des Werkes mit dem

Augenblick des Erlebens so stark zusammenhängt, so erwachsen daraus andere Notwendigkeiten. Hier sind meiner Ansicht nach tatsächlich die Nerven und Empfindungen der Generationen, die für den immer sich wandelnden Vortrag eintreten. Ein wichtiges Merkmal tritt dazu: Die Ermüdung und das Nachlassen der Wirkung bei Werken, die auf Gefühlssensationen eingestellt sind; diese Wirkungen verlangen nach Steigerung, wenn sie lebendig bleiben wollen. Dies [sind] die Aufgaben und Notwendigkeiten des reinen Virtuositums, die heute so sehr verstanden werden,

17

daß sie an Rekordsucht grenzen. (Stand vor 50 Jahren der Rekord der Terzenetüde auf 8 Terzen in der Sekunde, so ist er heute auf mindestens 12 gestiegen) Die nüchternde²⁴⁶ Erkenntnis dieser Tatsache führt uns zur gesunden Abgrenzung; kommt es auch da nur auf Schnelligkeit an? Es bleiben noch die Erfordernisse der Glätte, dynamische Verbindung, etc. Doch abgesehen von diesen mehr technischen Virtuosenerrägungen ist es in der Ausdruckssphäre genau so. Nehmen wir den Fall Chopin vor und die Wandlung seiner Interpretation: In der Vorstellung der meisten Zeitgenossen dürfte Chopins Musik die Kunst des Smorzando gewesen sein; diese Wirkungen fielen (wahrscheinlich im Gegensatz zur Lisztschen Verwegenheit und Thalbergschen Glätte) am meisten auf, daher die Ueberbetonung dieses Klangmerkmals; in der²⁴⁷ Erinnerung lebte dann die rechte Hand, von der die linke nichts wußte, die Verschwommenheit, der ewig blasse Ausdruck waren die Folge. Es mögen die großen Virtuosen nicht so gespielt haben, im Volksempfinden, etwa in slawischen Ländern, blieb dieses Bild (Mikuli-Schule). Nach und nach verlangte man nach genauerm Ausdruck, man entdeckte Chopins Harmonie, die weit bis in Wagner reichende Vorahnung der harmonischen Entwicklung, den

245 Absatz handschriftlich angezeigt.

246 Ursprünglich »nüchterne«, handschriftlich »d« über dem Wort eingefügt; wohl im Sinn von »ernüchternde« gemeint.

247 Ursprünglich »die«, maschinenschriftlich durch »xxx« gestrichen und durch »in der« über der Zeile ersetzt.

Ausdruck des melodischen Details, das jetzt herausgearbeitet wurde, das Esspressivspiel [!] kam auf. Das alles verlangte jetzt nach gr[öß]erem Klangvolumen, die Wirkung des Rubinsteinschen großen Melodietones mag einen starken Eindruck gemacht haben; aus der »Stimmung« wurde nicht einmal mehr Melodie, aber aufgeregte, übersensible Sprache; es ist auch heute noch vielfach so; das frühere blasse Bild mit seinen einheitlichen Schwärmereien verschwand. Ich gestehe, es machte einen besonderen Eindruck auf mich vor Jahren, den alten Chopinspieler Pachmann zu hören; die Art, mit der er über heute schon larmoyant und übersensibel gewordenen Phrasen, das meiste eben nur ahnen ließ, niemals die zugrunde liegende Stimmung verließ, schienen mir auch kompositionell diesem Werke adäquater zu sein. Die Lehre, bei aller Deutlichkeit der Einzelheit darf nie die Grundeinstellung zerrissen werden. Trotz des Farbenrausches, nach dem un-

18

sere modernen Nerven verlangen, ist zu bedenken, daß es meistens eine Stimme ist, in dieser Kunst, die zu uns spricht, nein singt, daß sie sich nicht so weit wandeln darf, daß aus einem lyrischen Gedicht ein Drama entsteht.

Die meiner Ansicht nach wichtigsten Aufgaben, die Reproduktion zeitgenössischer Musik, wollen wir nur kurz streifen: sie sind hier auf die einfachsten und doch wichtigsten Ziele beschränkt – den Inhalt klar zu vermitteln. Wir stehen hier stylistisch nicht über dem Werk, sondern daneben oder darunter. Es treten die Probleme der Uraufführung, des ersten Hörens, des sich Verständlichmachens in die erste Reihe. Die mannigfachen Funktionen, die ein Werk Schönbergs etwa erfordert, bringen es mit sich, daß wir nur selten in der Lage sind, sie alle zu erfüllen. Ja, man muß es sagen: die Schwierigkeit des Verständnisses, die diesen Werken eignet, sind nicht zuletzt auf die Schwierigkeiten der Aufführung zurückzuführen. Gelingt es, das Detail zu beherrschen, d. h. nur Deutlichkeit, Reinheit, Präzision zu erzielen, bleiben dann oft Fragen allgemeinen Ausdrucks, Selbstverständlichkeit des Vortrags etc. zu erfüllen. Oft fragt man: warum sind diese Werke so schwierig? Die Antwort: ich weiß nicht, ob sie schwieriger sind als andere zu ihrer Zeit waren. Jedenfalls wird man einmal die Schwierigkeiten segnen als ein Merkmal ihrer Lebendigkeit, denn wo es keine Probleme gibt, gibt es auch kein Leben.

Von diesen Uraufführungsproblemen haben wir es nahe zu den Problemen des Hörens, des Aufnehmens der Musik überhaupt: mit ihrer Beleuchtung werden wir im allgemeinen untersuchen, was sich in der Reproduktion verändern kann, verändern muß. Die Notenschrift läßt vieles an und für sich offen. Die Klangfarbe, den Grad, auch die engere Relationen der Dynamik, Temporückungen, rit.[.] akz. [!], das Tempo an und für sich. Die Erfindung des Metronoms bringt gewiß Anhaltspunkte,

da aber bei jedem lebendigen Musizieren sich das Tempo fortwährend verändert und wir bei fortschreitender Musikübung die geringsten Schwankungen empfinden, ist er [!] auch kein genügendes Behelf. Wie jede Erklärung führt es oft zu noch größeren Meinungsdivergenzen (bekannt ist, daß verschiedene Musiker verschiedener Ansicht sind, ob das Trio im Scherzo der Neunten auf Ganze oder Halbe zu nehmen ist).

19

Wieder sind es die Probleme, die die Sache lebendig machen. Indem jeder dem Wert entnehmen kann, was zu behalten ihm gegeben ist, kann jeder etwas davon haben. Die Klangfarbe²⁴⁸, der Klang, hängt von den Instrumenten, doch auch von der Akustik ab, vor allem vom Tempo und vom Ausdruck. Verschiedene Tempi verlangen verschiedene Dynamik, wenn es noch organisch und natürlich bleiben soll. Alles, was die Notierung offen läßt (Cresc. Decrescendo, ritenuto), hängen, wenn sie sinnvoll sein sollen vom Erfassen des Ganzen ab. Also von der musikalischen Erkenntnis a priori. Das alles bekommt entscheidende Bedeutung, wenn es sich um den Versuch einer restlosen Realisierung handelt, um das endgültige Vorführen des Werkes, also die reifste Stufe in der Entwicklung der Interpretation. Und diese Interpretation ist für einen idealen Zuhörer, der das Werk sozusagen mitkomponiert, es mit idealem Gedächtnis und Formgefühl verfolgt, und so bei fortschreitender Entwicklung des musikalischen Geschehens jedes Stadium und die Gegenüberstellung der Details im Auge behält.²⁴⁹ Dieser ideale Zuhörer mit der einzig richtigen Einstellung zum Kunstwerk, der es also trotz seines zeitlichen Ablaufs einen Moment festhält, (wie Mozart, der die Symphonie auf einmal zu hören glaubt) ist nicht vorhanden. Es gibt nur verschiedene Teileinstellungen, die[,] jedesmal anders, aus dem Werke holen, was ihnen zu behalten gegeben ist. So wären wir, nachdem wir vom Werk, vom Interpretieren gesprochen haben, beim Zuhörer.

Der Zuhörer ist eine äußerst wichtige Sache – doch darf man auf ihn keine Rücksicht nehmen. Es gibt keinen musikalischen Kunstakt ohne Zuhörer. Erst ist es der Komponist selber, dann der Interpret, schließlich auch der Dritte oder auch das Publikum. Es gibt keinen Kunstakt ohne ihn, denn der eingeschaltete Strom verlangt nach einem Gegenpol und das Mitteilungsbedürfnis ist ein naturgegebener Faktor jeder Musik. Man kann ja sein eigener Zuhörer sein, ist es aber ein Dritter, so gehört er auch zum Kunstakt. Ich wiederhole es, denn das möge er

248 Ursprünglich »Klangwirkung«, maschinenschriftlich durch »xxx« gestrichen und in der Zeile mit »Klangfarbe« ersetzt.

249 Vgl. Adornos Kategorie des »Experten« laut seinen »Typen musikalischen Verhaltens« in: Theodor W. Adorno, *Dissonanzen/Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt a.M. 1973 (= *Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften*, Bd. 14), S. 178–198, bes. S. 181–183.

nicht vergessen. Er hat seine Rechte, aber auch seine Pflichten, es ist eines der Hauptübel, wenn²⁵⁰ man die Musik als Genußmittel betrachtet. Es bringt einen

20

passiven Zuhörer, der sich von den Tönen schaukeln läßt und ein Vergnügen daran findet. Der Sinn der Kunst aber ist, den Menschen fruchtbar zu machen; sie erfordert seine ganze geistige Aktivität. Diesen idealen Zuhörer gibt es nicht, schon darum nicht, weil sich das Lebendige in eine einzige Vorstellung nicht zusammenfassen läßt und weil die Strahlen jeweils einen anderen geistigen Bezirk treffen. Auf den Weg zu diesem idealen Zuhörer aber kommt es an. Zunächst kann man kein Werk hören, das man nicht kennt; die Kunstausübung besteht nicht nur darin, sich führen zu lassen, man muß auch wissen, wohin es geht, und trotzdem sollte man sich noch überraschen lassen, sollte die Ausblicke, die Katastrophen als solche empfinden und nicht etwa innerlich mit einem: »Weiß eh schon« abtun. Ein Beispiel: In Mozarts Krönungskonzert ist in der Einleitung ein Codamotiv angegeben; der Satz nimmt seine Entwicklung, ohne es irgendwie zu erwähnen, erst kurz vor Schluß der Reprise taucht es auf und entwickelt sich: lange erwartet und doch so neu. Niemand, der es etwa vergessen hat und es nicht vermißt, wird den Zauber und den Sinn dieses Wiederauftauchens nachfühlen können. Zu einer solchen Aufnahme ist natürlich die gründlichste Kenntnis des Werkes nötig. Das Kunstwerk ist eben kein Detektivroman, es kommt nicht allein auf die Sensation und Ueberraschung an, so sehr sich der ideale Zuhörer den Sinn für Ueberraschungen und Sensationen erhält – ich sagte: man darf auf den Zuhörer keine Rücksicht nehmen: es gibt eben Dinge, um die sich der Zuhörer zu kümmern hat. Wenn man bedenkt, wie die dynamischen und Temposachen von der Aufnahmefähigkeit abhängen, so wird man einsehen, daß man es nicht allen recht machen kann²⁵¹. Es gibt z. B. eine Grenze der Langsamkeit: das Zusammenfassen der Töne des Themas zu einem Ganzen muß noch möglich sein; eine Grenze der Schnelligkeit, die Deutlichkeit. Diese Grenze ist aber variabel. Der Interpret kann und muß sie²⁵² mit anderen Elementen des Vortrags in Einklang bringen, seine Gestaltungskraft spricht²⁵³ da eben das entscheidende Wort. Es ist eben oft das Erfordernis des Ausdrucks, den melodischen Bogen

250 Ursprünglich »wie«, maschinenschriftlich durch »xxx« gestrichen und über der Zeile korrigiert.

251 Ursprünglich »sich damit abfinden muß«, maschinenschriftlich durch »xxx« gestrichen und in der Zeile korrigiert.

252 Ursprünglich »sich«, maschinenschriftlich durch »xxx« gestrichen und mit »sie« in der Zeile fortgesetzt.

253 Ursprünglich »spiel« (abgebrochen), maschinenschriftlich durch »xxx« gestrichen und mit »spricht« in der Zeile fortgesetzt.

durch Langsamkeit bis zum Aeußersten zu spannen. Nur die Empfindung und das Formgefühl des Spielers kann den Maßstab abgeben. Der Zuhörer kann nicht mit? Er verliert den Faden? Sein formales Gedächtnis kommt nicht nach? Vielleicht

21

wird ein anderer glücklicher sein, vielleicht er selbst ein andresmal konzentrie[r-]²⁵⁴ter. Einer hört oft eine Nebenstimme nicht, weil er sie nicht erwartet, würde er sie trotzdem hören, wäre sie dann nicht zu stark? Nur wer überhaupt die Aufgabe der Interpretation in ihrer ganzen Strenge würdigen kann, kann ein richtiger Zuhörer sein. Er sollte aber auch dem Interpreten gegenüber nicht allzu egoistisch sein. Wie wir gesehen haben, muß sich das Kunstwerk in immer neuer Form äußern. Eine Realisierung kann der andern nicht gleichen. Wer zu einer Aufführung nur mit einer einzigen möglichen Vorstellung kommt, der sollte lieber zu Hause bleiben und ein Grammophon spielen lassen. Beim Wort Grammophon assoziiert sich noch ein Ausblick und ein mögliches neues Zukunftsproblem. Wie wäre es, wenn die mechanische Musik die einzige Reproduktion würde, die Komponisten etwa auf elektrischen Instrumenten ihre Vorstellungen den Zuhörern direkt mitteilen würden. Die Unveränderlichkeit der Reproduktion wäre da das große Problem, inwieweit die Lebendigkeit erhalten bliebe, wäre noch zu ersehen. (Gibt es ja in der bildenden Kunst keinen Vermittler zwischen Schöpfer und Empfangenden.) Jedenfalls hätte der Zuhörer einen großen Teil der Aufgabe um die Erhaltung des Kunstwerkes auf seinen Schultern. Vorläufig nimmt sie ihm der Interpret noch ab. Er sei ihm nicht undankbar. Jener verlangt nicht viel, nur so viel, als von ihm selbst das Werk verlangt: auch er will verstanden werden, so wie er sich bemüht, das Werk zu verstehen.

254 Am Zeilenende über den Rand des Durchschlagpapieres hinaus geschrieben, sodass im hier als Vorlage dienenden Durchschlag das Wort abrupt endet.

Abbildung 9:
Eduard Steuermanns Hände
am Klavier, unbekannter
Fotograf, die Aufnahme
entstand vermutlich um
1940 im Zusammenhang
mit dem Neustart der
Konzertkarriere in den USA,
mit freundlicher Genehmi-
gung des Archivs der
Juilliard School of Music,
New York.



Noch einmal: *Espressivo*, insbesondere »Wiener *Espressivo*«¹

1

Musikalischer Ausdruck hat wie der sprachliche stets einen intentionalen und einen materialen oder formalen Aspekt: Sein idealer Gegenstand und seine konkrete musikalische Ausprägung sind nicht voneinander zu trennen, sollten aber auch nicht miteinander verwechselt werden. Von der Antike bis zur Renaissance galt als der Endzweck der Musik, Ausdruck des Wortes zu sein. Es bestand Übereinstimmung darüber, dass Musik Gefühle sowohl hervorrufen als auch neutralisieren, aber nicht selbständig darstellen könne, es sei denn unter Zuhilfenahme von Text. Dieser wurde mittels Musik prononciert, aber auch sein Bedeutungsgehalt zeichenhaft, durch relativ abstrakte Korrelate (zahlenhafte Entsprechungen, notenbildliche Analogien, harmonische und klangliche Verhältnisse) symbolisiert. Im Prozess der allmählichen Erschließung der Musik für Bedeutungen aller Art konnte am Ende, etwa im italienischen Madrigal, tendenziell jedes Wort von einer analogen musikalischen Figur begleitet werden.

Auf dieser Stufe, und befördert durch das Aufkommen einer selbständigen Instrumentalmusik, die bald auch auf diesen entwickelten charakterologischen Reichtum zurückgreifen konnte, erfolgte der Umschlag in eine neue Dimension. In der Ära des Barock verbleibt der Musik die Fähigkeit, auf die Hörer einzuwirken, aber es wird neuerdings als vornehmste Aufgabe der Musik angegeben, Affekte auszudrücken, als das Allgemeine der Leidenschaften hinter den einzelnen Worten. Dem generalisierten, aber definierten Affekt (der inneren Bewegung) entspricht musikalisch eine bestimmte Art der (äußeren) Bewegung – so kann er auch ohne Zuhilfenahme des Wortes mit rein musikalischen Mitteln ausgedrückt werden. Damit durfte die bisherige Annahme, Musik könne Leidenschaften nicht von sich aus darstellen, als überwunden gelten.²

- 1 Ich gehe in diesem Beitrag von einigen Resultaten einer älteren Studie aus: Reinhard Kapp, »Zur Geschichte des musikalischen Ausdrucks«, in: *Beiträge zur Interpretationsästhetik und zur Hermeneutik-Diskussion*, hrsg. von Claus Bockmaier, Laaber 2009 (= *Schriften zur musikalischen Hermeneutik*, Bd. 10), S. 143–179.
- 2 Die Frage, wie über das Faktum eines relativ selbständigen Instrumentalspiels mit Virtuositätsaspekten in der sogenannten Neuen Musik des 5.–4. vorchristlichen Jahrhunderts gedacht wurde oder gedacht werden konnte, soll hier beiseitegelassen werden.

Die Konzentration auf Affekte bedeutet nicht nur gegenüber den einzelnen Worten einen Abstraktionsschritt, auch aus der Fülle möglicher Gemütsbewegungen wird eine begrenzte Anzahl herausgehoben und begrifflich definiert, was Varianz innerhalb des einzelnen Typus von Ausdrucksobjekten nicht ausschließt. Aber so wie in der Barockoper noch immer (Erbe von antiker Tragödie und mittelalterlichem Mysterienspiel) Götter und allegorische Figuren als Akteure auftreten und nicht nur in die Handlung eingreifen, sondern auch etwas von ihrem Wesen den Menschen induzieren können, sie zu Liebe und Feindseligkeit, Zorn und Träumerei animieren, ist im Begriff des Affekts das mechanische Moment enthalten, dass er die Seele quasi von außen anfliegt oder befällt, schließlich dominiert. Und obwohl zum Verständnis der musikalischen Affektdarstellung erforderlich sein dürfte, dass die Komponierenden, Ausführenden und Zuhörenden entsprechende innere Bewegungen in sich aufrufen können, behalten die Affekte etwas von objektiven Entitäten.

Man einigt sich darauf, dass die Musik jeweils nur einen Affekt ausschöpfen kann. Jede Störung der Einheit des Affekts ist mit Wechsel der Bewegungsart verbunden. Aber das ist allenfalls beim kontrastierenden Mittelteil einer Arie möglich; wenn innerhalb einer Szene widerstreitende Gefühle miteinander abwechseln, wie in Lullys *Armide* in der Brust der Heldin vor dem schlafenden Renaud, löst dies ästhetische Debatten aus.

Unter diesen Bedingungen verlangt die Vortragsanweisung »Affettuoso«, dass der Vortrag der Musik vom Gefühl bestimmt sein soll – eine weitere Verallgemeinerung gegenüber dem musikalischen Ausdruck des Einzelworts und dem Ausdruck des einen oder anderen Affekts. *Affettuoso* ist eine sprachliche Bildung wie *Arioso* – eine Vortragsbezeichnung, die sowohl liedhaft als auch luftig bedeutet³ –, *Spirituoso*⁴ oder *Pomposo*⁵ – lauter Hinweise auf ein diesem Gehalt entsprechend auszuführendes Design der musikalischen Oberfläche. Aber während das Suffix *-uoso* einen gewissen Reichtum anzeigt (affektreich oder -stark), verschwimmen die Grenzen zwischen den designativ einsetzbaren Gestalten. Dafür engt sich der Bereich des Auszudrückenden ein: Die Regionen sowohl des Außersichseins als auch der von außen induzierten Affekte werden vernachlässigt zugunsten einer Wendung nach innen. Die Seele ist nicht mehr (von den eigentlich wirkenden Kräften aus gesehen: externer) Schauplatz großer Dramen, sondern es wird ein

3 Siehe »Softly sweet, in Lydian Measures« aus Händels *Alexander's Feast* oder die Nrn. 7 und 38 in Bachs *Weihnachtsoratorium*.

4 – etwa bei Vivaldi oder Franz Xaver Richter.

5 Siehe »The trumpet shall sound« aus Händels *Messiah* oder die Symphony Nr. 8 von William Boyce. Zwei Generationen später findet sich auch noch »maestoso« (Haydn, Symphonie Nr. 42, I) oder »amoroso« (Mozart, Sonate KV 281, II).

intimer Bereich sanfter Regungen aufgesucht und ausgestellt, und auf die melodische Bildung wird besonderer Wert gelegt.

Zur gängigen Übersetzung avanciert im Deutschen »gefühlvoll«, was sinnvoller erscheint als »ausdrucksvoll«. Es kommt auf »den« Affekt als Gegenstand des Ausdrucks an, erst in zweiter Linie auf die Form seiner Darstellung.

2

Wenn in der nachbarocken Ära (also in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bis zu Haydn und Mozart) »Ausdruck der Empfindungen« zum Programm erhoben wird, löst sich die Standardisierung und Abgeschlossenheit der einzelnen Spezifikationen der »Leidenschaft« auf: Die Affekte vervielfältigen sich und können ineinander übergehen⁶ – eine neue Art »Realismus« in der Wiedergabe seelischer Bewegung. Die barocke Einheit des Affekts ist aufgegeben, die Starrheit der Repräsentation (die barocke Motorik) verflüssigt sich.⁷

Empfindungen sind noch immer grundsätzlich nicht ganz aus Eigenem generierte seelische Befindlichkeiten, die nach Ausdruck verlangten. Während die quasi absolut existierenden Affekte reine Darstellungsform sind und in Betrieb genommen den seelischen Apparat in mechanische Bewegung setzen, werden die Empfindungen bei einem dazu bereiten sensiblen Organismus angeregt, freilich noch immer von außen. Empfindung ist prinzipiell Nachempfindung. Dies ist bei allen damaligen Formulierungen zu beachten, die allzu leicht in expressionistischem Sinne missverstanden werden können, als würde man sich ungefiltert seiner Gefühle entäußern.⁸

6 Quantz konstatiert, dass »in den meisten [gemeint ist: neueren] Stücken immer eine Leidenschaft mit der andern abwechselt«. Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen; mit verschiedenen, zur Beförderung des guten Geschmacks in der praktischen Musik dienlichen Anmerkungen begleitet, und mit Exempeln erläutert*, ³Breslau 1789 [in verschiedenen Faksimiledrucken und online greifbar], S. 107.

7 Man vergleiche Konzertsätze von Johann Sebastian und bereits dem jungen Carl Philipp Emanuel Bach.

8 Eggebrechts viel zitiertes »Ausdrucks-Prinzip im musikalischen Sturm und Drang« ist, abgesehen von einer gewissen Unbekümmertheit um die verschiedenen Entwicklungsschritte innerhalb des von ihm zusammengefassten Zeitraums (Empfindsamkeit und Sturm und Drang unterliegen unterschiedlichen historischen, soziologischen und ästhetischen Bedingungen), vielfach Projektion späterer Vorstellungen. Vgl. Hans Heinrich Eggebrecht, »Das Ausdrucks-Prinzip im Musikalischen Sturm und Drang«, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 29 (1955) H. 3, S. 323–349.

Wenn in einem berühmten Statement Carl Philipp Emanuel Bach fordert, »aus der Seele [zu] spielen, und nicht wie ein abgerichteter Vogel«⁹, so ist ein Moment von subjektiver Beteiligung ebenso wie von individueller Produktion ins Spiel gebracht, vor allem aber jede mechanische Wiedergabe (infolge bloßer Dressur oder bei technischer Reproduktion, etwa durch Spieluhren) verpönt. Es geht um Variabilisierung und Belebung der Tonfolgen.

Es ist denkbar, dass in der Differenz zwischen Quantz' »Verstellungskunst« im Vortrag der Affekte, wie sie Quantz 1752 erläutert, und der Artikulation »seiner« Empfindungen, wie sie Carl Philipp Emanuel Bach 1753 vom Spieler verlangt, sich eine historische Differenz auftut.¹⁰ Tatsächlich redet Quantz noch überwiegend von Affekten oder Leidenschaften, wo Bach eher die Kategorien der Empfindung und der Rührung einsetzt. Aber ob Quantz erklärt, der »Ausführer« habe »die Zuhörer bald in diesen, bald in jenen Affect zu versetzen«¹¹, zu welchem Zwecke er »sich selbst in die Haupt- und Nebenleidenschaften, die er ausdrücken soll, zu versetzen suchen« müsse¹², und zu den Kennzeichen des »schlechten Vortrag[es]« rechnet, dass »man alles ohne Empfindung, ohne Affect, und ohne selbst gerührt zu werden, vorträgt«¹³, oder ob Bach meint, ein (und d. h. jeder gute) »Musickus« müsse »nothwendig sich selbst in alle Affeckten setzen können«; er könne »nicht anders rühren [...], er sei denn selbst gerührt«; er gebe »seine Empfindungen zu verstehen und beweg[e ...] solchergestalt am besten zur Mit-Empfindung«¹⁴ – in jedem Fall sind die verschiedenen »Leidenschaften« von der Komposition vorgegeben und entsprechen »Absichten des Componisten, und den Vorstellungen, so sich dieser bey Verfertigung des Stückes gemacht hat«¹⁵; sie sind es, dem die Ausführer eines Stückes »eine Gnüge leisten« sollen¹⁶, nicht ein fiktiver unmittelbarer Ausdruck von des Komponisten zufälligen Gefühlen. Auch die »Leidenschaften [...], welche« nach Bach »der Urheber des fremden Stückes bey dessen Verfertigung hatte«, und die auch der »Musickus [...] bey sich empfinden« muss¹⁷, sind in musikalischen Gedanken gefasst und außerhalb ihrer nicht existent.

- 9 Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen mit Exempeln und achtzehn Probe-Stücken in sechs Sonaten erläutert*, Berlin 1753 [in verschiedenen Faksimiledrucken und online greifbar], S. 119.
 10 Silke Leopold, *Leopold Mozart. »Ein Mann von vielen Witz und Klugheit«. Eine Biographie*, Kassel – Berlin 2019, S. 111 f.
 11 Quantz, *Versuch* (Anm. 6), S. 100.
 12 Ebd., S. 107.
 13 Ebd., S. 110.
 14 Bach, *Versuch* (Anm. 9), S. 122.
 15 Quantz, *Versuch* (Anm. 6), S. 107.
 16 Ebd., S. 103.
 17 Bach, *Versuch* (Anm. 9), S. 108.

Die Gedanken wie die Leidenschaften aber sind etwas, das es »zu beurtheilen« bzw. »zu verstehen« gilt (bei Quantz in erster Linie durch den Spieler, bei Bach sogar noch durch die »empfindliche[] Seele des Zuhörers«¹⁸), ehe die entsprechende Empfindung nach- oder mitvollzogen werden kann. »[Z]u dem rührenden Spielen [werden] gute Köpfe erfordert, die sich gewissen vernünftigen Regeln zu unterwerfen und darnach ihre Stücke vorzutragen fähig sind.«¹⁹ Man darf nicht vergessen, in welchem Maße die Empfindsamkeit noch dem Zeitalter des Rationalismus angehört. ›Sich‹ in die betreffenden Leidenschaften zu ›[ver]setzen‹, heißt nicht etwa, von ihnen ergriffen zu werden, sie auszuleben. Die ins Spiel gebrachten Gefühle bleiben fiktional; es geht nicht um die aktuellen Gefühle des realen Subjekts, sondern um nach Willkür aus künstlerischen Gründen aufgerufene. Soweit die Komposition Anhaltspunkte dafür liefert, sucht man die entsprechende seelische Disposition in sich auf, und gibt sie mit den konkret angebotenen und eingebürgerten musikalischen Mitteln zu erkennen. Es wird an die Imagination appelliert, und die geforderten Verhaltensformen erinnern an ein Gesellschaftsspiel.

Der gute Vortrag muss nach Quantz rein und deutlich, rund und vollständig, leicht und fließend, mannigfaltig, ausdrückend, und jeder vorkommenden Leidenschaft gemäß sein – dann werden die Mittel aufgezählt, wodurch verschiedene Leidenschaften ausgedrückt werden – vom Komponisten wie dann auch vom Ausführenden. Im Allegro etwa: das Lustige, Prachtige, das Freche, das Schmeichelnde etc.²⁰ Ebenso gibt Bach im Detail technische Anweisungen, wie die verschiedenen Empfindungen zum Ausdruck kommen, musikalisch aktualisiert werden können.

Der die eigene Gerührtheit gezielt ins Spiel bringt, um andere recht rühren zu können, prätendiert keineswegs, dass seine persönliche Seelenverfassung von besonderem Interesse sei – es verhält sich gerade umgekehrt: Will er seine Zuhörer erreichen, sie bei ihrer Empfindungsfähigkeit packen, muss er ihnen ein Gegenüber bieten, das selbst differenzierter und glaubhafter Gefühle fähig ist. Das ›Selbst‹ aber, das da gerührt sein muss, um rühren zu können, oder sich im Musicus in diesen oder jenen Affekt setzen kann, ist eher Medium als verantwortlicher Akteur / Auteur. Mit der Vervielfältigung und Verflüssigung der Empfindungen (noch einmal wohlgemerkt: der musikalisch dargestellten, nicht der psychisch im Vor- oder Nachhinein wachgerufenen) aber gerät der ›Realismus‹ schließlich an eine Grenze, an der Carl Philipp Emanuel Bach in der Bearbeitung

18 Ebd., S. 115.

19 Ebd., S. 117.

20 Quantz, *Versuch* (Anm. 6), S. 104 ff.

und Erweiterung seiner *Freyen Clavier-Fantasie* fis-Moll für Clavier mit Violinbegleitung die mitgeteilten (bzw. ausgedrückten) Empfindungen ausdrücklich als seine, *C. P. E. Bachs Empfindungen* markiert. Dies geschieht in doppelter Hinsicht erst auf zweiter Ebene, als nachträgliche Definition, nicht als ursprüngliche Intention, und indem es nun ein Instrumentalduo ist, das die Empfindungen »zu verstehen geben muss«, nicht mehr das Clavichord, dem Bach sonst »seine« Empfindungen anvertraut, mit dessen Hilfe er sie dem Hörer vielleicht direkter hätte kommunizieren können. Aber auch diese, sagen wir: Original-Empfindungen fallen noch unter die Vorstellungen, die der Komponist sich bei Verfertigung seines Stückes gebildet hat, geben allenfalls das Modell ab für jene, die der Spieler dann als »seine« dem Hörer vermitteln soll.

3

Diversifizierung und, in gewissem Sinne, Individualisierung der Empfindungen führen zu einer weiteren Wende in der Geschichte des musikalischen Ausdrucks. Unter den Vortragsangaben bis zum Ende des 18. Jahrhunderts findet sich noch immer auch *affettuoso*.²¹ Daneben taucht bei Haydn und Mozart vereinzelt²² eine Formulierung auf, in der sich wesentliche Veränderungen ankündigen: »con espressione« – das bedeutet, dass wie im Falle *con spirito*, *con moto* oder *con brio*²³ dem Vortrag ein Element beizumischen ist, das ihn spezifiziert – so wie Geist Rhythmus und Melodik animieren, Bewegtheit sie entmechanisieren und von materieller Schwere befreien, Feuer sie bis zum Auflodern erhitzen sollen, so soll Ausdruck sie mit Intention erfüllen. Neu ist, dass die Ausdruckskategorie selbst in die Sphäre des Vortrags, also der konkreten Ausführung gezogen erscheint, sodass das interpretierende Subjekt nicht mehr die jeweilige Empfindung in sich aufsucht, sondern sich als intentionales ins Spiel bringt.

Auch der Frühromantiker Beethoven schreibt zunächst in der Regel *con espressione*, bevor *espressivo* zur bestimmenden Kategorie erhoben wird, und das bedeutet

21 Haydn Opus 20, Beethoven Opus 18. Was es bedeutet, wenn Beethoven in Opus 101 »con affetto« oder in Opus 102,2 »con molto sentimento d'affetto« vorschreibt, bleibt zu untersuchen. Da die deutsche Entsprechung in Opus 101 »sehnsuchtsvoll« lautet, hat sich der Affektbegriff jedenfalls mittlerweile substanziell verändert.

22 – bei Haydn in mehreren Klaviersonaten, bei Mozart in den Sonaten KV 310 und 311.

23 Beide Angaben begegnen schon in der Haydn-Generation namentlich bei den böhmischen Komponisten.

einen epochalen Umschlag.²⁴ Der Ausdruck nimmt intransitive Form an, wendet sich reflexiv auf sich selbst; in der chronologischen Reihe der Ausdrucksobjekte geht es jetzt (nach Wort, Affekt und Empfindung) gleichsam um den Ausdruck des Ausdrucks. Im *Espressivo* vollzieht sich etwas Ähnliches wie bei der Verallgemeinerung der bestimmten Einzelaffekte zum *Affettuoso*, aber nun erscheint nicht mehr das Auszudrückende generalisiert, sondern der Ausdruck selbst. Auch der Anteil von Subjektivität wechselt vom Dargestellten auf die Seite der Darstellung, der Akzent verlagert sich vom Ausdrucksobjekt zum komponierenden und ausführenden Subjekt. Aber auch jetzt ist es wichtig festzuhalten, dass das Ausdrücken, nicht das Sich-Ausdrücken Thema der expressiven Musik ist.

Der Prozess der Subjektivierung ist insofern vollendet, als die Person ihr mimetisches Potenzial und ihr Urteilsvermögen nicht mehr zur Spezifizierung dessen, was gerade ausgedrückt wird oder werden soll, einsetzt, sondern sich den Ausdruck zu eigen macht, sodass sie nicht mehr nur das Inhaltliche des Ausdrucks bestimmt, sondern ihn selbst als Form gleichsam vollständig durchdringt. Zwar behält der Ausdruck seinen Doppelcharakter als subjektive Intention und objektive Gestalt. Aber sprachlich verhält sich *espressivo* analog zu Formen wie *pensivo*, *attentivo*, *sensitivo*, *restivo*²⁵, *tardivo*²⁶, *retrivo*²⁷ als Bezeichnungen von Verhaltensweisen und persönlichen Zuständen.²⁸

Quantz wie Bach hatten gefordert, der Vortrag, d. h. jeder Vortrag müsse »ausdrückend« sein.²⁹ Das war nicht zu trennen gewesen von den in der Komposition ausgedrückten »Leidenschaften«, denen er jeweils »gemäß seyn«, sich »gleichförmig machen« sollte.³⁰ Tatsächlich war es noch immer um die Bewegungsform in der musikalischen Repräsentation der verschiedenen Affekte bzw. Empfindungen gegangen. *Espressivo* behält dieses Moment des Sich-Angleichens bei, aber es geht nicht mehr um die Gradationen des Motorischen, nicht mehr um etwas in gewissem Sinne Mechanisches: die leisen oder heftigen Ausschläge des Körpers der Musik – es geht um die Art, nicht den Inhalt des Vortrags. Zudem ist vielleicht weiterhin jeder Vortrag ausdrückend im erwähnten Sinne – *espressivo* betrifft offenbar nur noch einzelne Phrasen oder Sätze, die vom Interpreten auf

24 Er hat die Kategorie sicher nicht erfunden; Pleyel verwendet sie jedenfalls seit den späten 1780er Jahren gelegentlich. Bei Beethoven taucht sie erstmals in Opus 5,2 in einer Satzüberschrift auf, an bestimmten Stellen im Notentext sogar schon in Opus 1,2/II und 1,3/I, IV, dann regelmäßig ab Opus 24, also seit etwa 1800.

25 – veraltet für: stetig.

26 – im Sinne von: saumselig, träge.

27 – im Sinne von: rückschrittlich.

28 Das Suffix -ivo kann Eigenschaften und Relationen bezeichnen; hier bezieht es sich formal auf ein PPP: das Ausgedrückte, sinngemäß aber auf das Nomen Ausdruck (*espressione*).

29 Quantz, *Versuch* (Anm. 6), S. 107; Bach, *Versuch* (Anm. 9), S. 117.

30 Quantz, *Versuch* (Anm. 6), S. 107.

eine bestimmte Weise zu gestalten sind. Der Vortragende muss sich nicht der Empfindung anverwandeln, sondern der Musik, nicht mehr dem Ausdrucksgegenstand, sondern dem Ausdruck. Der üblichen Übersetzung »ausdrucksvoll« für *espressivo* wäre wohl »ausdruckshaft« vorzuziehen. Die Konnotation »ausdrücklich« verlangt deutliche Artikulation und unmissverständliches Herausarbeiten der Gedanken bzw. musikalischen Charaktere.

Wenigstens in einem Fall hat Beethoven eine Art Definition von *espressivo* gegeben oder autorisiert: Das Variationsthema in der Sonate op. 109 ist überschrieben: »Andante molto cantabile ed espressivo. Gesangvoll mit innigster Empfindung«. Gesetzt, dass sich das »molto« auf beide Vortragsbestandteile bezieht, ist »gesangvoll« vielleicht eine Analogiebildung zu »ausdrucksvoll«; in jedem Fall entspricht »mit innigster Empfindung« als Steigerungsform dem *molto espressivo*.

Noch immer rechnet Beethoven mit der Kategorie der Empfindung. So hatte die *Pastoralsymphonie* (1807/08) »mehr Ausdruck der Empfindung als Mahlerey« sein sollen, das Charakteristische der *Sinfonia caratteristica* war also nicht im Äußer(lich)en zu suchen; es ging weniger um die angedeuteten Naturphänomene als vielmehr um ihre seelische Spiegelung, die emotionale Reaktion darauf.

Dem Lied *So oder so* WoO 148 hat Beethoven privat eine Erläuterung zum Vortrag beigegeben, die nicht im Erstdruck von 1817 steht:

»[punktierte Viertel =] 100 nach Mälzel, doch kann dieß nur von den ersten Taktten gelten, denn die Empfindung hat auch ihren Takt, dieses ist aber nicht ganz in diesem Grade (100 nämlich) auszudrücken.«

Tatsächlich ist die Empfindung am Anfang »[z]i[e]mlich lebhaft und entschlossen«, aber nach dem ersten Takt wechselt die Melodiebildung ins Gezogene, die Haltung ins Sinnende. Und so entspricht es der Errungenschaft des Zeitalters der Empfindsamkeit an Variabilität.

Schließlich wird, sobald Beethoven mit deutschen Vortragsangaben experimentiert (ab Opus 90), »Empfindung« benutzt, um Nuancen *des Ausdrucks* zu bezeichnen – und hier kreuzt sich die Kategorie mit der des *Espressivo*. Auch »mit Empfindung« (sc.: zu spielen) folgt noch dem Muster von *con spirito* oder *con espressione* – nur dass die Empfindung jetzt ebenfalls nicht mehr Darstellungsobjekt, sondern erforderliche subjektive Zutat des Interpreten ist. Aber im Unterschied zur Empfindsamkeit gibt es keine vorgefassten oder vorgeprägten und keine den allgemeinen Vorstellungen des Komponisten bloß entsprechenden Empfindungen mehr, sondern das, was im Innersten und ganz individuell an Empfindungsfähigkeit zu mobilisieren ist, soll den Ausdruck erzeugen. »Mit Empfindung« setzt das *Espressivo* voraus. Dort ist kein Beitrag zu leisten, sondern man selbst hat sich auf eine bestimmte Weise aufzuführen.

Wenn, nachdem *con espressione* durch *espressivo* ersetzt worden war, *molto espressivo* (Opus 24; 29; 30, I; 58/II; 84; 106/III³¹; 110; 120/Var. XXXI; 130; 131) durch »mit innigster Empfindung« übersetzt wird, geht der Superlativ vom Ausdruck auf das Ausdrucksobjekt über, die Empfindung wird nicht mehr spezifiziert, sondern graduiert. Gesteigert erscheint allerdings nicht die Empfindung, sondern die Innigkeit, d. h. die subjektive Beteiligung. Aber es soll doch unter der Vorschrift *espressivo* noch immer *mit* Empfindung gespielt werden, d. h. nicht mehr »mit Ausdruck«, sondern unter Einsatz von Einfühlungsvermögen, Gespür, Empfänglichkeit (Resonanz). Die »innigste Empfindung« bezeichnet zwar den bisherigen Extrempunkt der Subjektivierung, es bleibt aber bei der *Nachempfindung*, dem Versuch, das musikalisch Gegebene im eigenen Innern zu erwägen, zu durchdenken, mit eigenen Gefühlsmomenten anzureichern und so durchdrungen und aufgeladen wiederzugeben.

»Mit der innigsten Empfindung« (Opus 101; 109; 132) schließlich bezeichnet das Maximum an Innerlichkeit. Es fällt schwer, bei dieser Formulierung nicht an die bekannte Goethe'sche Charakteristik des *Künstlers* Beethoven (zusammengefasst, energisch, innig) zu denken, und so darf sie wohl auch auf die Innigkeit der für den Vortrag seiner Musik aufzuwendenden Empfindung bezogen werden.³² Aber damit wird die Musik noch immer nicht zum unmittelbaren Selbstaussdruck, noch nicht einmal zu dem des Komponisten, der sich ja allezeit erst durch Material und Form der Musik samt ihren historischen Entwicklungen und Determinanten hindurcharbeiten muss, und schon gar nicht des Interpreten, dessen Subjektivität zwar für die *Nachempfindung* gebraucht wird, der »sich« selbst als Individuum aber nur um den Preis der Verzerrung des musikalisch Gegebenen auszudrücken vermöchte.

Ein paar terminologische Sonderformen sind von Interesse: »Con molt' espressione« (Opus 12,3; 22) verstärkt den Beitrag von Ausdruck – Übersetzung vielleicht: ausdrucksvoll? »Con una certa espressione parlante« (Opus 33,6) zeigt, dass auch der Ausdruck selbst, nachdem er bereits zur beliebig einsetzbaren Vortragskategorie geworden war, nochmals spezifiziert auftritt: Der Vortrag soll bedeutungsvoll ausfallen, artikuliert und angemessen betont, aber ohne dass zu sagen wäre, worin die Bedeutung besteht (so wenig wie die Empfindung jemals in dem Maße hätte identifiziert werden können, wie dies mit der Kategorie des Affekts der Fall gewesen war). Dies gilt wohl auch von »Con gran[d]' espressione« (Opus 7;

31 – hier neben *con gran espressione*.

32 Unter dem Lemma »innig« des Grimm'schen Wörterbuchs (Bd. 10, Sp. 2135) heißt es u. a.: »in der neuern Sprache häufig als edles Wort für tiefe Empfindungen«.

19; 37; 106³³), was den Ausdruck ins Expansive steigern dürfte, jedenfalls besonderen Augenblicken in repräsentativen Klavierwerken vorbehalten bleibt. Im Falle von »mit Empfindung und Ausdruck« (Opus 90) scheint »Empfindung« für die angeregte subjektive Innerlichkeit, »Ausdruck« für das entsprechend belebte Erscheinungsbild zu stehen.

Die Vorschrift »Appassionato«, die anscheinend auch von Beethoven eingeführt wurde und sich mit längeren Unterbrechungen durch das Gesamtwerk zieht (Opus 2,2; 18,1; 106; III; 132)³⁴, ist wohl eine von den Kategorien, die trotz der sprachlichen Form nicht primär den von Leidenschaft ergriffenen Seelenzustand des Interpreten bezeichnen, sondern den Charakter der Musik, den es entsprechend darzustellen gilt. Insofern gehört sie einer Periode an, die den Ausdruck selbst (vor dessen möglichen Gegenständen) thematisiert.

Teils gelten diese Bezeichnungen für eine bestimmte Phase – so wird *con espressione* durch *espressivo* abgelöst, übrig bleibt der »große« Ausdruck; *mit Empfindung* wiederum taucht erst relativ spät auf, synchron mit der Anwendung deutscher Bezeichnungen³⁵ – einige sind ad-hoc-Bildungen, die nur im größeren Zusammenhang wirklich zu sprechen vermögen.

Die Vorschrift »espressivo« findet sich als Generalvorzeichnung für ganze Sätze oder Abschnitte³⁶, aber auch an gewissen Stellen bzw. in gewissen (Haupt-)Stimmen. In der Regel ist *espressivo* Instrumentalstimmen beigelegt, selten in Orchesterwerken, und dann tritt es überwiegend bei Soloinstrumenten, im Tutti bei Violinen und Violoncelli (den Vertretern des Kantablen) auf, aber in Einzelfällen steht es auch in wohlgeleitet solistischen Gesangsstimmen, so in der *Missa solemnis* bei »suscipe« im Gloria und auf »pacem« gegen Ende des Agnus Dei, d. h. an intentional und emotional besonders exponierten Stellen.

Das legt natürlich die Frage nahe, was das für die anderen Sätze bzw. das Umfeld der betreffenden Stellen bedeutet, vor allem aber auch die, was die Befolgung der Vorschrift im konkreten Fall bewirkt. Vermutlich genügt es, sich vorzustellen, wie die Noten in dem betreffenden Satz oder an der Stelle ohne diesen Hinweis wohl ausgeführt werden würden: mechanisch korrekt, technisch beherrscht, bestenfalls auf unterhaltsame Weise abwechslungsreich. Aber es ist vielleicht möglich, noch etwas konkreter zu werden.

Nach der langsamen Einleitung zur Violoncellosonate op. 5,2 als noch etwas unspezifischem Vorläufer erscheint *espressivo* als Vortragsangabe vor einem gan-

33 – hier neben »molto espressivo«.

34 Der Beiname von Opus 57 ist spätere Verlegerzutat.

35 – es sei denn, »con molto di sentimento« in Opus 59,2 kann als Entsprechung gelten.

36 Crucifixus im Credo der *Missa solemnis*.

zen Satz erstmals in der Violinsonate op. 24. Das Thema des Adagio ist gewissermaßen der *locus classicus*, allein schon wegen der Vielfalt der hier zusammentretenden Elemente. Bei seinem Vortrag kommt es darauf an, die einzelnen Momente: die Haltetöne und Tonrepetitionen, die Agréments, die gebundenen Intervallsprünge und -schritte, den mehrphasigen Anstieg, das rasche Abfallen und schließlich Abflachen der melodischen Kurve nicht nur korrekt wiederzugeben und syntaktisch plausibel zu gliedern, sondern sie zu einer sinnvollen einheitlichen Abfolge zu verbinden, sie zu dynamisieren mit *messa di voce*, gestisch belebender Eingliederung der Verzierungen, ›Seufzer‹-Artikulation, differenzierter Behandlung der wiederholten Töne (bei deutlicher Unterscheidung der Intensivierung im dritten von der Entspannung im siebenten Takt), einem sorgfältigen Steigerungsaufbau bis zum Spitzenton a^2 , ohne aber etwa die Vierundsechzigstel über Gebühr aufzuladen, sie sogar (trotz des wohl bis zum Taktende geltenden *cresc.*) im Absteigen fast ›fallen zu lassen‹, usf. – dies alles nicht im Sinne des Abrufens rhetorischer Figuren, sondern des generell Sprechenden im Vortrag. Für die Bewältigung dieser Aufgabe bedarf es nicht nur eines einigermaßen entwickelten Kunstverstands, dem eine grundsätzliche Flexibilisierung von Tonbildung, Artikulation, Rhythmik ohne Verlust des Tempos ebenfalls zuzutrauen wäre, sondern einer Persönlichkeit, eines sprachfähigen und versprachlichenden Subjekts, das die individuelle Synthesisleistung vollbringt, die ein Konglomerat von Tönen, Skalen, Mustern, Zügen etc. in einer gleichsam spontanen Produktion verschmilzt, das nicht nur nachbuchstabiert, sondern alles in und durch sein Inneres zieht, die Details des musikalischen Ablaufs mit Intention durchdringt, sich zu eigen macht, nacherlebt und als organische Entwicklung präsentiert, die sich wiederum funktional in das größere Ganze des Werkkomplexes einfügt. Gefragt ist eine spezifische Mischung aus Aktiv, Medial und Passiv, von Angeregtwerden, sich in der Musik Einrichten und kontrolliertem Gestalten.

Von Beethoven wird als besondere Merkwürdigkeit berichtet, dass er als Dirigent, um die Musiker zusätzlich zu motivieren, sich selbst der Musik mimetisch gleichzumachen suchte: beim Diminuendo unter das Pult kroch, beim Crescendo emporwuchs. Über den anekdotischen Wert hinaus besagt das, dass die Weise, wie der Beethoven'schen Musik angemessen beizukommen ist, Identifikation ist. Wohlgemerkt Identifikation mit dem Körper der Musik (mit jeder Stimme, mit dem gesamten harmonischen Gewebe, mit dem dynamischen Verlauf), nicht mit Beethoven.

Zunächst noch einige weitere Beispiele für Beethovens Einsatz der *espressivo*-Vorschrift: Gegen Ende des Finales von Opus 1,3 soll die Violine eine Reihe von wiederholten, durch Pausen getrennten Tönen expressiv spielen, d.h. zum Anfang einer sich dann noch geringfügig erhebenden weitgespannten Melodie

zusammenfassen, den Faden nicht abreißen lassen und gerade die Unterbrechungen zur Generierung einer besonderen Ausdrucksnuance benutzen. – In der Coda von Variation XV in Opus 35 darf die punktierte Phrase nicht marschartig (6/8) erklingen, sondern muss dringlich sprechen (quasi Erinnerung). – Im Trauermarsch der *Eroica* gibt es eine *espressivo*-Stelle in den Bässen, worauf sofort ein *decesc.* folgt, was darauf schließen lässt, dass der ausdrucksvolle Vortrag mit einem Hervortreten verbunden ist. Das zusätzliche *espressivo* im *Adagio-espressivo*-Abschnitt des ersten Satzes von Opus 109 zeigt an, dass die Zweiunddreißigstel keinesfalls als bloße Figuration aufgefasst, sondern mit Bedeutsamkeit geladen gespielt werden sollen. Eine Stelle im Prestissimo-Satz derselben Sonate ist mit *un poco espressivo* bezeichnet, was jedenfalls zeigt, dass das Espressivo nicht auf langsame Sätze oder Stellen beschränkt ist. Hier ist die kleine Melodie, die bereits im Unisono in der Tiefe erklingen war, was ihr bereits Bedeutung verliehen hatte, nun mit besonderer Betonung, wenn auch ohne Übertreibung, zu spielen – aus dem folgenden *a tempo* ist auf die Erwartung zu schließen, dass diese Hervorhebung, dieses persönliche Sicheinschalten zu einer leichten Verzögerung des Tempo führen wird.³⁷ In etlichen Fällen kommt man auch ohne entsprechende Rückführung ins Tempo aus, im ersten Satz des Trios op. 1,3 dürfte das auf ein *espressivo* folgende *calando* sogar dafür sprechen, dass der Espressivo-Vortrag mit einer gewissen Dringlichkeit verbunden ist, die evtl. zu einer unmerklichen Beschleunigung führt. Ob daraus entsprechende Folgerungen auch für langsame Sätze zu ziehen sind, scheint mir freilich nicht ausgemacht zu sein. – Im zweiten Satz von Opus 81a, »In gehender Bewegung, doch mit Ausdruck«, darf die regelmäßige Bewegung die seelische Beteiligung nicht behindern. – Bei den eigens bezeichneten großen Sprüngen im Violinsolo des Benedictus der *Missa solemnis* dürfte die Aufgabe darin bestehen, die Töne nicht zu vereinzeln, sondern einen großen emphatischen Bogen zu schlagen, was durch das folgende *cresc.* in Solo und Begleitung unterstützt wird.

4

Die nachbeethovenschen Generationen bauen vielfach auf Beethoven auf und beziehen sich auch in ihrer Bezeichnungspraxis auf die durch ihn gesetzten Standards.

Carl Maria von Weber (*1786) in den Erläuterungen zu einem Schreiben mit »Tempo-Bezeichnungen der Oper *Euryanthe* nach Mälzels *Metronom*«:

37 Der erste Satz von Opus 111 liefert die Bestätigung, indem zweimal vor dem *a tempo* dem *espressivo* ein zusätzliches »*poco ritenente*« eingefügt wird.

»Das Vorwärtsgen im *Tempo*, wie das Zurückhalten, darf nie das Gefühl des Rückenden oder Gewaltsamen erzeugen. Es kann also in musikalisch und poetischer Bedeutung nur Perioden- und Phrasenweise geschehen: bedingt durch die Leidenschaftlichkeit des Ausdrucks.«³⁸

Hieran ist der erfolgte Umschlag zu erkennen: Nicht mehr die Leidenschaften sind der Gegenstand des Ausdrucks – der Ausdruck selbst gestaltet sich mehr oder weniger leidenschaftlich. Die intentionale Seite am Ausdruck tritt in den Vordergrund. Auch Gustav Schilling (*1805) geht im Ausdrucks-Paragrafen seiner Vortragslehre³⁹ von den Objekten des musikalischen Ausdrucks (dem Dargestellten) unversehens zu dessen Formen über, spricht also weniger von Differenzen im Ausgedrückten als im Ausdruck, der sich wie der ihm entsprechende Vortrag nach den Seiten des Erhabenen, Pathetischen, Naiven, Anmutigen oder Eleganten (etc.) spezifiziert. Die Empfindungen sind schon in weite Ferne gerückt – man bekommt es mit reinen Verhaltensformen zu tun.

Soweit die technische Umsetzung in Rede steht, ist vielleicht von Nutzen, sich an die Warnung des belgischen Musikschriftstellers August Gathy (*1800) zu erinnern: »**Espressivo**, ausdrucksvoll (jedoch nicht, wie es junge Pianistinnen gern verstehen, mit gebrochenen Akkorden)«⁴⁰ – der hilflose Versuch, der Musik auf rein mechanischem Wege etwas wie Leben einzuhauchen. Oder an Friedrich Wiecks (*1785) ironisches Porträt eines stimmenruinierenden Gesangslehrers: »Aber gerufen hat er oft: »Nur stark, kräftig! *con espressione!*«⁴¹ – gesteigerter Ausdruck kommt nicht durch erhöhten *Druck* zustande.

Doch man muss sich die Stellen selbst anschauen, an denen diese Generation es für erforderlich hält, die *Espressivo*-Vorschrift zu gebrauchen. Als Komponist geht Weber mit Vortragsangaben vergleichsweise verschwenderisch um, er verwendet *espressivo*, doch seltener als *con espressione*, das dafür zusammen mit *con anima*, *con delicatezza*, *con grazia*, *con dolore*, *con fuoco*, *scherzando*, *grandioso* etc. eine Unterabteilung von Spielarten der »Leidenschaftlichkeit des Ausdrucks« bildet.

38 Dresden, März 1824. Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, online: <<http://weber-gesamtausgabe.de/A031275>> (Version 4.3.01 vom 1. Februar 2021). Letzte Änderung dieses Dokuments am 23. September 2020 – <<https://weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Schriften/A031275.html>> (20.07.2021).

39 Gustav Schilling, *Musikalische Dynamik oder die Lehre vom Vortrage in der Musik*, Cassel 1843, § 24: Ausdruck, S. 65 ff.

40 August Gathy, *Musikalisches Conversations-Lexikon. Encyclopädie der gesammten Musik-Wissenschaft für Künstler, Kunstfreunde und Gebildete*, Hamburg 1840, S. 116.

41 *Clavier und Gesang. Didaktisches und Polemisches*, zit. nach Friedrich Wieck – *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. Aufsätze und Aphorismen über Geschmack, Lebenswelt, Virtuosität, Musikerziehung und Stimmbildung, mit Kommentaren und mit einer historischen Einführung*, hrsg. von Tomi Mäkelä, Christoph Kammertöns und Lena Esther Ptasczynski, Berlin 2019 (= *Interdisziplinäre Studien zur Musik*, Bd. 10), S. 253.

Fast scheint es, als sei der Ausdruck mitsamt der ihn repräsentierenden Musik wieder in eine gewisse Distanz gerückt.

Franz Schubert greift die Vorschrift sehr sparsam auf. Umso auffallender die Ausnahmen: In der Klaviersonate a-Moll op. 42 D 845 gibt es eine mit *molto espress.* bezeichnete Stelle in der Schlussgruppe der Exposition des ersten Satzes (ebenso die entsprechende Partie in der Reprise), wo das Hauptthema in Erinnerung gerufen wird, sich aus dem Themenkopf eine Gegenstimme herauslöst und die so variierte Fortsetzung des Themas durch *cresc.* noch weiter intensiviert wird, um im subito *p* auf einer auskomponierten Doppelfermate stehen zu bleiben. Es geht also darum, einen bedeutungsvollen Nachdruck auf den Themenvortrag zu legen, bevor der thematische Bestand sich auflöst. – Ein weiterer Fall begegnet im zweiten Satz des Streichquintetts, wo gerade nicht die Haupt- und Gesangsstimme in der 2. Violine so bezeichnet ist, sondern die 1. Violine mit ihren intermittierenden kurzen Phrasen, die sonst vielleicht zu mechanisch als bloße Begleitfiguren und eben nicht als sprechende Interjektionen exekutiert werden würden.

In Berlioz' *Symphonie fantastique* ist die *Idée fixe*, mit der die Geliebte symbolisiert wird, bei ihrem ersten Auftreten mit *canto espressivo* bezeichnet, bei ihrer Wiederkehr im zweiten und dritten Satz mit *p espressivo*, im vierten Satz mit *pp dolce assai ed appassionato*. Dass Berlioz' Kommentar zufolge der Held in diesem Thema »einen gewissen leidenschaftlichen, zugleich jedoch noblen und schüchternen Charakter ausgedrückt findet«, lässt vielleicht Rückschlüsse auf den Bedeutungshorizont des Espressivo zu.

In der folgenden Generation (Alkan, Chopin, Liszt, Rufinatscha, Schumann, Verdi, Wagner) findet sich zwar gelegentlich noch das *con espressione*, aber im Allgemeinen hat sich die *espressivo*-Vorschrift durchgesetzt. Sie erscheint zum einen in durch Beethoven bereits vertrauten Zusammenhängen, durchaus auch wieder in schnellen Sätzen, wobei das *espressivo* dann oft Stellen mit gesanglich oder rhetorisch bedeutungsvoll hervortretenden Stimmen in relativ größeren Notenwerten betrifft, quasi langsame Bewegung innerhalb der raschen.⁴²

Wenn für den jungen Schumann Ausdruck in der Musik »bestimmtes Hervortreten der Gedanken, Gefühle, Leidenschaften durch Töne«⁴³, spricht er noch gar nicht vom Espressivo, sondern von der Ausdruckskategorie, die verschiedene

42 Beispiele etwa Schumann Opus 11/IV; Opus 14/I, Variationensatz und Finale; Opus 41,2/III (Coda).

43 Artikel »Ausdruck in der Musik«, in: *DAMEN Conversations Lexikon*, hrsg. von C. Herloßsohn, Erster Band, Leipzig 1834, S. 379: »Die Redensart mit Ausdruck spielen, heißt gemeinhin nicht mehr als gefühlvoll (*espressivo*) spielen. Im weitern Sinne ist er das bestimmte Hervortreten der Gedanken, Gefühle, Leidenschaften durch Töne, liegt dies nun in Rhythmus, Melodie, Harmonie der Composition, in der Darstellungsweise des Vortragenden, im besondern Toncharakter des Instruments oder in Vermischung dieser.«

Arten von Inhalt transportieren kann. Akzentuiert ist die Bestimmtheit des Hervortretens, also die Form des Ausdrucks, seine musikalische Ausprägung. Die angesprochenen Gedanken, Gefühle, Leidenschaften müssen natürlich universale, keine ausschließlich persönlichen sein, sonst können sie nicht mitvollzogen werden. Beim Komponisten findet sich die *espressivo*-Vorschrift wiederholt bis zu den Quartetten op. 41. Im Sinne der restlosen musikalischen »Realisation« des Intendierten⁴⁴ verlieren sich später die detaillierten Angaben. Das Thema der Romanze der d-Moll-Symphonie hat in der ersten und zweiten Fassung die Beischrift *ausdrucksvoll*; der langsame Satz der 2. Symphonie ist generell mit »Adagio *espressivo*« überschrieben, im Notentext der Streicherstimmen⁴⁵ zusätzlich *p cantabile*. Der vierhändige Klavierauszug (mit deutschen Vortragsangaben) schreibt dagegen lediglich »Langsam« vor, setzt also voraus, dass die musikalischen Formulierungen von sich aus bereits aussagekräftig genug sind. Die langsamen Sätze von Opus 63 und 80 enthalten dann noch, als Beethoven'sche Reminiszenz, »mit inniger Empfindung« bzw. »Mit innigem Ausdruck« (womit wieder der Ausdruck spezifiziert wäre).

Aufschlussreich sind jetzt in der Bezeichnung selbst getroffene Vorsichtsmaßnahmen, so wenn Alkan in Nr. 40 der *Esquisses* op. 63 vorschreibt: *p, ma espress.* (zusätzlich: *Cantabile*, in einem »Vivement et Légèrement« überschriebenen Satz) – das bedeutet, dass *espressivo* in Alkans Verständnis normalerweise mit einem Hervortreten verbunden ist. Andererseits steht bei Schumann im zweiten Satz (Aria) der Sonate op. 11 im Notentext: »Senza passione, ma *espressivo*«, was wohl den Rückschluss erlaubt, dass beim *Espressivo* übertriebenes Sichvordrängen des Interpreten nicht erlaubt ist, dass ein Gegengewicht von Kontrolle (am Text) und von Diskretion (orientiert am Geschmack) eingebaut ist. – Analog heißt es im Zweiten Akt *Lohengrin*, wenn Elsa und Ortrud schließlich gemeinsam bei der kleinen Pforte zur Kemenate eintreten: *p ruhig aber ausdrucksvoll* – das zeigt an, dass das *Espressivo* grundsätzlich mit einer gewissen Belebung, unter Umständen sogar leichten Erregung verbunden ist, hier dagegen an eine Bedingung gekoppelt ist, sodass die Schreitmelodie noch das innere Beben nach dem vorläufig beigelegten Konflikt fühlen lässt, andererseits die Bühnensituation sich soweit beruhigt hat, dass Elsa und Ortrud gemeinsam zu agieren scheinen. – Dagegen ist in Mendelssohns Streichquartett op. 44,1 der langsame Satz überschrieben mit »Andante *espressivo ma con moto*«. Das dürfte anzeigen, dass es seinerzeit bereits eine verbreitete Tendenz zur Verschleppung an solchen Stellen gab.

44 Siehe Reinhard Kapp, *Studien zum Spätwerk Robert Schumanns*, Tutzing 1984, Abschnitt »Realisation«, S. 132–143.

45 Die Zuordnung zu Bratschen und Violoncelli (statt Violoncelli und Kontrabässen) wohl irrtümlich.

Freilich bleibt *Cantabile* ein wesentlicher Bestandteil des *Espressivo*, und das bedeutet: Orientierung an der direkten, nicht durch Instrumente gebrochenen Klangemanation, am ›Tragen‹ der Melodie von einem Ton zum anderen, aber auch an einem stets durch die gesungenen Worte semantisch aufgeladenen Vortrag. Dies gilt auch vom instrumentalen Ausdruck: In Chopins Trio op. 8 wird die Melodie in allen Stimmen (auch im Allegro) so bezeichnet; im vierten der Préludes op. 28 (Largo) steht *espressivo* bei der Melodiestimme der rechten Hand, die das ganze Stück über die gesangliche Hauptstimme ist. Auch Liszt schreibt in der h-Moll-Sonate an den entsprechenden Stellen: »cantando espressivo, l'accompagnamento piano«.

In der deutschen und italienischen Oper sah die vorausgegangene Generation für die Verwendung der Vokabel zunächst keinen Anlass; die Singstimmen enthalten ohnedies nur Vortragsangaben, die als Bühnenanweisungen anzusprechen sind. Die Instrumentalstimmen werden allenfalls nach der gewünschten Tongebung (*dolce*, *leggiero* etc.) näher bezeichnet. Wagner scheint das *Espressivo* auch für die Oper eingeführt, der spätere Verdi es übernommen zu haben. Bezeichnen-derweise taucht es im Zweiten Akt *Lohengrin* beim Auftritt Elsas zum ersten Mal auf, noch als *espressivo*, im Folgenden aber als *ausdrucksvoll*. Es scheint selbstverständlich, dass es nur in den Instrumentalstimmen überhaupt sinnvoll ist, da die Vokalstimmen durch den Text hinreichend determiniert sind, während die Instrumentalisten gelegentlich näher darüber orientiert werden müssen, in welche Richtung der Vortrag gehen soll. Dann bedeutet an Stellen, die vorher schon durch Worte semantisch codiert wurden, »(ausdrucksvoll.)«: »vielsagend‹ zu spielen. In *Siegfried* wird bezeichnungstechnisch etwa zwischen Liebes- (*ausdrucksvoll*) und Schwertmotiv (ohne *Espressivo*), also zwischen psychischen und gegenständlichen oder begrifflichen Referenzen unterschieden, ebenso im *Parsifal*-Vorspiel zwischen Liebes- oder Abendmahlsmotiv einer-, Glaubens- und Gralsmotiv andererseits. Hier macht nicht das Faktum einer beigelegten Bedeutung den Unterschied, sondern es geht um »subjektiv‹ vs. »objektiv‹. – In *Parsifal* ist das schier abundant verwendete »(ausdrucksvoll.)« auf einer Ebene mit »(weich.)« oder »(zart.)« angesiedelt, während *dolce* der traditionellen Artikulationsdimension angehört.

So verhält es sich im Prinzip auch bei Verdi, wo zwar auch Vokalstimmen mit *con espressione* bezeichnet sind – eher eine nicht ganz treffende Rückübersetzung von »ausdrucksvoll« (als Entsprechung zu *espressivo*) als ein Rückfall in eine frühere Ästhetik⁴⁶, aber auch rein instrumentale Partien und Stellen, wo die instru-

46 »Numi, pietà« im Ersten Akt *Aida*. Die Stelle ist auch insofern bezeichnend, als sie generell mit *Cantabile* überschrieben ist – so etwas, wie auch die gelegentliche *cantabile*-Anweisung für die *Singstimme*, zeigt, dass die Herrschaft des Belcanto ihrem Ende entgegengeht.

mentale Melodie einem entsprechenden vokalen Vortrag voran- oder mit der Singstimme unisono geht. Es setzt die Instrumental- der Vokalstimme gleich.

Eine Stelle im *Don Carlos* (Elisabeth am Grabe Karls V.) fällt aus dem Schema, indem eine Instrumentalmelodie mit *f con espressione* bezeichnet ist. Indirekt sagt auch das etwas über das Wesen des *Espressivo*, indem dieses in aller Regel dem *p*-Bereich vorbehalten bleibt, also niemals die Sphäre des ungefilterten Aus-sich-Herausgehens, der haltlosen Intensität (des Blökens) berühren darf.

5

Dies bleibt im Wesentlichen der Zustand bis in die Anfangsjahre des 20. Jahrhunderts.

Hier hat sich in der Wiener Schule ein Diskurs herausgebildet, der zum einen an die Traditionen des 19. Jahrhunderts anknüpft, zum anderen sich in Opposition zur seit den 1920er Jahren reüssierenden »neusachlichen« Option neu formiert. In Schönbergs d-Moll-Quartett op. 7 sind für uns einschlägige Angaben in zwei Sprachen vertreten – täusche ich mich nicht, ist *espressivo* mehr indirekt zu verstehen, während *ausdrucksvoll* die Wärme und Fülle des Tons, Hervorkehren der Intention bezeichnet. Zusätzliche Aufführungsanweisungen zum 2. Streichquartett⁴⁷ zeigen, dass *espressivo* keineswegs den Hauptstimmen vorbehalten ist, sondern als weniger durch dynamischen Nachdruck als durch Nuanciertheit sich unterscheidendes Hervortreten auch Nebenstimmen zugeordnet sein kann.

Was tatsächlich bei jeder heutigen Beschäftigung mit dem *Espressivo* irritierend querschießt, ist der Expressionismus, der als ein Durchgangsstadium der Neuen Musik zu gelten hat. Das kleine expressionistische Manifest, das Schönberg in einem Anfang August 1909 an Ferruccio Busoni gerichteten Brief formuliert, erklärt alles, was an traditionellem Schema: formale Logik, Grammatik, Aufbau, Stil, aber auch an Vorstellungen von Weiträumigkeit, Größe, Bedeutungstiefe sich vor die Musik gesetzt hatte, für obsolet. Schönberg wünscht sich etwas nur gesteigert, das schon den Komponisten der Empfindsamkeit am Herzen lag: den

»Ausdruck der Empfindung [...], so wie die Empfindung wirklich ist, die uns mit

47 Arnold Schönberg, *Streichquartette I*, hrsg. von Christian Martin Schmidt, Mainz – Wien 1987 (= *Arnold Schönberg. Sämtliche Werke*. Abteilung VI: Kammermusik. Reihe A, Bd. 20), S. 206–215. Siehe auch Hermann Danuser, »Im Unterricht bei Arnold Schönberg. Eine Quelle zum Streichquartett Nr. 2 in fis-Moll op. 10«, in: *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung* 10 (März 1997), S. 27–31.

unserem *Unbewußten* in Verbindung bringt[,] und nicht ein[en] Wechselbalg aus Empfindung und ›bewußter Logik‹.«⁴⁸

Auch er erklärt nicht, sich oder seine Gefühle ausdrücken zu wollen, wenn auch *sein* Unbewusstes die musikalischen Assoziationen beim Komponieren steuern dürfte. Dagegen stellt er sich etwas individuell Objektives vor: die Empfindungen in ihrer Buntheit und Vielgestaltigkeit jeweils in einem einzigartigen Gebilde verdichtet eingefangen. Er will keinen Anhalt an überlieferten Formen, weder emotionale noch satztechnische Schablone, weder Architektur noch Landschaftsbild, nichts bedeutungshuberisch Aufgeplustertes und unmotiviert in die Länge Gezogenes; daher kann in diesen Jahren jedes Stück nur seine eigene unaustauschbare Form haben. Die Kürze und der jähe Wechsel von Satzweise, Phrasenbildung, Tempo zeigen es an. In Opus 16/IV bezieht sich *p espress.* auf die Belebung eines Tons; *f molto espressivo* an einer Stelle mit großen Intervallen auf eine gleichsam ekstatische, extrovertierte Version von Ausdruck. Die Partitur der *Erwartung* op. 17 ist voll von Vortragsangaben verschiedenster Art, in Singstimme wie Orchesterstimmen, von denen *espressivo* nur eine ist.

Die Frage ist dann aber, was mit dieser Sorte »Ausdruck der Empfindung« geschieht, wenn die expressionistische Phase vorbei ist, wieder klassische Formen ins Spiel kommen, Konstruktion wieder größere Formen ermöglichen soll. Denkbar, dass jene Erläuterungen zum Vortrag des fis-Moll-Quartetts ihrerseits eine expressionistische Lesart eines noch vergleichsweise traditionellen Stücks repräsentieren – als Theoretiker der Aufführung ist Schönberg längst kein Expressionist mehr. Vielmehr bildet die Erörterung (oder vielmehr Nichterörterung) des Espressivo einen Reflex der Erfahrungen mit den klassischen Meistern. Was er in seinen Proben zu Beethovens 9. Symphonie 1915 dem Orchester beizubringen suchte (wenn das dabei Entwickelte auch nicht in allen Punkten bis zur Aufführung vorhielt), war ein wesentlicher Bestandteil des freien Vortrags im Sinne des Espressivo – auch hier kommt das Rubato noch als Schönbergs Eigentum zur Sprache:

»Was ich Persönliches geleistet habe, (was auch zum Teil herausgekommen ist): mein Rubato scheint ja kaum recht bemerkt worden zu sein.«⁴⁹

48 Jutta Theurich (Hrsg.), »Briefwechsel zwischen Arnold Schönberg und Ferruccio Busoni 1903–1919 (1927)«, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 19 (1977), S. 163–211, hier S. 170 f.

49 Brief Schönbergs an Alexander Zemlinsky vom 24. Mai 1915, ASC, Briefdatenbank ID 451, online: <http://archive.schoenberg.at/letters/letters.php?id_letters=451&action=view> (20.07.2021).

Die zunehmende Bedeutung von Kategorien wie Deutlichkeit und Fasslichkeit (wie der kompositorischen Formulierung und Ausarbeitung so der interpretatorischen Darstellung) verweist dagegen auf bewusst gegliederte und gebaute Stücke. Wenn man gelten lässt, dass die Aufführung von Werken jeder Art und Herkunft immer und grundsätzlich Kontakt zum aktuellen Komponieren hält⁵⁰, dann entspricht der Einsatz einer speziellen Reflexion über den musikalischen Vortrag dem Stand Schönbergs bei der sozusagen klassizistischen Wende ab Opus 21 bzw. 23.

In einem ersten kurzen Notat, noch aus den 1920er Jahren⁵¹, ist »espressivo« (mit seinem »Gegenteil«, also dem *non espressivo*?) eines der Mittel zur Verlebendigung, die durchaus zum Verständnis der Komposition beitragen und für sich genommen »naive und minder kultivierte Zuhörer« überzeugen können, während lediglich eine »fein abgetönte, wohlerwogene Wiedergabe der gedanklichen Verhältnisse«, die der Komponist bereits kompetent ins Werk gesetzt hat, auch den »feinsinnigen Kenner zu befriedigen« vermag. Das Verhältnis zwischen diesen beiden Dimensionen der Reproduktion ist nicht ganz klar. Offenbar ist gegen die Lebendigkeit des Vortrags nichts einzuwenden, solange sie die gedanklichen Verhältnisse nicht verzerrt oder überdeckt. Aber es lauert die Gefahr der Übertreibung, und eine »fein abgetönte, wohlerwogene« Wiedergabe ist wichtiger als eine vielleicht sinnfällige, aber gestikulierende, also die kontemplative Versenkung störende Interpretation. Jedenfalls aber ist das Espressivo hier nicht Dauerzustand oder generelle Bedingung, sondern zweckgemäß einzusetzende Vortragsnuance.

In weiteren Notizen zum Themenkomplex⁵² erscheint Espressivo in Fragekatalogen noch ohne den Versuch, zu Festlegungen zu finden. Oder es taucht, bereits in den USA⁵³, ein Stichwort »Expression« auf mit einer eher merkwürdigen ersten Bestimmung:

»— music was from the very beginning not only a game with sounds, but an expression of the soul or character of the player or of such persons of whom the player acted like an impersonator.«⁵⁴

50 Reinhard Kapp, »Zeitgenossenschaft und historisches Bewusstsein«, in: *Geschichte der musikalischen Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert*. Bd. 1: *Ästhetik – Ideen*, hrsg. von Thomas Ertelt und Heinz von Loesch, Kassel – Berlin 2018, S. 257–292.

51 Zur Vortragslehre, ASC, T01.16 (auch T35.50).

52 Theory of Performance (Interpretation) Execution, ASC T75.01

53 Ob die Emigration Schönbergs Überlegungen zur Aufführung tangiert hat, bleibt eine noch zu beantwortende Frage.

54 Zu: Theory of Performance (Notizen), ASC, T69.06.

Das ist wohl eine von der Bühne genommene Vorstellung – eine mögliche Übersetzung wäre: Personen, als deren Verkörperung der Spieler gleichsam agiert. Von welchen Personen ist die Rede? Sicher solchen, die sich als Schöpfer authentisch verwirklichen. Daneben lässt Schönberg die Idee gelten, der ausübende Musiker bringe im Spiel seine Seele oder seinen Charakter zum Ausdruck, eine Idee, die, wie erwähnt, so wenig wie jene, er habe sich mit dem Komponisten zu identifizieren, von Anbeginn an entwickelt vorlag, sondern das späte Resultat eines langen Prozesses, und bei Schönberg überdies durch das Konzept des Expressionismus gefärbt ist.

Am Übergang, der durch die Verabschiedung des expressionistischen Paradigmas und die Wiedereinführung vorgegebener Formen bezeichnet wird, enthält der Instrumentalpart des *Pierrot lunaire* op. 21 eine kleine Kollektion von Verwendungsweisen der *espressivo*-Vorschrift, die zugleich Hinweise auf die konkrete Bedeutung geben: In Nr. 2 (*Columbine*) finden sich mit abgestufter dynamischer Intensität zwischen Hauptstimme und Begleitung, aber ohne distinkte Zuordnung, *espressivo*, *poco* und *molto espressivo*. – In Nr. 4 (*Eine blasse Wäscherin*) sind die drei Instrumentalstimmen *ppp*, »in vollständig gleicher Klangstärke, ohne jeden Ausdruck« zu spielen, passend zum etwas geisterhaften Charakter des Bildes, und damit ex negativo ein Wink zu Bedeutung und Gestaltung des (individualisierenden) Spiels »mit Ausdruck«. – In Nr. 5 (*Valse de Chopin*) sind die als »Haupt- oder 1. Nebenstimme« gekennzeichneten Partien »hervorzuheben, *espressivo* zu spielen«, was zu verstehen gibt, dass der Bedeutungsunterschied gegenüber den Stimmen der »Begleitung«, die jeweils »zurückzutreten« haben, sich in mehr als nur dynamischer Hinsicht geltend machen soll. – Im instrumentalen Intermezzo zwischen Nr. 13 und 14 steht die *espress.*-Vorschrift bei den Stimmen, die als »begleitend« zurückzutreten haben, während die Hauptstimme, außer durch die Dynamik hervorgehoben zu sein, durch dieselben Haken wie in Nr. 5 als solche gekennzeichnet ist, was zugleich bedeutet, dass sie ihrerseits »hervorzuheben, *espressivo* zu spielen« ist. Ob und gegebenenfalls wie sich der *Espressivo*-Vortrag je nach dynamischer Schattierung unterscheidet, geht aus der Bezeichnungweise nicht hervor.⁵⁵ – In Nr. 17 (*Parodie*) übertritt »sentimental«, die Vortragsangabe bei Erwähnung des grauen Haars der schmerzhaft verliebten Duenna, (anders als »grazioso«) entschieden die Grenze, die *espressivo* einzuhalten hat.

Wenige weitere Fälle seien erwähnt: Im ersten Satz des 3. Quartetts op. 30 braucht die Hauptstimme keine Bezeichnung; aus den weiten Gesangsbögen und dem Kontrast zur wie gestochenen Begleitung ergibt sich ohne Weiteres, dass sie

55 In der autographen Erstniederschrift aller 21 Nummern einschließlich der Zwischenspiele ist die Hauptstimme ebenfalls mit *espress.* bezeichnet.

espressivo zu spielen ist. Die Überschrift »molto cantabile« steht über einem Abschnitt, in dem auch die Begleitung nicht mehr durchgängig staccato gehalten ist. Im zweiten Satz gibt es eine Stelle, an der die Hauptstimme *poco scherzando*, die Nebenstimme *poco espressivo* vorzutragen ist. Einige Takte später ist die nun stark deklamatorisch aufgebrochene Hauptstimme mit »molto espressivo« bezeichnet. – In der zweiten Variation von Opus 31 hat das Solo-Violoncello eine aus einem Pizzicato-Einzelton, einer längeren Pause und winzigen Gesten zusammengesetzte Abfolge *espressivo* auszuführen, also diese Einzelheiten über alle Lücken und Kontraste hinweg zu einem gespannten melodischen Zusammenhang zu verbinden. In der IV. (Walzer-)Variation soll die Solo-Bratsche ihre Stimme *poco espressivo ma dolce* vortragen, was heißt, dass die gewünschte Prägnanz ohne jede Schärfe auskommen muss.

Für die nähere Ausführung ist überdies heranzuziehen die (von Mahler überkommene) gewissermaßen reale Bezeichnungspraxis, die über die Verwendung der üblichen Symbole hinaus mit minutiös ausgeführter Rhythmik und differenzierter Dynamik arbeitet.

Von Anton Webern, der in seiner letzten Phase eine Notierungsweise bevorzugt, die mit wenigen, aber sprechenden Artikulationszeichen und subtilen Hinweisen operiert, die sich aus der speziellen Stimmführung ergeben, soll hier nur eine bekannte Stelle aus seinem Begleitbrief zu den Klavier-*Variationen* op. 27 an Eduard Steuermann vom 6. Dezember 1936 herangezogen werden:

»Der [...] 2. [Satz ist] ein Scherzo [...]; man muß ihn als etwas Freundliches spielen, d. h. trachten, trotz des schnellen Zeitmaßes doch das *espressivo* der Gestalten (gleichsam »cantabile«) zu bringen.«⁵⁶

Die allgemeine Charakterisierung besagt, dass das Stück insgesamt Freundlichkeit atmen soll, was wohl nur so zu bewerkstelligen sein wird, dass der Interpret oder die Interpretin es als freundliche Mitteilung zu verstehen gibt, es mit Freundlichkeit erfüllt, etwas von seiner/ihrer Freundlichkeit ihm inkorporiert; das schnelle Zeitmaß darf nicht dazu führen, dass es scharf oder gehetzt klingt, den kurzen und ihren Charakter rasch wechselnden Doppel-Anschlägen darf nichts Mechanisches anhaften, selbst den **ff**-Akzenten soll noch etwas vom Gesangston mitgeteilt werden. Denn das *espressivo* ist diesen Gestalten inhärent

56 Zit. nach Regina Busch, »Aus dem Briefwechsel Webern – Steuermann. Transkribiert und mit Anmerkungen versehen«, in: *Anton Webern I*, hrsg. von Heinz Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1983 (= *Musik-Konzepte*, Sonderband), S. 23–51, hier S. 32f.

und verstärkt sich wohl bei sorgfältiger Beachtung der rhythmischen und metrischen Verhältnisse mit ihren Verschiebungen; es muss aber auch mit persönlichem Einsatz (heraus-)gebracht werden.

Der Empfänger des Briefes hat die *Variationen* zwar studiert und mit Studenten erarbeitet, aber nie selbst öffentlich gespielt.⁵⁷ Unter seinen bisher publizierten theoretischen Äußerungen habe ich Andeutungen zum Ausdrucksbegriff, aber keine einzige zum Espressivo gefunden.

6

Rudolf Kolisch hat die Rede vom »Wiener Espressivo« in Umlauf gebracht. Die »Konstruktion« dieser Kategorie⁵⁸ erfolgt in mehreren Etappen. 1949, im Einleitungsreferat zu einer von ihm in Madison (Wisconsin) organisierten Serie von Kammerkonzerten zu Schönbergs 75. Geburtstag, wird der Zusammenhang zwischen Wiener Schule und Wiener Klassikern erstmals thematisiert, und hier kommt sogleich das Konzept des Espressivo ins Spiel:

»Was Schönbergs Musik, ästhetisch gesehen, mit den Wiener Klassikern verbindet, ist der Ausdruckswille, das e s p r e s s i v o, welches die sogenannte Wiener Schule vor jeder anderen Stilgruppe auszeichnet. Es ist diese konsequent durchgehaltene Intention, welche sich die neuen Handhaben schuf [...] Nur neue Mittel, für den jeweiligen Zweck erfunden und angemessen, werden als adäquater Ausdruck der künstlerischen Wahrheit akzeptiert. Diese Haltung führt folgerichtig zu einer völligen Umwandlung des überlieferten Materials und zur Erschaffung einer neuen musikalischen Sprache. Die revolutionäre Phase dieser Entwicklung weist alle Merkmale des »Expressionistischen« auf.«⁵⁹

- 57 Gunther Schuller, »A conversation with Steuermann«, in: *The Not Quite Innocent Bystander. Writings of Edward Steuermann*, hrsg. von Clara Steuermann, David Porter und Gunther Schuller, Lincoln – London 1989, S. 169–185, hier S. 176.
- 58 Siehe Reinhard Kapp, »Rudolf Kolisch – Die Konstruktion des Wiener Espressivo«, in: *Österreichische Musiker im Exil*, hrsg. von Monica Wildauer, Kassel 1990 (= *Beiträge der Österreichischen Gesellschaft für Musik*, Bd. 8), S. 103–110. – Martin Zencks Beitrag zum Thema (»Weberns Wiener Espressivo«, in: *Anton Webern I*, hrsg. von Heinz Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1983 [= *Musik-Konzepte*, Sonderband], S. 179–206) spielt gewissermaßen auf einer anderen Ebene als der vorliegende Versuch.
- 59 Handschriftlicher Entwurf, Houghton Library der Harvard University, Cambridge, Rudolf Kolisch Papers (im Folgenden: HL Kolisch Papers); die schließlich vorgetragene englische Fassung als »Arnold Schoenberg«, in: *Rudolf Kolisch in America – Aufsätze und Dokumente*, Sonderheft der Zeitschrift *Musiktheorie* 24 (2009), H. 3, 264–268, hier S. 265 f.

Ein Haydn-Webern-Schubert-Zyklus, den das Pro Arte Quartet mit Kolisch als Primarius 1958/59 veranstaltete, sollte (wie eine ähnliche »Mozart-Schoenberg Series« 1959/60⁶⁰) die Probe aufs Exempel liefern: Erklärte »Absicht« war es,

»den inneren Zusammenhang zwischen der großen Periode der Wiener Musik und ihrer Wiedergeburt in unserer Zeit zu demonstrieren.«⁶¹

»Heute«, d. h. nachdem die technischen Probleme weitgehend als gelöst betrachtet werden können und Schönberg zum Klassiker geworden ist, »sind die Aufführungsprobleme von Schoenbergs Musik die von Espressivo-Musik überhaupt.«⁶²

Kolisch gibt zwei Hinweise auf den Status des Espressivo: Zum einen ist es »integraler Bestandteil der musikalischen Idee«⁶³ und sogar strukturell bedingt (die aufgelöste Setzweise Weberns erfordert in höherem Maße »das emotionelle Engagement« des Interpreten und »größere Freiheit des Vortrags«⁶⁴ als eine Musik, die weitgehend von motorischen Partien bestimmt ist⁶⁵). Nur eine genaue Kenntnis der funktionellen Verhältnisse in einem Werk erlaubt es, jene »Freiheit« (die nicht einer dem Interpreten generell eingeräumten Freiheit entspringt, sondern Bedingung für die angemessene Aufführung ist) genauer zu bestimmen.

»Es ist schwer, in technischen Kategorien zu definieren, wie das Ausdrucksvolle dieser Musik herzustellen ist. Schoenberg selbst hat sich beim Einstudieren [...] meistens auf rein technische Anweisungen beschränkt [...] Wenn er aber eine Stelle vorsang, war das von ungeheurer Suggestiv-Kraft, sofort ging einem ein Licht auf: die eigentümliche Inflektion, der Tonfall, der eben seine Musik ausmacht, wurde mit einem Schlag klar.«⁶⁶

So hat es Kolisch in den Proben, die ich beobachten konnte, ebenfalls gehalten.

60 Bereits 1937 hatte das Kolisch-Quartett die vier Schönberg-Quartette (das vierte in Uraufführung) jeweils mit Werken Beethovens kombiniert.

61 Äußerer Anlass war, dass in dieser Saison an die 150. Wiederkehr von Haydns Todestag und Weberns 75. Geburtstag erinnert werden sollte. HL Kolisch Papers, deutsche Übersetzung (RK et al.) für eine geplante Leseausgabe von Kolischs gesammelten Schriften.

62 Rudolf Kolisch, »Interpretationsprobleme bei Schönberg« [1966], in: *Rudolf Kolisch in America – Aufsätze und Dokumente*, Sonderheft der Zeitschrift *Musiktheorie* 24 (2009), H. 3, S. 273–281, hier S. 273.

63 »Outline for a Theory of Performance« (1968), HL Kolisch Papers, deutsche Übersetzung (Anm. 61).

64 Kolisch, »Interpretationsprobleme bei Schönberg« (Anm. 62), S. 273.

65 Die klassischen Meister enthalten nach Kolischs Überzeugung kaum mechanische Partien; sein Bostoner Assistent David Satz erinnert sich an Proben zum Anfang von Mozarts d-Moll-Quartett KV 421, in denen sehr ausführlich am Espressivo-Vortrag gerade auch des Begleitsystems gearbeitet wurde.

66 Kolisch, »Interpretationsprobleme bei Schönberg« (Anm. 62), S. 279.

Seine Antwort auf das »Mißverständnis«, das in Webern den »Ausgangspunkt zum Serialismus« sah⁶⁷, ist die Einführung desjenigen Begriffs, der den »gemeinsamen Nenner« der drei Komponisten bezeichnet, für deren Musik er als Interpret Authentizität beanspruchen durfte: »das Wiener Espressivo«. Vielleicht ist es auch ein wenig Wunschdenken, wenn er behauptet, diese »Fortsetzung der Wiener Espressivo Musik [sei] überall erkannt außer in Wien selbst«⁶⁸. Ein Moment von Beschwörung der Alten Welt spielt für den Emigranten gewiss eine Rolle. Es geht bei der Reklamation der Wiener Schule für die Wiener Tradition aber nicht in erster Linie um das »Wienerische« als Dialekt und Lebensgefühl, sondern um eine universal vorgestellte Ausdrucks-Tradition. In der Hauptsache handelt es sich um das als Einheit gedachte Kernrepertoire des Kolisch- wie des Pro-Arte-Quartetts: Haydn – Mozart – Beethoven – Schubert – Brahms – Schönberg – Webern – Berg – Krenek.

Inzwischen hat sich aber eine doppelte Frontstellung ergeben: gegen die Ausgrenzung der Musik der Wiener Schule aus dem Bezirk der klassischen und gegen die Vereinnahmung zumal Weberns als Stammvater einer deutsch-französischen und, für Kolischs Ohren, postexpressiven Nachkriegsavantgarde.

In dem Vortrag *Outline for a Theory of Performance* von 1968, der letzten und systematisch am weitesten entwickelten Fassung der Aufführungstheorie, werden weiterhin »objektive« und »subjektive Elemente« der Aufführung unterschieden. Für die Letzteren

»finden wir überhaupt keine quantitativen Angaben [in den Noten], was ihnen einen weiten Interpretationsspielraum läßt. Es sind jene Elemente, welche sich auf die Espressivo-Qualität der Musik und auf ihren Charakter beziehen [...] Die Vorschrift »espressivo« ist nichts anderes als eine Aufforderung an den Aufführenden zu emotionaler Beteiligung. Auf dieses Zeichen hin betritt er den Raum der Aufführung als Individuum. Noch gar nichts ist jedoch über die technischen Konsequenzen dieses Eintritts gesagt. Ich sehe es als eine der vordringlichsten Aufgaben der Aufführungstheorie an, die technischen Korrelate für die Espressivo-Elemente zu finden.«⁶⁹

Angesichts der Tatsache, dass es kaum Versuche gibt zu definieren, worum es sich beim Espressivo handelt⁷⁰, ist dies ein vergleichsweise gehaltvoller Definitions-

67 Rudolf Kolisch, »Geist Mozarts – Ungeist Karajans«, Notizen zu einem Interview in Wien, HL Kolisch Papers.

68 Ebd.

69 HL Kolisch Papers, deutsche Übersetzung (Anm. 61).

70 Die dickleibige Dissertation von Detlef Giese, »Espressivo« versus »(Neue) Sachlichkeit«. *Studien zu Ästhetik und Geschichte der musikalischen Interpretation*, Berlin 2006, referiert zahllose Erörterungen im Bereich dessen, was Giese für Espressivo-Musizieren hält, ohne dass eine einigermaßen schlüs-

ansatz. Zumindest indirekt liefert er auch eine Bestätigung dafür, auf welchen Ebenen das *Espressivo* sich performativ abspielt.⁷¹ Zugleich wird klar, dass die Beteiligung eines Interpretensubjekts unverzichtbar ist, weil die Dimensionen des Notats, die weniger eindeutig fixiert sind als Tonhöhen und rhythmische Verhältnisse, überall dort, wo die Komponisten nicht von sich aus begonnen haben, unmissverständliche Hinweise zu geben, laufend individuelle Entscheidungen erfordern.

Auch das Moment der Identifikation (das oben zu einem konstitutiven Bestandteil der angemessenen Aufführung der Beethoven'schen Musik erklärt wurde) ist angesprochen: Die Vorbereitung der Aufführung

»sollte zu einer vollständigen ›Identifizierung‹ mit dem Werk führen, mit einer so weitgehenden ›Inbesitznahme‹, daß dann die ›Wiedergabe‹, der eigentliche Akt der Aufführung, den Charakter eines spontanen Aktes annimmt. Die vorbereitenden gedanklichen Aktionen, im idealen Fall ein ›Nachvollziehen der Kompositionsarbeit‹, versinken in tiefere Bewusstseinsschichten und die Aufführung wird zum Nachschaffen.«⁷²

Wenn er auch den Darmstädter Umgang mit Webern für der Sache fremd hält – bei der Behandlung des Spektrums der mehr oder weniger fixierten »Aufführungselemente« lässt sich Kolisch jetzt offensichtlich vom Darmstädter Konzept der Parameter anregen. Und ihn fasziniert die Idee einer »total determinierten Musik«, denn zum Interpretensubjekt gehört auch eine historische Dimension. Von Darmstadt aus postuliert Kolisch den Zusammenhang zwischen aktuellem Komponieren und Interpretieren:

»[M]it aller Entschiedenheit vertrete ich den Standpunkt, daß auch traditionelle Musik nur von dem vorgeschobenen Posten der Interpretation aus gültig aufge-

sie Erklärung herausspränge. Immerhin nimmt auch er an, dass *Espressivo*-Musizieren dort vorliegt, wo *Vibrato*, *Schweller* und *Rubato* zur Anwendung kommen. Aber selbst dort, wo er Äußerungen zur Freiheit des Vortrags versammelt und erläutert, bleibt die Mitte, um welche er die kleinen und großen Geister kreisen lässt, eigentümlich leer.

71 Vgl.: »[Rhythmus] ist vielleicht die entscheidendste aller Vortragskategorien. Hier scheiden sich die Wege, nämlich in zwei polar entgegengesetzte Vortragsideale, [das] des freien Vortrags [*am Rand*: Unterscheiden zwischen intendierter Freiheit und unwillkürlichem Abweichen] und [das] des starren, in der Intention metronomisch exakten. / Jener ist im großen und ganzen der *Espressivo*-Musik zugeordnet, dieser der nicht-*espressiven*. Gewiss deckt sich diese schematische Darstellung nur mit den extremsten Fällen der Praxis. Aber die den entgegengesetzten Vortragsweisen zugrunde liegende Intention hat doch zu einer Scheidung in zwei Lager geführt und gerade heute ist dieser Gegensatz besonders bedeutsam, da als Reaktion auf das Vorherrschen der freien Vortragsweise zur Zeit der sogenannten Romantik die Forderung nach metronomisch exakter programmatisch unter dem Schlagwort der »neuen Sachlichkeit« oder ähnlichen, nicht nur für eine gewisse Art der Musik, sondern für alle Musik erhoben wird.« Rudolf Kolisch, Notizen zu dem Interpretationsseminar gemeinsam mit Theodor W. Adorno, HL Kolisch Papers.

72 Notizen zum Darmstädter Interpretationskurs 1954, HL Kolisch Papers.

führt werden kann. Das volle Arsenal der im Laufe der Entwicklung ausgebildeten und verfeinerten Mittel⁷³ mag eben ausreichen, um die zur Zeit ihrer Entstehung meist »unspielbaren« Werke adaequat, als lebendige Musik zu reproduzieren.⁷⁴

Wenn im Bereich der »subjektiven Elemente der Aufführung« nicht ohne Weiteres exakt angegeben werden kann, was zu tun ist, so ist doch die konkrete Aufführung als Phänomen wiederum messbar und kann daher einer theoretischen Bearbeitung zugeführt werden:

»Näher betrachtet erweisen sich diese Espressivo-Elemente als unsere elementaren Aufführungselemente, übertragen auf sehr kleine Dimensionen: so ist beispielsweise das Vibrato eine Veränderung der Tonhöhe, das »Rubato« eine Veränderung des Rhythmus – nicht des Tempos! –, der Schweller, ein Espressivo par excellence, eine Veränderung der Intensität.«⁷⁵

Paradox genug führt der Eintritt des Individuums in den Raum der Interpretation nicht zu lauter individuellen Lösungen – der freie Vortrag beruht nicht auf freier Entscheidung, sondern Kolisch sucht nach Objektivierung, gewonnen aus Analyse und persönlicher Überlieferung. Auch wenn er weit entfernt ist, diesen ganzen Bereich vollends rationalisieren zu wollen, so enthält schon die bloße Vorstellung einer Skalierbarkeit auch der Tempoübergänge und -schwankungen, der allmählichen oder jähren Veränderung und der Abstufung der Dynamik, der Varianten der Artikulation, der Tonbildung und -verbindung, das Potenzial zu größerer Genauigkeit und Kontrolle. So kann die äußerst differenzierte Schönberg'sche (und Webern'sche) Praxis, was wegen ihrer Verbindlichkeit und Unverzichtbarkeit für das Verständnis ja wünschenswert sein dürfte, von den Personen abgelöst und Teil einer objektivierbaren Überlieferung werden. Bewusstheit der Handhabung aber war schon zu Beethovens Zeit Teil des Espressivo-Begriffs gewesen.

Die letzte Phase der Überlegungen Kolischs ist in einem Gespräch dokumentiert, das er kurz vor seinem Tod mit Berthold Türcke geführt hat.⁷⁶ Soweit die Redaktion ein abschließendes Urteil zulässt, bewegen sie sich auf mehreren Ebe-

73 – die natürlich primär in den und für die neuen Kompositionen entwickelt worden sind. Kolisch hat noch Nonos *Varianti* uraufgeführt und die darin durchgespielten erweiterten geigerischen Möglichkeiten begeistert begrüßt: Rudolf Kolisch, »Nonos Varianti«, in: *Melos* 24 (1957), H. 10, S. 292–296.

74 Rudolf Kolisch, »Über die Krise der Streicher«, in: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik I*, hrsg. von Wolfgang Steinecke, Darmstadt 1958, S. 84–90, hier S. 88.

75 Rudolf Kolisch, »Outline for a Theory of Performance« (Anm. 63).

76 Rudolf Kolisch/Berthold Türcke, »Gespräch«, in: *Rudolf Kolisch. Zur Theorie der Aufführung. Ein Gespräch mit Berthold Türcke*, hrsg. von Berthold Türcke, München 1983 (= *Musik-Konzepte*, Bd. 29/30), S. 9–112, passim.

nen⁷⁷: Auf der allgemeinsten Ebene kann Kolisch sich eine Musik ohne das Element des *Espressivo* überhaupt nicht vorstellen – auch und gerade die Negation im *non espressivo* vermag nichts anderes als eine bestimmte Art des Ausdrucks hervorzurufen; dabei dürften Kolisch gewisse Fälle bei Mahler und Schönberg vor-schweben. Sodann wird innerhalb des Gesamttraums der abendländischen Musik nochmals ein Sektor herausgehoben: der des Wiener *Espressivo*, womit Fälle wie Purcell, Bach, Cherubini, Mendelssohn, Schumann, Liszt, Wagner, Bartók, Sessions (um hier Komponisten zu nennen, deren Musik er gespielt oder diskutiert hat) zwar selbstverständlich ebenfalls der Kunstmusik zugehören, aber nicht mit der Vortragsweise erschlossen werden können, mit der Kolisch groß geworden ist und die er exemplarisch vertritt. Der besondere Bereich der Strawinsky'schen Musik (die Kolisch gleichfalls nicht prinzipiell ausgrenzt) wiederum ist dadurch spezifiziert, dass dieser Komponist die »Intention« (als sozusagen persönliche Reaktionsform) verfolgt, »das *Espressivo* auszuschalten«, und dabei einer kulturellen Disposition unterliegt, indem er seine Musik und ihre Aufführung »so unwienerisch wie möglich« haben möchte.

Kolischs Generationsgenosse Hans Swarowsky, der gleichfalls von Schönberg unterrichtet worden war, arbeitet seinerseits an so etwas wie der Systematisierung und technischen Konkretisierung der Vortragsvorschriften. Wenn er die Dynamik bei den »Klassikern« bespricht, unterscheidet er *dolce*, *espressivo* und *cantabile* als »drei Grade des Ausdrucks« voneinander, wobei

»*Espressivo* bedeutet: ausdrucksvoll im Sinne instrumentalen Ausdrucks, es wird in melodiosen Phrasen verwendet und ist ein Mittelwert freien instrumentalen Ausdrucks. [...] Schon Beethoven bedurfte [...] dieser graduellen Abstufung der Eindringlichkeit des Klanges. Die Hinzufügung von *cantabile* zur Tempovorschrift eines Satzes bedeutet »anhaltend menschlich singender Ton«, was immer auch sonst innerhalb dieses Satzes gefordert werde. So gilt im langsamen Satz der *IX. Symphonie* Beethovens das *cantabile* fortdauernd, weshalb das »*mezza voce*« zu Beginn nichts als eine *H e r a b s e t z u n g* des *cantabile* auf bloßes *espressivo* für diesen Teil [...] bedeutet.«⁷⁸

So hat die neusachliche Haltung (an der auch Kolisch, der *als Theoretiker* gelegentlich positivistischen Neigungen nachgibt, durchaus partizipiert) das *Espressivo* als Leitkategorie entthront, ohne es doch in diesem Falle ganz aus dem Spiel zu nehmen.

77 – wobei ich die Skepsis des alten Kolisch gegen Aufführung generell hier beiseitelasse. Ob sie aufgeführt werden oder nicht, tangiert ja nach seiner Überzeugung nicht das richtige Verständnis der Texte.

78 »Dynamik«, in: Hans Swarowsky, *Wahrung der Gestalt. Schriften über Werk und Wiedergabe, Stil und Interpretation der Musik*, hrsg. von Manfred Huss, Wien 1979, S. 48–53, hier S. 49.

Eduard Steuermanns phonographischer Nachlass

Aktuelle Situation und Perspektiven

In Eduard Steuermanns Generation gab es viele Klavier spielende Komponisten ebenso wie komponierende Pianisten. Steuermann war also in seinen Anfängen einer von vielen. Doch wurde bei ihm die Verbindung zwischen Komponist und Pianist insofern zu etwas Besonderem, als er schon sehr früh zum Schönberg-Kreis gehörte und dort mit gleichgesinnten Musikern – Komponisten wie Instrumentalisten – in Kontakt kam. Die daraus hervorgegangene Wiener Schule war mehr als nur eine neuartig-moderne Stilrichtung, sie beinhaltete so etwas wie eine musikalisch-ethische Grundhaltung, die für beides – Komposition ebenso wie Interpretation – neue Maßstäbe setzte.¹

Als Sammler historischer Aufnahmen steht bei mir verständlicherweise der interpretatorische Aspekt im Vordergrund. Auf Steuermann machte mich 2003 die Pianistin und Steuermann-Schülerin Erika Haase aufmerksam. Sie war dabei, für das Label *Tacet* Kompositionen ihres Lehrers für eine CD einzuspielen, und hatte die Idee, zusätzlich die von Steuermann 1957 eingespielten Schönberg-Klavierwerke sozusagen als Bonus-CD miteinzubeziehen. So kam es, dass der Karlsruher Klavierexperte Peter Seidle mir seine Columbia-LP zur Verfügung stellte und zusammen mit Frau Haase nach Kehl kam. Beim Überspielen in den Computer hörte ich auf diese Weise zum ersten Mal den Pianisten Steuermann. Seine Art des Klavierspiels – zugleich nüchtern-streng in der Struktur und warm-flexibel in der Tongebung – faszinierte mich vom ersten Moment. Spontan fiel mir ein Zitat von Ernst Bloch ein, der eine *Fidelio*-Aufführung vom November 1927 in der Berliner Krolloper unter Klemperer mit vier kurzen Worten charakterisierte:

1 Theodor W. Adorno bezeichnete einmal Steuermanns intensive Partituranalyse als »die grübelnde Zeichenkunst eines Schriftgelehrten«. Vgl. Theodor Wiesengrund-Adorno, »Eduard Steuermanns Brahms-Ausgabe«, in: *Musikblätter des Anbruch* 14 (1932), H. 1, S. 9–11. An anderer Stelle sprach er von »talmudischer Kraft«: Theodor W. Adorno, »Nach Steuermanns Tod« [als »Nachruf auf einen Pianisten« erstmals in: *Süddeutsche Zeitung* vom 28./29. November 1964], in: ders., *Musikalische Schriften IV. Moments musicaux. Impromptus*, Frankfurt a.M. 2003 (= *Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften* 17), S. 311–317, hier S. 315.

»Nirgends brennen wir genauer«². In diese Richtung geht auch das von Adorno auf Steuermann gemünzte Attribut als »Gewissen der Musik«³.

Natürlich brannte ich jetzt darauf, mehr von Steuermann zu hören. Und Frau Haase wiederum brannte nach dem großen Erfolg ihrer *TACET*-Box auf weitere Steuermann-CDs, wobei sie von Rachel Steuermann und Volker Rülke aktiv unterstützt wurde. Dass daraus leider nichts wurde, hatte mehrere Gründe. Einer davon war der Umstand, dass kein passendes CD-Label gefunden wurde. Mein Label *archiphon*⁴ schied aus, nachdem der Vertrieb wegen zu geringer Verkaufszahlen kündigte. Viel gravierender war aber der Umstand, dass Erika Haase erkrankte und sich auf eigene Projekte beschränken musste. Mit ihrem Tod 2013 verlor ich eine engagierte und inspirierende Freundin.

Für *archiphon* fand sich nach langer Stagnation eine Lösung im Internet: Die Firma Naxos of America bietet kleineren »independent labels« die Chance, ihre Alben in Lizenz weltweit über die wichtigsten Streaming-/Download-Portale zu vertreiben. Neben meinem Hauptanliegen, den Live-Aufnahmen Otto Klemperers, konnte ich so auf *archiphon* auch einige Steuermann-Titel verfügbar machen, die mir Sammlerfreunde als private Kopien zur Verfügung stellten.

Aktuelle Situation öffentlich zugänglicher Steuermann-Aufnahmen

- Steuermanns LPs (Columbia, MGM, Dial, Contemporary) sind nur noch antiquarisch im Internet zu bekommen.
- Auf dem CD-Markt sind (zumindest in Deutschland) derzeit nur noch drei Alben erhältlich: die Wiederveröffentlichung der Columbia-Aufnahmen von Schönbergs Solo-Klavierwerken von 1957 bei TACET⁵, die Aufnahme eines Teils dieser Werke für den RIAS Berlin von 1963 bei

2 Zitiert in: Hans Curjel, *Experiment Krolloper. 1927–1931*, aus dem Nachlass hrsg. von Eigel Kruttge, München 1975, S. 22. Bloch hat dieses Diktum auch 1973 in seinem Nachruf auf Otto Klemperer zitiert (Radiomitschnitt im Archiv Werner Unger).

3 In seinem Kondolenzschreiben zu Steuermanns Tod schrieb Adorno: »Nur den einen Gedanken vermag ich noch zu fassen, daß mit dem Tod Eduards nicht nur der schlechthin einzigartige Mensch dahin ist [...], sondern daß das Schicksal der Musik selbst sich ändert. Er ist, ohne allen Anspruch darauf, durch sein bloßes Dasein etwas wie deren Gewissen gewesen.« Brief Adornos an Rose und Josef Gielen vom 17. November 1964, zit. nach Michael Schwarz, »Vor 50 Jahren: Theodor W. Adorno zum Tod von Eduard Steuermann«, online: <https://www.adk.de/de/archiv/news/?we_objectID=33672> (22.07.2021).

4 <<http://www.archiphon.de>> (22.07.2021).

5 *Hommage an Eduard Steuermann*, 2-CD-Set, ©/© 2009 TACET, TACET 186.

- audite⁶ und ein Live-Mitschnitt von Schönbergs Opus 19 von einem Konzert in Darmstadt von 1957 bei Neos⁷.
- Nach wie vor bleibt TACET's *Hommage à Steermann* die einzige CD, die sich exklusiv mit Steermann befasst. Andere CDs (Stradivarius und AS⁸, Arkadia⁹, CBS¹⁰) sind längst vergriffen und nur noch im Internet zu finden.
 - Im Internet werden über www.archiphon.de auf mehreren Portalen (z. B. Qobuz, Spotify) drei Alben mit Werken von Schönberg, Busoni und Steermann zum Download oder Streaming angeboten.

Perspektive 1: Diskographie

Neben Klemperer lag mein Sammlerschwerpunkt auf Rudolf Kolisch. Auch hier hatte ich Unterstützung bei Erika Haase gefunden, die mir Listen aus dem Internationalen Musikinstitut Darmstadt besorgte und, weil sich die Gelegenheit bot, zusätzlich auch ein Verzeichnis der – immerhin 13 – Darmstädter Steermann-Mitschnitte. Als mir aber später Károly Csipák (Berlin) eine von ihm erstellte Liste der in der Library of Congress archivierten Steermann-Aufnahmen schickte, wurde mir die Notwendigkeit klar, all diese weit verstreuten Tondokumente¹¹ in einer diskographischen Liste zu erfassen. Den letzten Anstoß gab im März 2018 die persönliche Bekanntschaft mit Lars Laubhold und Anton Voigt und ihre Einladung zum Linzer Steermann-Symposium. Und durch die daraus folgenden Kontakte zu Eike Feß und Volker Rülke kamen mir Listen mit bislang unbekanntem Aufnahmen in die Hände. Insgesamt ergab sich daraus eine solche Fülle von Materialien, dass sich die Erstellung einer Gesamtdiskographie als geradezu unabweisbare Aufgabe erwies.

Als Modell für die Steermann-Diskographie diente meine unter www.archiphon.de einsehbare Klemperer-Diskographie. Auch die Steermann-Diskographie basiert auf den gleichen vier Grundgedanken: Sie soll umfassend, internatio-

6 *The RIAS Second Viennese School Project. Schönberg – Berg – Webern. Berlin 1949–1965*, © 1949–1965 Deutschlandradio/© 2012 Ludger Böckenhoff, audite 21.412.

7 *Darmstadt Aural Documents, Box 4: Pianists*, © 1957 Hessischer Rundfunk/© 2016 NEOS Music GmbH, Neos # 11631.

8 Stradivarius STR 10046 & AS 631, Schönberg, *Ode to Napoleon Buonaparte* op. 41 (Rodzinsky, 1944).

9 CDGI 76.1, Schönberg, *Concerto for Piano and Orchestra* op. 42 (Scherchen, 1954).

10 MPK 45695, Schönberg, *Pierrot lunaire* op. 21 (Schönberg, 1940).

11 RIAS Berlin (jetzt Deutschlandfunk), NDR Hamburg, IMD Darmstadt, BBC London, Arnold Schönberg Center Wien, Library of Congress Washington.

nal, kompatibel und flexibel sein.¹² Wesentliche Elemente der Diskographie (s. Anhang) seien nachfolgend kurz erläutert.

Komponisten (Spalte 1)

Wie zu erwarten, stehen die Kompositionen Schönbergs im Vordergrund. Bisher habe ich 39 Aufnahmen gezählt. Die meisten gibt es von den Klavierstücken.¹³ Daneben gibt es neun Aufnahmen von insgesamt fünf anderen Schönberg-Werken. Von Steuermanns eigenen, von ihm gespielten Werken gibt es fünf Aufnahmen mit vier Werken (davon zweimal *Improvisation and Allegro* für Violine und Klavier). Bei anderen (14) Komponisten finden sich folgende Zahlen: C. P. E. Bach (1×), Ludwig van Beethoven (1×), Alban Berg (4×), Johannes Brahms (2×), Ferruccio Busoni (9×), Frederic Chopin (3×), Hanns Eisler (1×), Alexander MossoLOW (1×), Wolfgang Amadé Mozart (1×), Max Reger (1×), Robert Schumann (2×), Alexander Skrjabin (2×), Carl Maria von Weber (1×), Anton Webern (1×). Eine Besonderheit bildet das Chopin-Recital an der New Yorker Juilliard School of Music vom 7. März 1962 mit einer langen Reihe von Werken, unter anderem den 24 *Préludes* op. 28.¹⁴

Aufnahmedatum (Spalte 4)

Besonders interessant ist ein Blick auf die Zeitspanne, aus der Aufnahmen Eduard Steuermanns erhalten sind. Sie zeigen gewissermaßen seine »Audiobiographie« und bieten der Interpretationsforschung Anreize zu vergleichenden Analysen,

12 1. *Umfassend*: Der Begriff »Diskographie« beschränkt sich nicht auf Schallplatten und CDs, sondern umfasst Tondokumente jeder Art, einschließlich Sprachdokumenten wie Reden, Dokumentationen oder Radioporträts – im Sinne von so etwas wie einer Art »Audiographie«.

2. *International*: Nicht zuletzt aufgrund der Tatsache, dass Steuermann sowohl in Deutschland und Österreich als auch in den USA gewirkt hat, lag es auf der Hand, die Diskographie in englischer Sprache zu erstellen.

3. *Kompatibel*: Bewusst wird auf kompliziertere Darstellungsformen und Programmgestaltungen wie etwa Excel verzichtet. Eine Text-Datei in Tabellenform ist die maximal kompatible Basis für eine Verwertung oder Bearbeitung durch Dritte.

4. *Flexibel*: Die Tabellenform bietet Sortiermöglichkeiten nach verschiedenen Kriterien. Es entstehen daraus mehrere Teil-Diskographien (sortiert nach Komponisten, Aufnahmedatum, Aufnahmeort etc.). Aus Platzgründen konnte im Anhang nur die nach Komponisten geordnete Fassung übernommen werden. Mehrfach sortierte Fassungen finden sich online unter: <<http://www.archiphon.de/arde/klemperer/index.php>> (22.07.2021).

13 Opus 11: 6×; Opus 19: 6×; Opus 23: 4×; Opus 25: 3×; Opus 33: 4×.

14 Daneben gibt es meines Wissens nur ein vollständig aufgezeichnetes Konzert, an dem Steuermann beteiligt war: das *Concert honoring Edward Steuermann* an der Juilliard School of Music vom 13. Mai 1963, wo Steuermann bei der Aufführung seiner *Brecht-Lieder* mitwirkte und am Schluss die *Diabelli-Variationen* spielte.

um herauszufinden, ob oder inwieweit sich Steuermanns Interpretationsstil geändert hat.

Aus der Zeit vor seiner Emigration (1936) gibt es keine kommerziellen Platten, sondern nur zwei Aufnahmen des Reichsrundfunks: am 9. Dezember 1930 Teile aus *Pierrot lunaire*¹⁵ und am 3. Dezember 1931 den 1. Satz aus dem Klavierkonzert Nr. 1 von Alexander Mossołow¹⁶. Steuermanns erste Aufnahme in den USA datiert vom 24. September 1940 in Los Angeles im Rahmen der Columbia-Einspielung des *Pierrot lunaire* unter Schönbergs Leitung auf vier Schellackplatten.¹⁷ Ein Jahr später wirkte Steuermann im Rahmen des Rockefeller Film Music Projects bei der Aufnahme von Hanns Eislers *Vierzehn Arten den Regen zu beschreiben* mit.¹⁸ 1948/49 nahm Steuermann verschiedene Schönberg-Stücke für das Label Dial auf.¹⁹ Danach folgten nur noch zwei Schallplatten: 1957 bei Columbia die Einspielung der Schönberg'schen Solo-Klavierwerke und 1960 eine bei Contemporary erschienene Busoni-Platte (Steuermanns einzige Stereoaufnahmen).

Von mindestens ebenso großer Bedeutung sind die in den 1950er Jahren in Darmstadt entstandenen Konzertmitschnitte sowie Rundfunkaufnahmen beim NDR in Hamburg und 1963 bei RIAS Berlin sowie Live-Mitschnitte aus Dartington und Salzburg. Bisher weitgehend unbekannt sind die zahlreichen Aufnahmen aus den USA im privaten und beruflichen Umfeld (von ca. 1955 bis 1963).

Aufnahmeort (Spalte 5)

Von den insgesamt 80 Aufnahmen sind 47 in den USA entstanden, darunter 43 allein in New York, Steuermanns letzter Wirkungsstätte als Professor an der Juilliard School of Music (1951–1964). Die dort realisierten Aufnahmen, bisher nur in geringem Maße digitalisiert und daher kaum zugänglich, dürften für die Interpretationsforschung von ganz besonderem Interesse sein. Daneben liegen Schwerpunkte in Darmstadt (14 Aufnahmen) und Berlin (zehn Aufnahmen). Hier finden sich vor allem Werke, die Steuermann sonst nicht aufgenommen hatte.

- 15 RRG 2709/10 (Bln 112/113⁺). Quelle: Franz Lechleitner, »Tonaufnahmen von Angehörigen der Wiener Schule«, in: *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des Internationalen Colloquiums Wien 1995*, hrsg. von Markus Grassl und Reinhard Kapp, Wien – Köln – Weimar 2002 (= *Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*, Bd. 3), S. 731–810, hier S. 779.
- 16 Berliner Funkorchester unter Leitung von M. Taube – RRG 2566 (Bln 1400/01). Quelle: ebd.
- 17 American Columbia 71157/60D. Quelle: ebd. Diese Aufnahme erschien 1951 als LP und 1989 auch auf CD (inzwischen vergriffen).
- 18 Veröffentlicht als DVD-Beilage zum Buch Theodor W. Adorno/Hanns Eisler, *Komposition für den Film*, hrsg. von Johannes C. Gall, Frankfurt a. M. 2006.
- 19 Dial 3: Schönberg, Opus 11; Dial 14: Schönberg, *Phantasy* op. 47, Opus 19, Opus 23. Sie erschienen auf LP, aufgenommen wurden sie aber vermutlich noch auf Schellackplatten oder Lackfolien.

Live / Studio (Spalte 6)

Für die Interpretationsforschung von Bedeutung dürften auch Vergleiche von Steuermanns Studioaufnahmen mit privaten oder öffentlichen Mitschnitten sein. Die meisten Vergleichsmöglichkeiten bieten die Klavierwerke Schönbergs. So ließe sich klären, inwiefern sich seine Studioaufnahmen von den Live-Mitschnitten unterscheiden.²⁰ Einiges deutet darauf hin, dass Steuermann bei Live-Aufnahmen nicht immer die im Studio gewohnte Perfektion und Subtilität erreichen konnte.²¹

publiziert / unpublishiert (Spalte 7)

Hier wird deutlich, welche Perspektiven die Diskographie eröffnet. Die bisherige Annahme, dass es von Steuermann eigentlich nur wenige Aufnahmen gibt, kehrt sich geradezu um: Den 24 publizierten (aber teilweise vergriffenen) analogen und digitalen Tonträgern stehen 56 bislang unzugängliche Aufnahmen gegenüber. Um es wissenschaftlich auszudrücken: Die bisherige Datenbasis ist zu klein, um Steuermanns Interpretationsstil wirklich umfassend zu ergründen. Dazu wäre es nötig, Zugang auch zu den bisher nicht zugänglichen Aufnahmen zu bekommen.

Nach dem Linzer Symposium stellte sich heraus, dass neben Aufnahmen des Pianisten Steuermann – vor allem in der Library of Congress und im Deutschen Rundfunkarchiv (DRA) – auch viele von Steuermanns Kompositionen und Arrangements existieren. Seine zahlreichen und vielfältigen Werke legen es daher nahe, in die Diskographie auch den Komponisten Steuermann aufzunehmen.

Perspektive 2: Zugänglichkeit

Musikwissenschaftler und interessierte Sammler stehen hinsichtlich der Zugänglichkeit von Steuermanns Aufnahmen vor vielen Problemen. Allein schon die Tatsache, dass die Aufnahmen verstreut in mehreren nationalen und internationa-

20 Diesbezüglich exemplarisch im Hinblick auf Schönbergs *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19 der Beitrag von Christian Utz im vorliegenden Band, S. 341 ff.

21 Bekannt ist Steuermanns Scheu vor großem Publikum und seine Nervosität bei Konzerten. Die beim Round Table des Linzer Symposiums per Skype zugeschaltete Steuermann-Schülerin Edith Kraft bestätigte zum Beispiel, dass seine Aufführung der *Diabelli-Variationen* am 13. Mai 1963 unter zum Teil forcierten Tempi sowie spieltechnischen Mängeln litt und insgesamt einen eher gemischten Eindruck hinterließ. Bezeichnenderweise lassen die ebenfalls 1963 beim RIAS Berlin eingespielten Aufnahmen davon nichts spüren.

len Archiven lagern und in vielen Fällen noch nicht umkopiert oder digitalisiert sind, bildet ein schier unüberwindliches Hindernis. Da werden die Interessenten an zeitliche und finanzielle Grenzen stoßen. Steuermann-Aufnahmen beispielsweise finden sich in verschiedenen Rundfunkarchiven²², im Internationalen Musikinstitut Darmstadt (IMD), dem Wiener Arnold Schönberg Center (ASC) und – vor allem – in der Library of Congress in Washington.

Besondere Schwierigkeiten bereitet die urheberrechtliche Situation:²³ Wenn ein Sammler oder Musikwissenschaftler für sein Archiv eine Kopie bekommen will, müssen sowohl der Komponist, der oder die Interpreten (bzw. seine Erben) als auch der Tonträgerhersteller (z. B. das IMD, die Rundfunkanstalt oder die Juilliard School of Music) um Erlaubnis gefragt werden. Selbst wenn alle Seiten ihre Zustimmung geben, würde das Archiv die zum Teil erheblichen Kosten für die Überspielung verlangen – auch ein nicht zu verachtendes Hindernis.

Das Urheberrecht unterscheidet bei Musikaufnahmen zwischen zwei Rechten: dem Recht des Komponisten – eigentliches (Werk-)Urheberrecht – auf der einen und den sogenannten Leistungsschutzrechten (= *mechanical rights*) auf der anderen Seite.

Das dem Komponisten an seinem Werk zustehende Urheberrecht bietet selbst bei kommerzieller Verwertung keine rechtlichen Probleme, wenn – wie üblich – der Komponist seine Rechte einer Wahrnehmungsgesellschaft anvertraut hat (in Deutschland der GEMA). Sein Recht beschränkt sich dann auf Geldansprüche bei Aufnahme oder medialer Verwertung. Anders aber bei einer Kopie für den privaten oder sonstigen eigenen Bedarf; sie ist nach § 53 Abs. 1 UrhG zulässig und kann vom Komponisten nicht verboten werden. Der einzelne Sammler hat also hier nichts zu befürchten.

Die sogenannten Leistungsschutzrechte stehen sowohl dem Interpreten als auch dem Tonträgerhersteller zu. Wer also eine Kopie der noch unveröffentlichten RIAS-Aufnahme der Skrjabin-Sonate Nr. 4 von 1963 haben will, müsste möglicherweise nicht nur die Zustimmung der Erbin des Pianisten (Rachel Steuermann) einholen, sondern auch die des Rundfunksenders (Deutschlandfunk) und dafür zweimal zahlen – ein nicht zu unterschätzendes Hindernis.

Urheberrechte sind aber zeitlich begrenzt. Seiner Natur nach verliert das Urheberrecht sozusagen seine kreative Kraft, es altert und erlischt mit Ablauf gesetzlich festgesetzter Fristen: Die Rechte des Urhebers (hier: des Komponis-

22 Frankfurt (Deutsches Rundfunkarchiv), Berlin (Deutschlandfunk), Hamburg (NDR), Salzburg (ORF), London (BBC).

23 Die folgenden Ausführungen beziehen sich auf das deutsche Urheberrecht. Für Österreich gilt weitestgehend das Gleiche, vgl. z. B. <https://de.wikipedia.org/wiki/Verwandte_Schutzrechte#Österreich> (22.07.2021), <https://de.wikipedia.org/wiki/Verwandte_Schutzrechte> (22.07.2021).

ten) erlöschen gemäß § 64 UrhG 70 Jahre nach dem Tod des Komponisten, im Fall Steuermanns also mit Ablauf des Jahres 2034 (berechnet gemäß § 69 UrhG). Bei Verwertung seiner Werke, z. B. bei einer CD-Produktion, fallen GEMA-Lizenzen an.

Bei Leistungsschutzrechten beträgt die EU-einheitliche Frist nach neuem Recht (seit 2013²⁴) 70 Jahre nach Veröffentlichung bzw. Aufnahme. Danach wären Steuermanns Aufnahmen noch bis Ende 2034 urheberrechtlich geschützt. Diese lange 70-Jahre-Frist wurde 2013 festgelegt. Sie kann aber nach einem allgemeinen Grundsatz nicht rückwirkend für solche Aufnahmen gelten, deren Schutzfrist zuvor (also Ende 2012) bereits abgelaufen war. Die frühere Frist betrug seit 1991²⁵ 50 Jahre ab Darbietung oder Erscheinen. Das bedeutet für unseren Fall: Steuermanns bislang unveröffentlichte Aufnahmen bis einschließlich Ende 1962 sind nach Ablauf von 50 Jahren Ende 2012 nicht mehr geschützt gewesen, sie sind also auch nach neuem Recht leistungsschutzrechtlich frei. Weder die Erben des Pianisten noch ein Tonträgerhersteller (z. B. ein Rundfunkarchiv) können eine Verwertung verbieten. Nur die Aufnahmen nach 1962 fallen unter die neue gesetzliche Regelung. Für diese Aufnahmen gilt aber nach neuem Recht eine Besonderheit: Nach § 82 Abs. 1 Satz 3 UrhG erlöschen die Rechte des ausübenden Künstlers bereits 50 Jahre nach der Darbietung, wenn deren Aufzeichnung nicht erschienen oder nicht erlaubterweise zur öffentlichen Wiedergabe benutzt worden ist.²⁶ Dies trifft vor allem auf drei Steuermann-Konzerte zu: das Chopin-Recital von 1963, das *Concert Honoring Edward Steuermann* in der Juilliard School von 1964 und den dortigen *Evening in Memory of Edward Steuermann* vom 11. November 1965 mit Aufführungen Steuermann'scher Kompositionen. Sie alle sind also mit Ende 2013, 2014 bzw. 2015 leistungsschutzrechtlich frei geworden und könnten nach europäischem Recht z. B. für eine CD-Produktion oder eine öffentlich zugängliche Audio-Datenbank verwendet werden.²⁷

24 Gesetz vom 7. Mai 2013.

25 Gesetz zur Stärkung des Schutzes des geistigen Eigentums und zur Bekämpfung der Produktpiraterie (PrPG) vom 9. September 1990, BGBl I, S. 422, in Kraft getreten am 1. Januar 1991. Zu den Auswirkungen auf historische Aufnahmen siehe Unger, »Die Verlängerung der Schutzfristen für ausübende Künstler: Perpetuierung des bootleg-Problems bei historischen Aufnahmen?«, in: *Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht (ZUM)*, 1990, H. 11, S. 501 ff.

26 Für die Rechte der Tonträgerhersteller (in unserem Fall der Juilliard School) gilt Entsprechendes nach § 85 Abs. 3 Satz 3 UrhG.

27 Gleiches dürfte für alle anderen New Yorker Musikaufnahmen sowie für Lessons und Lectures gelten. Auch hier kann nicht angenommen werden, dass deren Bänder im Radio gesendet oder sonst öffentlich vorgeführt wurden. In allen Fällen ist aber das Urheberrecht der Steuermann-Erben zu beachten. Ihnen stehen bei Veröffentlichung von Steuermann-Kompositionen Tantiemen zu.

Anders bei den Berliner Busoni- und Skrjabin-Sonaten sowie dem Interview mit Hans Heinz Stuckenschmidt von 1963. Hier ist wohl eher zu vermuten, dass sie im Rahmen einer RIAS-Sendung schon einmal verwendet wurden. Hier müssten also für Kopien besondere Genehmigungen von Rachel Steuermann und dem Deutschlandfunk eingeholt werden.

Ergänzend und hilfsweise sei noch auf Folgendes verwiesen: Nach §§ 60a ff. UrhG werden Institutionen im Bildungs- und Forschungsbereich (z. B. Hochschulen) selbst bei geschützten Werken gewisse Privilegien eingeräumt, nach § 60f. UrhG auch für nicht kommerzielle Archive, Museen und explizit »Einrichtungen im Bereich des Tonerbes«. Hier gilt der für Bibliotheken formulierte § 60e UrhG entsprechend. Nach dessen Absatz 4, Satz 1 darf ein Werk »an Terminals in ihren Räumen« den Nutzern für deren Forschung oder private Studien zugänglich gemacht werden. Vervielfältigungen (= Kopien) sind nach Satz 2 nur bis zu 10 % eines Textes erlaubt.

Bei einer entsprechenden Auslegung dieser Vorschrift auf historische Tonaufnahmen ist festzuhalten, dass es sich bei letzteren nicht um Texte handelt, sondern um nicht schriftliche digitale Dateien, sodass die in Satz 2 erwähnte 10%-Grenze für Vervielfältigungen keinen Sinn gibt, weil ja kein Papier kopiert wird. Musikdateien können im Übrigen auch ohne »Vervielfältigung« zugänglich gemacht werden, und zwar durch das sogenannte *Streaming*: Im Gegensatz zum Herunterladen (*Download*) wird keine Kopie erzeugt und weitergeleitet.²⁸ Die im Internet vorhandene Datei wird lediglich abgespielt und vom Empfänger sozusagen »abgehört«. Darin liegt keine Urheberrechtsverletzung. Es ist also urheberrechtlich genauso irrelevant wie das Betrachten eines Bildes im Internet.

Technisch lassen sich die einzelnen Aufnahmen als WAV oder FLAC Files entweder auf einer eigenen Website oder bei einem externen Portal (z. B. *Soundcloud*²⁹) platzieren. Eine »In House«-Lösung wäre m. E. besser, vor allem unter dem Aspekt der Seriosität und Wissenschaftlichkeit – last, not least aber auch im Hinblick auf das größte Problem: das Erlangen von Kopien aus der Library of Congress. Das wird sicher ein langer und möglicherweise kostspieliger Prozess. Auch ist hier ein juristischer Aspekt zu beachten: Das US-amerikanische Urheberrecht ist ein geradezu undurchdringlicher Dschungel und hat in aller Regel außergewöhnlich lange Schutzfristen für *mechanical rights*. Um das zu vermeiden, könnte man die eigene Datenbank so einrichten, dass sie nur EU-Bürgern Zugang gewährt. Damit hätte man eine für beide Seiten wichtige Abgrenzung geschaffen und vermeidet eventuelle Konflikte.

28 <https://de.wikipedia.org/wiki/Streaming_Media#Rechtliche_Fragen> (22.07.2021).

29 <<https://community.soundcloud.com/>> (22.07.2021).

Perspektive 3: denkbare nächste Schritte

1. Suche nach Standort und Organisationsstruktur für ein Steuermann-Audio-Archiv³⁰
2. Suche nach einer passenden und bezahlbaren technisch-organisatorischen Struktur
3. Kontaktaufnahme mit Rachel Steuermann, um sie für das Vorhaben zu gewinnen
4. Kontaktaufnahme zur Library of Congress, um zu eruieren, unter welchen Bedingungen und in welchem Zeitraum WAV/FLAC-Kopien zur Verfügung gestellt werden könnten
5. Prioritätenliste für die wichtigsten noch zu beschaffenden Aufnahmen
6. Bearbeitung der bereits vorhandenen Aufnahmen und Testbetrieb

30 Ein naheliegender Gedanke wäre etwa, alle Schönberg-Aufnahmen in die Steuermann-Collection des Arnold Schönberg Centers einzugliedern und nur die anderen Aufnahmen in eine Steuermann-Datenbank – z. B. an der Bruckner-Universität Linz – aufzunehmen.

Anhang

Edward (Eduard) Steuermann. Comprehensive Discography

Compiled by Werner Unger

- Recordings issued on LP, CD and Digital Download (WAV)
- Recordings as yet unpublished (78 rpm Records, Reel Tapes, MC, CD)
- Spoken documents
- Compositions³¹ (with other performers as well)

31 Werkverzeichnis Eduard (Edward) Steuermann, erstellt von Volker Rülke und Martin Zenck, in: Martin Zenck / Volker Rülke, *Kontroverse Wege der Moderne. Der exilierte Komponist und Pianist Eduard Steuermann in seinen Briefen. Korrespondenz mit Arnold Schönberg, Theodor W. Adorno und René Leibowitz*, München (in Vorb.).

Composer	Opus	Performers	Rec. Date yyyy-mm-dd	Rec. Location	Studio/ Live	Source	Comments
+ Discussion	Discussion by Edward Steuermann at the New School		1962-03-07	New York	Live	unpublished	– Recorded 7 March 1962 at the New School, New York on 10" reel to reel tapes (preservation copies). – LoC RWA 52226 (Side B), RWA 5237 (Side A)
+ Interview		Short Interview with ORF, Radio Salzburg	1962-??-??	Salzburg	Live	unpublished	– CD copy Anton Voigt
+ Interview		Interview with Hans Heinz Stuckenschmidt	1963-06-18	Berlin	Live	unpublished	ASC: Radio tape copy dubbed by RIAS 10 February 1966.
+ Lecture	Steuermann talks about his compositions	Edward Steuermann, piano	1962-??-??	New York	Live	unpublished	Recorded at New School, New York, 1962. – LoC 2015 (Rachel List)
+ Lecture	Steuermann: <i>Brecht-Lieder</i>	Edward Steuermann, piano	1962-10-12	New York	Live	unpublished	Recorded at Juilliard School of Music, 10 October 1962. – LoC 1994 (Rachel List: »potpourri tapes«)
+ Lesson	Chopin, Piano Concerto No. 1, op. 11	Edward Steuermann, piano	1964-01-30	New York	Live	unpublished	Lesson, recorded at Juilliard School of Music, 30 January 1964. – LoC 2012 (Rachel List) – LoC 2012 (Csipák List)

Composer	Opus	Performers	Rec. Date yyyy-mm-dd	Rec. Location	Studio/ Live	Source	Comments
+ Lesson	Chopin, Alkan, Busoni	Edward Steuer- mann, piano	1964-10-19	New York	Live	unpublished	Lesson, recorded at Juilliard School of Music, 19 October 1964. – LoC 1978 (Rachel List) = 2011?
+ Lesson	Mendelssohn, Liszt	Edward Steuer- mann, piano	1962-??-??	New York	Live	unpublished	Recordings' date unknown. – LoC 2013 (Rachel List)
+ Lesson	Schoenberg - Lesson: op. 25 - Performance: op. 19	Edward Steuer- mann, piano	1962-??-??	Salzburg	Live	unpublished	Recorded 1962 during a lesson with students. – ASC: Radio tape copy – probably more in LoC 1982, 1996, 1997, 2021 (Rachel List)
+ Radio feature	<i>Adornos guter Freund und Schön- bergs Lieblings- pianist. Eduard Steuer- mann</i>	Richard Schroetter	2017-10-04	Berlin	Studio	unpublished	Recorded at Deutschlandfunk Kultur, 4 October 2017. With spoken state- ments by Hans Heinz Stuckenschmidt and Michael Gielen. – DRA X393267
+ Radio feature	<i>Der Pianist Eduard Steuermann</i>	Károly Csapák	1987-??-??	Saar- brücken	Studio	unpublished	Saarländischer Rundfunk. – CD copy Werner Unger
+ Radio feature	<i>Der Pianist Eduard Steuermann.</i>	Jens Hagestedt	2014-01-15	Baden- Baden	Studio	unpublished	Stüdwestrundfunk »SWR2 Klassiker«. – CD copy Werner Unger

Composer	Opus	Performers	Rec. Date yyyy-mm-dd	Rec. Location	Studio/ Live	Source	Comments
+ Radio feature	Von Schönberg bis Darmstadt. Der Komponist Eduard Steuermann.	Volker Rülke	2000-??-??	Potsdam	Studio	unpublished	RBB (Rundfunk Berlin-Brandenburg).
+ Recital (private)	Chopin	Edward Steuermann, piano	1942-02-24	New York	Live	unpublished	Recorded at a private evening at Howard Lebow, 24 February 1942 (»Special Restriction«). – LoC 1975 (Rachel List) – LoC 1975 (Csipák List: »at Cohn«) – LoC 1995 (Rachel List: »Tryout« at June(?) Cohn's)
+ Speech	Tribute to Edward Steuermann	Irwin Freundlich	1965-11-11	New York	Live	unpublished	An Evening in Memory of Edward Steuermann, live 11 November 1965 at Juilliard Concert Hall, presented by the Juilliard School of Music and The Edward Steuermann Memorial Society, Inc. – Private copy on CD-R Werner Unger
Bach, Carl Philipp Emanuel	Sonata (für Kenner und Liebhaber) in G major, W. 55 No. 6	Edward Steuermann, piano	1961-04-19	New York	Live	unpublished	Recorded live 19 April 1961, New York, Juilliard School of Music (One O'clock Concert Series, in association with the Municipal Broadcasting System). – LoC 2019 (Csipák List) – LoC 2019 (Rachel List) – CD copy Anton Voigt – Copy on WAV files Werner Unger

Composer	Opus	Performers	Rec. Date yyyy-mm-dd	Rec. Location	Studio/ Live	Source	Comments
Beethoven	33 <i>Variations on a Waltz by Anton Diabelli in C major, op. 120 (1823)</i>	Edward Steuermann, piano	1963-05-13	New York	Live	unpublished	<p><i>Concert honoring Edward Steuermann</i>, recorded live 13 March 1963 at the Juilliard School of Music, in association with the Municipal Broadcasting System.</p> <ul style="list-style-type: none"> - LoC: Private tapes 7,5 ips, MAVIS Nos. 1841448-3-2, 1841448-3-1, 1841450-3-1, 1841450-3-2 (Var. 33 distorted) - RWA 5237 \emptyset 5238 (incl. correct Var. 33) - Copy on WAV files Werner Unger
Berg	Kammerkonzert für Violine und Klavier mit dreizehn Bläsern (1923–1925)	Edward Steuermann, piano Robert Koff, violin unknown wind ensemble Arthur Winograd, conductor	1954-12-17	New York	Live?	unpublished	<ul style="list-style-type: none"> - LoC 2017 (Csipák List) - LoC 2017 (Rachel List)

Composer	Opus	Performers	Rec. Date yyyy-mm-dd	Rec. Location	Studio/ Live	Source	Comments
Berg	Kammerkonzert für Violine und Klavier mit drei- zehn Bläsern (1923–1925)	Eduard Steuer- mann, piano Wolfgang Marsch- ner, violin, Severino Gazzel- loni and Immanuel Lucchesi, flute, Kurt Mähm, oboe, Manfred Krause, english horn, Man- fred Wünsche and Georgina Dobrée, clarinet, Ernst Hilbert, bass clarinet, Horst Wiedner, bassoon, Kurt Hestler, con- trabassoon Wolfgang Frenzel, trumpet, Heinz Billing and Heinz Wagner, horn, Alois Bambula, trombone, Hermann Scher- chen, conductor	1957-07-18	Darmstadt	Live	unpublished	– Recorded live 18 July 1957, Darmstadt, Orangerie: 2. Kammer- konzert der Tage für Neue Musik – Tage für Neue Musik des Hessischen Rund- funks. Veranstaltung zu den 12. Interna- tionalen Ferienkursen für Neue Musik, 1957. – IMD 11511/58 – Radio CD-R copy Werner Unger

Composer	Opus	Performers	Rec. Date yyyy-mm-dd	Rec. Location	Studio/ Live	Source	Comments
Berg	Kammerkonzert: Adagio (2) bearbeitet für Violine, Klarinette und Klavier (1935)	Tibor Varga, Violin, Guy Deplus, clarinet Eduard Steuer- mann, piano	1958-09-02	Darmstadt	Live	unpublished	– Recorded live 2 September 1958, Darmstadt, Schloss Heiligenberg: <i>Eröffnungskonzert. Kammermusik von Alban Berg. Veranstaltung zu den 13. Internationalen Ferienkursen für Neue Musik, 1958.</i> – IMD 12270/59
Berg	Sonata op. 1	Edward Steuer- mann, piano	1950-07-06	New York	Live	unpublished	Recorded 6 July 1950 at Juilliard School of Music, New York. – LoC 2014 (Cspák List) – LoC 2014 (Rachel List)
Brahms	Trio for clarinet, violoncello and piano in A minor, op. 114 (1891)	Donald Lituchy, clarinet, Arthur Winograd, cello Edward Steuer- mann, piano	1955-01-07	Washington	Live	unpublished	Library of Congress Division concert, 7 January 1955. – LoC Catalog: LCCN 97701208
Brahms	Variations on a Theme by Schumann, op. 9	Edward Steuer- mann, piano	1950-07-06	New York	Live	unpublished	Recorded 6 July 1950 at Juilliard School of Music, New York. – LoC 2014 (Cspák List) – LoC 2014 (Rachel List)
Busoni	<i>Elegies</i> , BV 249	Edward Steuer- mann, piano	1952-12-18	New York?	Live	unpublished	Recorded 18 December 1952. – LoC 1985 (Rachel List)
Busoni	from <i>Elegies</i> , BV 249: Nos. 5 & 6	Eduard Steuer- mann, piano	1963-06-19	Berlin	Studio	WAV: archiphon ARC-WU 062	Recorded 19 June 1963 at RIAS Berlin, Studio Lankwitz, Siemensvilla. – DRA X211832

Composer	Opus	Performers	Rec. Date yyyy-mm-dd	Rec. Location	Studio/ Live	Source	Comments
Busoni	<i>Elegies</i> , BV 249	Edward Steuermann, piano	1960-??-??	Los Angeles	Studio	LP: Contemporary Records S 8501 WAV: archiphon ARC-WU 062	Recorded stereo 1960 at Contemporary's studio in Los Angeles. Sound by Roy DuNann & Howard Holzer. Produced by Lester Koenig. – Digital transfer from LP to HD-WAV by Werner Unger (2013)
Busoni	<i>Sonatina No. 1</i> , BV 257	Edward Steuermann, piano	1950-07-06	New York	Live	unpublished	Recorded 6 July 1950 at Juilliard School of Music, New York. – LoC 2014 (Csipák List) – LoC 2014 (Rachel List)
Busoni	<i>Sonatina No. 1</i> , BV 257	Edward Steuermann, piano	1960-??-??	Los Angeles	Studio	LP: Contemporary Records S 8501 WAV: archiphon ARC-WU 062	Recorded 1960 at Contemporary's studio in Los Angeles. Sound by Roy DuNann & Howard Holzer. Produced by Lester Koenig. – Digital transfer from LP to HD-WAV by Werner Unger (2013)
Busoni	<i>Sonatina No. 1</i> , BV 257	Eduard Steuermann, piano	1963-06-19	Berlin	Studio	WAV: archiphon ARC-WU 062	Recorded 19 June 1963 at RIAS Berlin, Studio Lankwitz, Siemensvilla. – DRA X211831 – LoC 2016 (Rachel List: »7« June 1963, including Scriabin Sonata No. »7« and another Busoni piece, most probably <i>Elegies</i> 5 & 6)

Composer	Opus	Performers	Rec. Date yyyy-mm-dd	Rec. Location	Studio/ Live	Source	Comments
Busoni	Sonatina No. 6, BV 284 (<i>Carmen Fantasy</i>)	Edward Steuer- mann, piano	1960-??-??	Los Angeles	Studio	LP: Contempo- rary Records S 8501 WAV: archiphon ARC-WU 062	Recorded 1960 at Contemporary's studio in Los Angeles. Sound by Roy DuNann & Howard Holzer. Produced by Lester Koenig. – Digital transfer from LP to HD-WAV by Werner Unger (2013)
Busoni	Toccata: Prelu- dio, Fantasia, Ciaccona, BV 287	Edward Steuer- mann, piano	1960-??-??	Los Angeles	Studio	LP: Contempo- rary Records S 8501 WAV: archiphon ARC-WU 062	Recorded 1960 at Contemporary's studio in Los Angeles (stereo). Sound by Roy DuNann & Howard Holzer. Produced by Lester Koenig. – Digital transfer from LP to HD-WAV by Werner Unger (2013)
Chopin	24 Préludes, op. 28	Edward Steuer- mann, piano	1960-05-18	New York	Live?	unpublished	Recorded 18 May 1960. – LoC 1978 (Csipák List) – LoC 2007 (Rachel List)

Composer	Opus	Performers	Rec. Date yyyy-mm-dd	Rec. Location	Studio/ Live	Source	Comments
Chopin	Concert at the Juilliard School of Music	Edward Steuer- mann, piano	1962-03-07	New York	Live	unpublished	Faculty Recital, recorded live 7 March 1962 at Juilliard School of Music in association with the Municipal Broad- casting System.
	– Ballade in G minor, op. 23						– LoC: Private tapes 7,5 ips, MAVIS Nos. 18145-3-2, 1841448-3-1
	– Ballade in F minor, op. 52						– RWA 1841448-3-2
	– Polonaise in F sharp minor, op. 44						– RWA 5226 (A+B)
	– Nocturne in G major, op. 37 No. 2						– Private CD-copy Anton Voigt (from Rebecca Steuermann)
	– Nocturne in C minor, op. 48 No. 1						– Private copies on WAV files Werner Unger
	– 24 Préludes, op. 28						
	– Polonaise in D minor, op. 71 No. 1						
	– Mazurka in F sharp minor, op. 59 No. 3						
	– Valse in A flat major, op. 69 No. 1						

Composer	Opus	Performers	Rec. Date yyyy-mm-dd	Rec. Location	Studio/ Live	Source	Comments
Chopin	<i>Steuermann plays Chopin etc.</i>	Edward Steuermann, piano	1963-??-??	New York	Live	unpublished	Recording date unknown (1963). On the same tape as <i>Improvisation and Allegro, rehearsal with E. S.</i> – LoC 2000 (Rachel List)
Eisler	<i>Vierzehn Arten den Regen zu beschreiben, op. 70</i>	Rudolf Kolisch, violin and conductor, Tosy Spivakovsky, violin Joseph Schuster, cello Edward Steuermann, piano	1941-??-??	New York	Studio	<u>DVD*</u>	Rockefeller Film Music Project, 1940–1941. *Beilage zur Suhrkamp-Ausgabe des Buches Theodor W. Adorno/Hanns Eisler, <i>Komposition für den Film</i> , hrsg. von Johannes C. Gall, Frankfurt a. M. 2006.
Mossolow	<i>Concerto for Piano and Orchestra No. 1, op. 14 (1927) (1st movement)</i>	Eduard Steuermann, piano Berliner Funk-Orchester M. Taube, conductor	1931-12-03	Berlin	Studio	unpublished	Radio recording by Reichsrundfunkgesellschaft (RRG), Berlin, recorded 3 December 1931. – RRG 2566 (Bln 1400/01), according to Lechleitner, »Tonaufnahmen« ^a

a Franz Lechleitner, »Tonaufnahmen von Angehörigen der Wiener Schule«, in: *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des Internationalen Colloquiums Wien 1995*, hrsg. von Markus Grassl und Reinhard Kapp, Wien – Köln – Weimar 2002 (= *Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*, Bd. 3), S. 731–810, hier S. 779.

Composer	Opus	Performers	Rec. Date yyyy-mm-dd	Rec. Location	Studio/ Live	Source	Comments
Mozart	Prelude & Fugue in C major, K. 383a=394	Eduard Steu- ermann, piano	1957-09-13	Hannover	Studio	unpublished	Recorded 13 September 1957 at Nord- deutscher Rundfunk (NDR), presuma- bly Hannover, where Steuermann con- ducted a masterclass. – Private CD-copy Werner Unger (WU 064) – LoC 2026 (Cspák List: »Sonate«) – LoC 2076 (Rachel List: »Sonata K ?«)
Reger	Variations and Fugue on a theme of J. S. Bach, op. 81 (1904)	Edward Steuer- mann, piano	1962-??-??	New York	Live	unpublished	Recording date and location unknown, may be 1962. Probably a private recor- ding by Steuermann at home or at Juil- liard School of Music. – LoC 1994 (Rachel List: »Potpourri tapes«, »hand list in box«) – Private Cassette copy Anton Voigt, digitized on WAV files by Werner Unger
Schoenberg	Concerto for Piano and Orchestra, op. 42 (1942)	Leopold Stokowski NBC Symphony Orchestra Edward Steuer- mann, piano	1944-02-06	New York	Live	unpublished	World Premiere, Town Hall, New York. Private recording ASC. – Private CD-copy Werner Unger (Fred Maroth). With statement by Stokowski.

Composer	Opus	Performers	Rec. Date yyyy-mm-dd	Rec. Location	Studio/ Live	Source	Comments
Schoenberg	Concerto for Piano and Orchestra, op. 42 (1942)	Edward Steuermann, piano Hermann Scherchen, conductor Sinfonieorchester des Hessischen Rundfunks	1954-08-25	Darmstadt	Live	<u>CD</u> : Arkadia CDGI 76.1 <u>WAV</u> : archiphon ARC-WU 124	– Recorded live Darmstadt, Stadthalle, 25 August 1954: <i>Orchesterkonzert II. Veranstaltung zu den 9. Internationalen Ferienkursen für Neue Musik 1954</i> . IMD 6048/1954
Schoenberg	Concerto for Violin and Orchestra, op. 36, arr. by Edward Steuermann for violin and piano: (2 nd movement)	Louis Krasner, violin Edward Steuermann, piano	1940-00-00	New York	Studio	unpublished	– ASC: 78 rpm record, 30 cm, 1 disc/2 sides, according to Lechleitner, »Tonaufnahmen« (Anm. a)
Schoenberg	<i>Ode to Napoleon Buonaparte</i> , op. 41	Artur Rodzinsky New York Philharmonic Orchestra Mack Harrell, narrator Edward Steuermann, piano	1944-11-23	New York	Live	<u>CD</u> : – AS 631* – STR 10046 (1990)** – NYP 9704/05 (1990)***	Recorded 16 November 1944, New York, Carnegie Hall. World Premiere. * <i>Legendary Conductors</i> ; Artur Rodzinsky ** <i>Stradivarius</i> : Schoenberg *** <i>New York Philharmonic The Historic Broadcasts 1923–1987, Vol. 2</i> – ASC: Shellac/Acetate records
Schoenberg	<i>Drei Klavierstücke</i> , op. 11	Edward Steuermann, piano	1948-03-30	New York	Studio	<u>LP</u> : DIAL DLP 3	Recorded 30 March 1948 by Dial Records, New York. – Digital transfer to WAV files by Werner Unger.

Composer	Opus	Performers	Rec. Date yyyy-mm-dd	Rec. Location	Studio/ Live	Source	Comments
Schoenberg	<i>Drei Klavierstücke</i> op. 11: Nos. 1 & 2	Edward Steuermann, piano	1948-03-30	New York	Studio	unpublished	Recorded 30 March 1948 at Juilliard School of Music, New York. – Tape at the LoC, Washington. – Private CD-copy Werner Unger (Fred Maroth) (= DIAL DLP 3 recording?)
Schoenberg	<i>Drei Klavierstücke</i> op. 11	Edward Steuermann, piano	1954-08-22	Darmstadt	Live	unpublished	– Recorded live 22 August 1954, Darmstadt, Kongressaal Mathildenhöhe: <i>Das Klavierwerk Arnold Schönbergs. Konzertveranstaltung zu den 9. Internationalen Ferienkursen für Neue Musik, Darmstadt 1954.</i> – IMD 5998/54
Schoenberg	<i>Drei Klavierstücke</i> op. 11: Recording Session	Edward Steuermann, piano	1957-00-00	New York	Studio	unpublished	Various takes. Probably for LPAMColumbia 1957.
Schoenberg	<i>Drei Klavierstücke</i> op. 11	Edward Steuermann, piano	1957-01-02	New York	Studio	LP: Columbia Masterworks ML 5216 CD: TACET 186 WAV: archiphon ARC-WU 035	Recorded 2 January 1957 by Columbia Records New York, Studio 30th Street. – Digital transfer from LP to HD-WAV by Werner Unger (2008)

Composer	Opus	Performers	Rec. Date yyyy-mm-dd	Rec. Location	Studio/ Live	Source	Comments
Schoenberg	<i>Drei Klavierstücke</i> , op. 11	Edward Steuermann, piano	1962-00-00	Dartington	Studio	unpublished	Recorded by BBC at Dartington Hall, Summer 1962, according to Summers, <i>A-Z of Pianists</i> ^b – LoC 125R7. TRC (»in recital«) – Tape copy ASC (studio recording) – LoC 2036 (Rachel List: »E. S. recital, BBC«)
Schoenberg	<i>Drei Klavierstücke</i> , op. 11	Edward Steuermann, piano	1963-06-18	Berlin	Studio	CD: audite 21,412	Recorded 18 June 1963 at RIAS Berlin, Studio Lankwitz: <i>Second Viennese School Project</i> . – ASC: Radio tape copy, dubbed 10 Feb. 1966
Schoenberg	<i>Sechs kleine Klavierstücke</i> , op. 19	Edward Steuermann, piano	1949-09-00	New York	Studio	LP: DIAL DLP 14 WAV: archiphon ARC-WU 035	Recorded by Dial Records, New York, probably September 1949 (according to a letter of Schoenberg to Steuermann from 3 October 1949).

b Jonathan Summers, *A-Z of Pianists*, Kirchheim 2007 [Lexikon mit 4 CDs: Naxos 8.558107-10].

Composer	Opus	Performers	Rec. Date yyyy-mm-dd	Rec. Location	Studio/ Live	Source	Comments
Schoenberg	Sechs kleine Klavierstücke, op. 19	Edward Steuermann, piano	1954-08-22	Darmstadt	Live	unpublished	– Recorded live 22 August 1954, Darmstadt, Kongressaal Mathildenhöhe: <i>Das Klavierwerk Arnold Schönbergs. Konzertveranstaltung zu den 9. Internationalen Ferienkursen für Neue Musik, Darmstadt 1954.</i> – IMD 5999/54
Schoenberg	Sechs kleine Klavierstücke, op. 19	Edward Steuermann, piano	1957-01-02	New York	Studio	LP: AmColumbia Masterworks ML 5216 CD: TACET 186 WAV: archiphon ARC-WU 035	Recorded 2 January 1957 by Columbia Records, New York, Studio 30th Street. – Digital transfer from LP to HD-WAV by Werner Unger (2008)
Schoenberg	Sechs kleine Klavierstücke, op. 19	Edward Steuermann, piano	1957-07-17	Darmstadt	Live	CD: Neos # 11631*	Recorded live Darmstadt, Orangerie, 7 July 1957: <i>Das Klavierwerk Arnold Schönbergs</i> * CD: <i>Darmstadt Aural Documents, Box 4: Pianists, CD 1</i> – IMD 5999/1954
Schoenberg	Sechs kleine Klavierstücke, op. 19	Edward Steuermann, piano	1962-??-??	Salzburg	Live	unpublished	Recorded 1962 at the end of a lesson with students. – ASC: Radio tape copy

Composer	Opus	Performers	Rec. Date yyyy-mm-dd	Rec. Location	Studio/ Live	Source	Comments
Schoenberg	<i>Sechs kleine Klavierstücke, op. 19</i>	Edward Steuermann, piano	1962-??-??	Dartington	Studio	unpublished	Recorded by BBC at Dartington Hall, according to Summers, A-Z of Pianists (Anm. b) – LoC 125R7. TRC (»in recital«) – Tape copy ASC (studio recording) – LoC 2036 (Rachel List: »E. S. recital, BBC«)
Schoenberg	<i>Sechs kleine Klavierstücke, op. 19</i>	Edward Steuermann, piano	1963-06-18	Berlin	Studio	CD: audite 21,412	Recorded 18 June 1963 at RIAS Berlin, Studio Lankwitz. – ASC: Radio tape copy 10 Feb. 1966
Schoenberg	<i>Fünf Klavierstücke, op. 23</i>	Edward Steuermann, piano	1949-09-??	New York	Studio	LP: DIAL DLP 14 WAV: archiphon ARC-WU 035	Recorded by Dial Records, New York, probably September 1949 (according to a letter of Schoenberg to Steuermann from 3 October 1949).
Schoenberg	<i>Fünf Klavierstücke, op. 23</i>	Edward Steuermann, piano	1954-08-22	Darmstadt	Live	unpublished	– Recorded live 22 August 1954, Darmstadt, Kongressaal Mathildenhöhe: <i>Das Klavierwerk Arnold Schönbergs. Konzertveranstaltung zu den 9. Internationalen Ferienkursen für Neue Musik, Darmstadt 1954.</i> – IMD 6004/54

Composer	Opus	Performers	Rec. Date yyyy-mm-dd	Rec. Location	Studio/ Live	Source	Comments
Schoenberg	<i>Fünf Klavierstücke, op. 23</i>	Edward Steuermann, piano	1957-01-02	New York	Studio	LP: Columbia Masterworks ML 5216 CD: TACET 186 WAV: archiphon ARC-WU 035	Recorded 2 January 1957 by Columbia Records New York, Studio 30th Street. – Digital transfer from LP to HD-WAV by Werner Unger (2008)
Schoenberg	<i>Fünf Klavierstücke, op. 23</i>	Edward Steuermann, piano	1962-??-??	Dartington	Studio	unpublished	Recorded by BBC at Dartington Hall, according to Summers, A-Z of Pianists (Anm. b). – LoC 125R7.TRC (»in recital«) – Tape copy ASC (studio recording!) – LoC 2036 (Rachel List: »E. S. recital, BBC«)
Schoenberg	<i>Fünf Klavierstücke, op. 23</i>	Edward Steuermann, piano	1963-06-18	Berlin	Studio	CD: audite 21.412	Recorded 18 June 1963 at RIAS Berlin, Studio Lankwitz. – ASC: Radio tape copy 10 Feb. 1966
Schoenberg	<i>Suite für Klavier, op. 25</i>	Edward Steuermann, piano	1954-08-22	Darmstadt	Live	unpublished	– Recorded live 22 August 1954, Darmstadt, Kongressaal Mathildenhöhe: <i>Das Klavierwerk Arnold Schönbergs: Konzertveranstaltung zu den 9. Internationalen Ferienkursen für Neue Musik, Darmstadt 1954.</i> – IMD 6002/54

Composer	Opus	Performers	Rec. Date yyyy-mm-dd	Rec. Location	Studio/ Live	Source	Comments
Schoenberg	Suite für Klavier, op. 25	Edward Steuer- mann, piano	1957-01-02	New York	Studio	<u>LP</u> : Columbia Masterworks ML 5216 <u>CD</u> : TACET 186 <u>WAV</u> : archiphon ARC-WU 035	Recorded 2 January 1957 by Columbia Records New York, Studio 30th Street. – Digital transfer from LP to HD-WAV by Werner Unger (2008)
Schoenberg	Suite für Klavier, op. 25	Edward Steuer- mann, piano	1962-??-??	Dartington	Studio	unpublished	Recorded by BBC at Dartington Hall, Summer 1962, according to Summers, <i>A-Z of Pianists</i> (Anm. b) – ASC 125R7.TRC (»in recital«) – Tape copy ASC (studio recording!) – LoC 2036 (Rachel List: »E.S. recital, BBC«)
Schoenberg	<i>Klavierstücke</i> , op. 33a Ø op. 33b	Edward Steuer- mann, piano	1948-03-02	New York	Studio	unpublished	Recorded New York, 2 March 1948 at Juilliard School of Music. – LoC (Rachel List: »Discs No. 18: 12" acetate disc«) – LoC (Cspák List 18) – CD-copy Werner Unger (Fred Maroth) – LOC »12 metal-based instantaneous lacquer discs« MAVIS No. 2299193-1 / 2299196-1-1 Shelf No. IDB 49891 / 49892 (Not yet digitalized)

Composer	Opus	Performers	Rec. Date yyyy-mm-dd	Rec. Location	Studio/ Live	Source	Comments
Schoenberg	<i>Klavierstücke</i> , op. 33a ♭ op. 33b	Edward Steuermann, piano	1948-03-02	New York	Studio	unpublished	Recorded 2 March 1948 at Juilliard School of Music, Acoustics Dept., New York. – Tape at LOC – LoC 1976 (Cspák List) – 78 rpm record at ASC. – Private CD-copy Werner Unger (Fred Maroth)
Schoenberg	<i>Klavierstücke</i> , op. 33a ♭ op. 33b	Eduard Steuermann, piano	1954-08-22	Darmstadt	Live	unpublished	– Recorded live 22 August 1954, Darmstadt, Kongressaal Mathildenhöhe: <i>Das Klavierwerk Arnold Schönbergs. Konzertveranstaltung zu den 9. Internationalen Ferienkursen für Neue Musik, Darmstadt 1954.</i> – IMD 6003/54
Schoenberg	<i>Klavierstücke</i> , op. 33a ♭ op. 33b	Edward Steuermann, piano	1957-01-02	New York	Studio	LP: Columbia Masterworks ML 5216 CD: TACET 186 WAV: archiphon ARC-WU 035	Recorded 2 January 1957 by Columbia Records New York, Studio 30th Street. – Digital transfer by Werner Unger from LP to HD-WAV (2008)

Composer	Opus	Performers	Rec. Date yyyy-mm-dd	Rec. Location	Studio/ Live	Source	Comments
Schoenberg	<i>Klavierstücke</i> , op. 33a ø op. 33b	Edward Steuermann, piano	1962-??-??	Dartington	Studio	unpublished	Recorded by BBC at Dartington Hall, Summer 1962, according to Summers, A-Z of Pianists (Anm. 2) – LoC 125R7.TRC (»in recital«) – Tape copy ASC (studio recording!) – LoC 2036 (Rachel List: »E. S. recital, BBC«)
Schoenberg	<i>Klavierstücke</i> , op. 33a ø op. 33b	Edward Steuermann, piano	194?-??-??	New York	Studio	unpublished	Recorded on 12" metal-based instantaneous lacquer disc, 2-sided, 78 rpm. – LoC IDB 49891
Schoenberg	<i>Klavierstück</i> , op. 33b	Edward Steuermann, piano	1957-01-02	New York	Studio	LP: Columbia Masterworks ML 5216 CD: TACET 186 WAV: archiphon ARC-WU 035	Recorded 2 January 1957 by Columbia Records New York, Studio 30th Street. – Digital transfer by Werner Unger from LP to HD-WAV (2008)
Schoenberg	<i>Phantasy for Violin with Piano Accompaniment</i> , op. 47 (1949)	Adolph Koldofsky, violin, Edward Steuermann, piano	1949-10-??	New York	Studio	LP: DIAL DLP 14	Recorded by Dial Records, New York, probably October 1949 (Koldofsky played the first performance at Schoenberg's 75th birthday on 13 September 1949).

Composer	Opus	Performers	Rec. Date yyyy-mm-dd	Rec. Location	Studio/ Live	Source	Comments
Schoenberg	<i>Phantasy for Violin with Piano Accompaniment, op. 47 (1949)</i>	Rudolf Kolisch, violin, Edward Steu- ermann, piano	1954-08-15	Darmstadt	Live	unpublished*	<ul style="list-style-type: none"> - Recorded live 15 August 1954, Darmstadt, Kongressaal Marienhöhe: <i>Festliches Kammerkonzert. Veranstaltung zu den 9. Internationalen Ferienkursen für Neue Musik 1954.</i> - IMD 5965/54 - Private copy Werner Unger (WU 045) * The Col legno CD (WWE 1 CD 31894) contains the performance with Kolisch and Else Stock from 26 July 1953.
Schoenberg	<i>Pierrot lunaire, op. 21: Nos. 4, 5, 6, 18, 19</i>	Erika Wagner, recitation, Rudolf Kolisch, violin, Benar Heifetz, cello, Victor Pollascheck, Frantz Wängler, Edward Steu- ermann, piano	1930-09-12	Berlin	Studio	unpublished	<p>Radio recording by Reichsrundfunkgesellschaft (RRG), Berlin, RRG 2709 /1, according to Lechleitner, »Tonaufnahmen« (Anm. b)</p> <ul style="list-style-type: none"> - 78 rpm Test Pressings at ASC

Composer	Opus	Performers	Rec. Date yyyy-mm-dd	Rec. Location	Studio/ Live	Source	Comments
Schoenberg	<i>Pierrot lunaire</i> , op. 21	Erika Stiedry- Wagner, recitation, Rudolf Kolisch, violin & viola, Stefan Auber, cello, Leonard Posella, flute & piccolo, Kalman Bloch, clarinet & bass clarinet, Edward Steuer- mann, piano, Arnold Schoen- berg, conductor	1940-09-24	Los Angeles	Studio	<p>78 rpm: AmColumbia 71157/60D</p> <p>LP: – AmColumbia ML 4471 (1951)* – Phillips L 01 515 – CBS 61442 – Odyssey Y 33791 – CBS CB 701 – CBS Sony 20 AC CD: – CBS MPK 45695 (1989) – Pool 57265023**</p>	<p>– 78 rpm Test Pressings at ASC</p> <p>* Digital transfer from LP to HD-WAV by Werner Unger (2008)</p> <p>** Pool 57265023 only No. 21 (<i>O alter Diuft aus Märchenzeit</i>)</p>

Composer	Opus	Performers	Rec. Date yyyy-mm-dd	Rec. Location	Studio/ Live	Source	Comments
Schoenberg	<i>Pierrot lunaire</i> , op. 21	Alice Howland, recitation, Robert Koff, violin, Seymour Barab, cello, Lois Schaefer, flute & piccolo, Donald Lituchy, clarinet, David Kalina, bass clarinet, Edward Steu- ermann, piano, Arthur Winograd, conductor	1955-01-07	Washington	Live	LP: MGM E 3202	Library of Congress Division concert, 7 January 1955. – LoC Catalog: LCCN 97701208 – LP: Archive Werner Unger Lechleitner, »Tonaufnahmen« (Anm. b)

Composer	Opus	Performers	Rec. Date yyyy-mm-dd	Rec. Location	Studio/ Live	Source	Comments
Schoenberg	Suite, op. 29	Dorothy Blaha, clarinet e-flat, Eric Simon, clarinet, Louis Klein, bass- clarinet, Felix Galimir, violin, Lotte Hammer- schlag, viola, Fritz Magg, violon- cello, Edward Steuer- mann, piano	1940-04-26	New York	Live	unpublished	Recorded live 26 April 1940 at Carnegie Chamber Music Hall, New York. Origin of records unclear. The identifi- cation of the recording relies on the originally enclosed program of the concert. ^c – ASC Rec 348-352
Schumann	6 <i>Études de concert d'après des caprices de Paganini</i> , op. 10	Edward Steuer- mann, piano	1959-01-29	New York	Live?	unpublished	Recorded 29 January 1959. – LoC 2007 (Cspák List) – LoC 1985 & 2007 (Rachel List)
Schumann	6 <i>Études pour le piano forte d'après les caprices de Paganini</i> , op. 3 (1832)	Edward Steuer- mann, piano	1954-04-08	New York?	Live?	unpublished	Recorded 8 April 1954. – LoC 1985 (Cspák List) – LoC 1985 (Rachel List)

c Personal communication from Eike Feß.

Composer	Opus	Performers	Rec. Date yyyy-mm-dd	Rec. Location	Studio/ Live	Source	Comments
Scriabin	Sonata No. 7, op. 64	Edward Steuermann, piano	1950-07-06	New York	Studio?	unpublished	Recorded 6 July 1950. – LoC 2008 (Rachel List)
Scriabin	Sonata No. 7, op. 64	Edward Steuermann, piano	1963-06-19	Berlin	Studio	unpublished	Recorded 19 June 1963 at RIAS Berlin, Studio Lankwitz, Siemensvilla. – DRA X211830 – LoC 2015 (Rachel List) – Private CD-copy Werner Unger (WU 064).
Steuermann	»Dialogues« for unaccompanied violin (1963)	Paul Zukofsky, violin	1973-08-21	Köln	Studio	unpublished	Recorded 21 August 1973, Cologne, Westdeutscher Rundfunk (WDR). – DRA 6076366104.1.01
Steuermann	»Dialogues« for unaccompanied violin (1963)	Paul Zukofsky, violin	1980-06-25	New York	Studio	LP: Cp ² /10	Recorded at RCA Studio A, New York City, 25 June 1980. Musical Observations, Inc. Recording Engineers: Paul Goodman and John Newton. Mastering: Robert C. Ludwig (Masterdisk Corp.). Editor: Johanna Nickrenz (Elite Recordings, Inc.) – Library of Congress Card Catalog No. 80-750530. – Private copy on CD-R Werner Unger (transferred from LP)

Composer	Opus	Performers	Rec. Date yyyy-mm-dd	Rec. Location	Studio/ Live	Source	Comments
Steuermann	Cantata (Franz Kafka) <i>Auf der Galerie for Chorus of Mixed Voices (singing and speaking) and Orchestra (1964)*</i>	The Camerata Singers solo voices: Eileen Laurence, Barbara Crouch, Richard Shadley, with Members of The Orchestra of America, Abraham Kaplan, conductor	1965-11-11	New York	Live	unpublished	<i>An Evening in Memory of Edward Steuermann,</i> live 11 November 1965 at Juilliard Concert Hall, presented by the Juilliard School of Music and The Edward Steuermann Memorial Society, Inc. * First Performance – Private copy on CD-R Werner Unger
Steuermann	<i>Drei Lieder für eine tiefe Männerstimme (Claudius, Goethe) (1931)</i>	unknown performers	????-??-??	unknown	Studio	unpublished	Probably a Radio Recording. – Private copy on CD-R Werner Unger (transferred from MusiCassette)
Steuermann	<i>Drei Lieder für tiefe Stimme zu den Worten von Bert Brecht (1945):</i> – <i>Die Rückkehr</i> – <i>Der Totenvogel</i> – <i>Gedanken über die Dauer des Exils</i>	Tatjana Troyanos, alto, Edward Steuermann, piano	1963-03-13	New York	Live	unpublished	<i>Concert honoring Edward Steuermann,</i> recorded live 13 March 1963 at the Juilliard School of Music, in association with the Municipal Broadcasting System. – LoC: Private tapes 7,5 ips. MAVIS Nos. 18145-3-2, 1841448-3-1 Ø 1841448-3-2 – RWA 5237, 5238 (A+B)

Composer	Opus	Performers	Rec. Date yyyy-mm-dd	Rec. Location	Studio/ Live	Source	Comments
Steuermann	<i>Drei Lieder für tie- fere Stimme zu den Worten von Bert Brecht (1945):</i> – Die Rückkehr – Der Totenvogel – Gedanken über die Dauer des Exils	Frieder Lang, tenor Christian de Bruyn, piano	1996-12-17	Köln	Studio	unpublished	Recorded 17 December 1996, Cologne, Westdeutscher Rundfunk (WDR). – DRA 6023383101.1.01
Steuermann	<i>Drei Lieder:</i> – Zigeunerlied – Lied des Gefan- genen – O lass uns noch	Beverly Morgan, soprano, Christopher O'Riley, piano	1980-06-22	Boston	Studio	LP: Cp ² /10	Recorded June 22 1980. Musical Observations, Inc. Producer: Gunther Schuller. Mastering: Robert C. Ludwig (Masterdisk Corp.). Editor: Johanna Nickrenz (Elite Recordings, Inc.). – Library of Congress Card Catalog No. 80-750530.
Steuermann	<i>Improvisation and Allegro for Violin and Piano (1955)*</i>	Wolfgang Marsch- ner, violin, Eduard Steuer- mann, piano	1957-07-17	Darmstadt	Live	WAV: archiphon ARC-WU 062	– Recorded live 17 July 1957, Darm- stadt, Orangerie: 1. Kammerkonzert der Tage für Neue Musik. Tage für Neue Musik des Hessischen Rundfunks Veranstaltung zu den 12. Internationalen Ferienkursen für Neue Musik 1957. * European Premiere. – IMD 11380/57

Composer	Opus	Performers	Rec. Date yyyy-mm-dd	Rec. Location	Studio/ Live	Source	Comments
Steuermann	<i>Improvisation and Allegro for Violin and Piano</i> (1955)	Wolfgang Marschner, violin, Wilhelm Neuhaus, piano	1958-08-12	Köln	Live	unpublished	Recorded 12 April 1958, Cologne, West-deutscher Rundfunk (WDR). – DRA: 6102843102.1.01
Steuermann	<i>Improvisation and Allegro for Violin and Piano</i> (1955) Rehearsal with Edward Steuermann	Paul Zukofsky, violin, Howard Lebow, piano	1963-?-??	New York	Live	unpublished	Recording 1963 at New School. – LoC 2000, 2018 (Rachel List)
Steuermann	<i>Improvisation and Allegro for Violin and Piano</i> (1955)	Paul Zukofsky, violin, Howard Lebow, piano	1963-03-13	New York	Live	unpublished	Concert honoring Edward Steuermann, recorded live 13 March 1963 at the Juilliard School of Music, in association with the Municipal Broadcasting System. – LoC: Tapes 7,5 ips. MAVIS Nos. 18145-3-2, 1841448-3-1 or 1841448-3-2 – RWA 5237, 5238 (A+B)

Composer	Opus	Performers	Rec. Date yyyy-mm-dd	Rec. Location	Studio/ Live	Source	Comments
Steuermann	<i>Improvisation and Allegro for Violin and Piano (1955)</i>	Paul Zukofsky, violin, Aki Takahashi, piano	1980-06-25	New York	Studio	LP: Cp ³ /10	Recorded at RCA Studio A, New York City, 25 June 1980. Recording Engineers: Paul Goodman and John Newton. Mastering: Robert C. Ludwig (Masterdisk Corp.). Editor: Johanna Nickrenz (Elite Recordings, Inc.). – Library of Congress Card Catalog No. 80-750530. – Private copy on CD-R Werner Unger (transferred from LP)
Steuermann	<i>Klavierstück (1925)</i> (later 2nd movement of the Piano Sonata)	Jan Marc Reichow, piano	1995-01-30	Köln	Studio	unpublished	Recorded 30 January 1995, Cologne, Westdeutscher Rundfunk (WDR). – DRA 6315046102.1.01
Steuermann	<i>Gedämpft und hastig</i> (»Für Th. Wie-sengrund-Adorno«, 1938) (in two interpretations)	J. Marc Reichow, piano	2021-04-25	München	Studio	unpublished	Recorded 25 April 2021, Munich, first recording. CD in preparation for the Steuermann book <i>Kontroverse Wege der Moderne</i> by Martin Zenck and Volker Rülke, et+K, Munich 2022.

Composer	Opus	Performers	Rec. Date yyyy-mm-dd	Rec. Location	Studio/ Live	Source	Comments
Steuermann	<i>Sehr mäßig</i> (1923/27) (in two interpretations)	J. Marc Reichow, piano	2021-04-25	München	Studio	unpublished	Recorded 25 April 2021, Munich, first recording. CD in preparation for the Steuermann book <i>Kontroverse Wege der Moderne</i> by Martin Zenck and Volker Rülke, et+K, Munich 2022.
Steuermann	Sonate für Klavier (1926, rev. 1954) mvt. 1: <i>Deciso</i>	Bruce Brubaker, piano	2010-12-21	???	Studio	YouTube	Published 21 December 2010 on YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=ohzP3ZPRMMU
Steuermann	Sonate für Klavier (1926, rev. 1954) mvt. 2: <i>Molto sostenuto</i> mvt. 3: <i>Con moto</i>	Luciane Cardassi, piano	2011-07-21	???	Studio	YouTube	Published 21 July 2011 on YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=Xz5IW1OSH DY https://www.youtube.com/watch?v=ohzP3ZPRMMU
Steuermann	Sonate für Klavier (1926, rev. 1954)	Jan Marc Reichow, piano	1995-01-30	Köln	Studio	unpublished	– Recorded 30 January–1 February 1995, Cologne, Westdeutscher Rundfunk (WDR). – DRA 6023550101.1.01

Composer	Opus	Performers	Rec. Date yyyy-mm-dd	Rec. Location	Studio/ Live	Source	Comments
Steuermann	String Quartet No. 2 <i>Diary</i> (1960/61)* [in 7 movements]	Juilliard String Quartet: – Robert Mann, violin – Isidore Cohen, violin, – Raphael Hillyer, viola – Claus Adam, cello	1963-03-13	New York	Live	unpublished	<i>Concert honoring Edward Steuermann</i> , recorded live 13 March 1963 at the Juilliard School of Music, in association with the Municipal Broadcasting System. * World Premiere – LoC: Private tapes 7,5 ips. MAVIS Nos. 18145-3-2, 1841448-3-1 ⊗ 1841448-3-2 – RWA 5237, 5238 (A+B)
Steuermann	String Quartet Nr. 1 <i>7 Waltzes</i> (1942–46)	Pellegrini Quartett (?)	1987-??-??	Zurich	Studio	unpublished	Recorded at Radio Zurich. – Private copy on CD-R Werner Unger (transferred from MusicCassette)
Steuermann	Suite for Chamber Orchestra in four movements (1964)*	Members of The Orchestra of America, Abraham Kaplan, conductor	1965-11-11	New York	Live	unpublished	<i>An Evening in Memory of Edward Steuermann</i> , live 11 November 1965 at Juilliard Concert Hall, presented by the Juilliard School of Music and The Edward Steu- ermann Memorial Society, Inc. ** First Performance – Private copy on CD-R Werner Unger
Steuermann	Suite for Piano (1954)	Thomas Hell, piano	2009-12-05	Frankfurt	Studio	CD: TACET 186	Recorded 5 December 1989, Frankfurt, Hessischer Rundfunk (HR), Studio III.

Composer	Opus	Performers	Rec. Date yyyy-mm-dd	Rec. Location	Studio/ Live	Source	Comments
Steuermann	Suite for Piano (1954)	Erich Itor Kahn, piano	1952-12-??	New York	Live	unpublished	Recorded live in a private concert. – Original tape at Deutsches Rundfunkarchiv (DRA), Label Code X130 DRA Frankfurt am Main.
Steuermann	Suite for Piano (1954)	Russell Sherman, piano	1965-11-11	New York	Live	unpublished	<i>An Evening in Memory of Edward Steuermann</i> , live 11 November 1965 at Juilliard Concert Hall, presented by the Juilliard School of Music and The Edward Steuermann Memorial Society, Inc. – Private copy on CD-R Werner Unger
Steuermann	Suite for Piano (1954)	Russell Sherman, piano	1979-12-19	Boston	Studio	LP: Cp ² /10	Recorded at Jordan Hall Boston, December 16, 1979. Musical Observations, Inc. Producer: Gunther Schuller. Mastering: Robert C. Ludwig (Masterdisk Corp.). Editor: Johanna Nickrenz (Elite Recordings, Inc.) – Library of Congress Card Catalog No. 80-750530. – Private copy on CD-R Werner Unger (transferred from LP)
Steuermann	Suite for Piano (1954)	Jan Marc Reichow, piano	1995-01-30	Köln	Studio	unpublished	– Recorded 30 January–1 February 1995, Cologne, Westdeutscher Rundfunk (WDR). – DRA 6023550103.1.01

Composer	Opus	Performers	Rec. Date yyyy-mm-dd	Rec. Location	Studio/ Live	Source	Comments
Steuermann	Suite for Piano (1954)	Jan Marc Reichow, piano	1996-12-11	Köln	Studio	unpublished	Recorded 11–13 December 1996, Cologne, Westdeutscher Rundfunk (WDR). – DRA 6028317101.1.01
Steuermann	Three Choirs for Mixed Voices with Instrumental Accompaniment (1956):* – Die Nacht (Michelangelo) – Das Lied (Berthold hold Viertel) – Der Gott der Juden (Berthold Viertel)	Unknown choir, Michael Gielen, conductor	1959-04-??	Vienna	Live	unpublished	Recorded Vienna, April, on 12" metal- based lacquer disc, 1-sided, 33 1/3 rpm. *First performance (?) – LoC IDB 49892
Steuermann	Three Choirs for Mixed Voices with Instrumental Accompaniment (1956):* – Die Nacht (Michelangelo) – Das Lied (Berthold hold Viertel) – Der Gott der Juden (Berthold Viertel)	The Camerata Singers solo voices: Eileen Laurence, Barbara Crouch, Richard Shadley, Abraham Kaplan, conductor	1965-11-11	New York	Live	unpublished	An Evening in Memory of Edward Steuer- mann, live 11 November 1965 at Juilli- ard Concert Hall, presented by the Juilli- ard School of Music and The Edward Steuermann Memorial Society, Inc. * First performance in the United States – Private copy on CD-R Werner Unger

Composer	Opus	Performers	Rec. Date yyyy-mm-dd	Rec. Location	Studio/ Live	Source	Comments
Steuermann	Trio for Piano, Violin and Violoncello (1953/1954)*	Rudolf Kolisch, violin, Konrad Lechner, cello, Eduard Steuer- mann, piano	1954-08-22	Darmstadt	Live	unpublished	Recorded live 22 August 1954, Darmstadt, Kongressaal Mathilden- höhe: 9. <i>Internationale Ferienkurse für Neue Musik, Darmstadt 1954.</i> * World premiere. – IMD 5989/54
Steuermann	Trio for Piano, Violin and Violoncello (1953/1954)	Ravinia Trio: Saiko Sasaki, piano, Rainer Schmidt, violin, Peter Hörr, cello	1992-09-??	Zürich	Studio	CD: DIVOX CDX-29107	Recorded September 1992, Zürich, at Radio DRS. – DRA 6315046106.1.01
Steuermann	Variationen für Orchester (1958)	SWR-Sinfonieor- chester Baden- Baden und Frei- burg, Michael Gielen, conductor	1990-02-12	Baden- Baden	Studio	CD: Hänssler Classic 93.060	Recorded 12 February 1990, Baden- Baden, Hans Rosbaud-Studio.
Steuermann	Vier Klavierstücke (1934, rev. 1958 ♭ 1963)	Jan Marc Reichow, piano	1994-09-27	Köln	Studio	unpublished	Recorded 27 and 28 September 1994, Cologne, Westdeutscher Rundfunk (WDR). – DRA 6018504101.1.01
Steuermann	Vier Klavierstücke (1934, rev. 1958 ♭ 1963)	Karl Steiner, piano	1994-09-27	????	Studio	CD: KC CEN 241	<i>Musik der zweiten Generation der zweiten Wiener Schule (2 CD)</i>

Composer	Opus	Performers	Rec. Date yyyy-mm-dd	Rec. Location	Studio/ Live	Source	Comments
Steuermann	<i>Vier Klavierstücke</i> (1934, rev. 1958 ♫ 1963)	Jan Michiels, piano	2005-06-19	Brussels	Studio	CD: Davids- fonds/Eufoda	Recorded 19–24 June 2005, Grote zaal Koninklijk Conservatorium Brussels.
Steuermann	<i>Vier Lieder für eine hohe Frauen- stimme und Klavier (1942):</i> – <i>Im Frühling</i> (Trakt) – <i>Hörtest Du denn nicht (Hof- mannsthal)</i> – <i>Die Liebste sprach</i> (Hofmanns- thal) – <i>Trabe, kleines Pferdchen</i> (Kafka)	Elsa Forrer, Soprano, Howard Lebow, piano	1968 (?)	Zürich	Studio	unpublished	Recorded Radio Zürich – Private copy on CD-R Werner Unger (transferred from MusiCassette)

Composer	Opus	Performers	Rec. Date yyyy-mm-dd	Rec. Location	Studio/ Live	Source	Comments
Steuermann	<i>Vier Lieder für eine hohe Frauenstimme und Klavier (1942):</i> – <i>Im Frühlings (Trakt)</i> – <i>Hörtest Du denn nicht (Hofmannsthal)</i> – <i>Die Liebste sprach (Hofmannsthal)</i> – <i>Trabe, kleines Pferdchen (Kafka)</i>	Ilona Steingrubber, soprano, Eduard Steuermann, piano	1954-08-17	Darmstadt	Live	unpublished	Recorded live 17 August 1954, Darmstadt, Seminar Marienhöhe: 9. <i>Internationale Ferienkurse für Neue Musik, Darmstadt 1954.</i> – IMD 5948/54
Steuermann, art.	Arnold Schoenberg: <i>Kammersinfonie, op. 9 (for Piano solo)</i>	Stefan Litvin, piano	1992-02-07	Berlin	Studio	unpublished	Recorded 7 February 1992, RIAS Berlin, Saal III. – Archivnummer RBB: F035278
Steuermann, art.	Arnold Schoenberg: <i>Kammersinfonie, op. 9 (for Piano solo)</i>	Stefan Litvin, piano	1992-09-22	Köln	Studio	unpublished	Recorded 22 and 23 September 1992, Cologne, Westdeutscher Rundfunk (WDR). – DRA 6203379101.101

Composer	Opus	Performers	Rec. Date yyyy-mm-dd	Rec. Location	Studio/ Live	Source	Comments
Steuermann, arr.	Arnold Schoen- berg: – <i>Verklärte Nacht/Trans- figured Night;</i> arr. for Piano Trio by E. Steuermann (1932)	Clementi Trio Köln: Daniel Spektor, piano, Manuel Gerstner, violin, Deborah Richards, cello	1986-10-14	Köln	Studio	CD: Largo 5111	Recorded 14 October 1986, Cologne, Westdeutscher Rundfunk (WDR), Cornet-Studio. – DRA Archivnummer:0703037 – NDR Archivnummer: C001144
Steuermann, arr.	Arnold Schoen- berg: – <i>Verklärte Nacht/Trans- figured Night;</i> arr. for Piano Trio by E. Steuermann (1932)	Clementi Trio Köln: Daniel Spektor, piano, Manuel Gerstner, violin, Deborah Richards, cello	1988-12-02	Berlin	Live	unpublished	Recorded 12 December 1988, Berlin, SFB, Kleiner Sendesaal. – Archivnummer RBB: F0549125
Steuermann, arr.	Arnold Schoen- berg: – <i>Verklärte Nacht/Trans- figured Night;</i> arr. for Piano Trio by E. Steuermann (1932)	Stuttgarter Kla- viertrio: Monika Leonhard, piano, Rainer Kussmaul, violin, Claus Kanngiesser, cello	1989-02-01	Köln	Studio	unpublished	Recorded 1 February 1989, Cologne, Westdeutscher Rundfunk (WDR), – DRA 6046654102.1.01

Composer	Opus	Performers	Rec. Date yyyy-mm-dd	Rec. Location	Studio/ Live	Source	Comments
Steuermann, arr.	Arnold Schoen- berg: – <i>Verklärte Nacht/Trans- figured Night</i> ; arr. for Piano Trio by E. Steuermann (1932)	Ravinia Trio: Saiko Sasaki, piano, Rainer Schmidt, violin, Peter Hörr, cello	1992-05-02	Zürich	Studio	unpublished	Recorded 2 May 1992, Zürich, Radio DRS. – DRA 6315046105.1.01
Steuermann, arr.	Arnold Schoen- berg: – <i>Verklärte Nacht/Trans- figured Night</i> ; arr. for Piano Trio by E. Steuermann (1932)	Sontraud Speidel, piano, Josef Rissin, violin, Martin Ostertag, cello	1997-04-01	Karlsruhe	Studio	<u>CD</u> : ANTES 31.9127	Recorded 1–7 April 1997 by SDR, Studio Karlsruhe. – Deutschlandradio Archivnummer: 6047942
Steuermann, arr.	Arnold Schoen- berg: – <i>Verklärte Nacht/Trans- figured Night</i> ; arr. for Piano Trio by E. Steuermann (1932)	Altenberg Trio Wien	2001-01-10	Renswoude	Studio	<u>CD</u> : CC72092	Recorded 10–13 January 2001, Renswoude (NL) by Classics Challenge Records.

Composer	Opus	Performers	Rec. Date yyyy-mm-dd	Rec. Location	Studio/ Live	Source	Comments
Steuermann, arr.	Arnold Schoen- berg: – <i>Verklärte Nacht/Trans- figured Night</i> ; arr. for Piano Trio by E. Steuermann (1932)	Trio Jean Paul: Eckart Heiligers, piano, Ulf Schneider, violin, Martin Löhr, cello	2002-06-18	Kleve	Live	unpublished	Recorded live 18 June 2002 by West- deutscher Rundfunk (WDR): <i>Konzerte der Stadt Kleve. WDR-Kammerkonzert.</i> – DRA 6081373104.1.01
Steuermann, arr.	Arnold Schoen- berg: – <i>Verklärte Nacht/Trans- figured Night</i> ; arr. for Piano Trio by E. Steuermann (1932)	Neva Trio St. Petersburg: Igor Uryash, piano, Iliia Ioff, violin, Alexei Massarski, cello	2002-12-07	Köln	Live	unpublished	Recorded live 7 December 2002, Cologne, Philharmonie, by West- deutscher Rundfunk (WDR). – DRA 6082624102.1.01
Steuermann, arr.	Arnold Schoen- berg: – <i>Verklärte Nacht/Trans- figured Night</i> ; arr. for Piano Trio by E. Steuermann (1932)	Trio Jean Paul: Eckart Heiligers, piano, Ulf Schneider, violin, Martin Löhr, cello	2003-10-21	Köln	Studio	CD: ARS MUSICI AM 13832	Recorded live 21–24 October 2003, Cologne, DeutschlandRadio, Funkhaus, Sendesaal. – DRA Archivnummer 6143884

Composer	Opus	Performers	Rec. Date yyyy-mm-dd	Rec. Location	Studio/ Live	Source	Comments
Steuermann, arr.	Arnold Schoen- berg: – <i>Verklärte Nacht/Trans- figured Night</i> ; arr. for Piano Trio by E. Steuermann (1932)	Wiener Klaviertrio: Stefan Mendl, piano, Wolfgang Redik, violin, Matthias Gredler, cello	2004-03-25	Lüden- scheid	Live	unpublished	Recorded live 25 March 2004 West- deutscher Rundfunk (WDR): <i>Kammer- konzert in Lüdenscheid</i> . – DRA 6202234101.1.01
Steuermann, arr.	Arnold Schoen- berg: – <i>Verklärte Nacht/Trans- figured Night</i> ; arr. for Piano Trio by E. Steuermann (1932)	Wiener Klaviertrio: Stefan Mendl, piano, Wolfgang Redik, violin, Matthias Gredler, cello	2004-12-06	Bad Arolsen	Studio	CD: MDG3421354-2	Recorded 6–8 April 2004 Bad Arolsen, Fürstliche Reitbahn.
Steuermann, arr.	Arnold Schoen- berg: – <i>Verklärte Nacht/Trans- figured Night</i> ; arr. for Piano Trio by E. Steuermann (1932)	Amber Trio Jerusalem: Lior Kretzer, piano, Uri Dror, violin, Ira Givol, cello	2008-03-08	Chemnitz	Live	unpublished	Recorded live 8 March 2008, Chemnitz, Synagoge, by Mitteldeutscher Rund- funk (MDR). – CD Bestellnummer: STLMM5632/ A+B

Composer	Opus	Performers	Rec. Date yyyy-mm-dd	Rec. Location	Studio/ Live	Source	Comments
Steuermann, arr.	Arnold Schoen- berg: – <i>Verklärte Nacht/Trans- figured Night</i> ; arr. for Piano Trio by E. Steuermann (1932)	Techler Trio	2009-08-09	Oberstdorf	Live	unpublished	Recorded live 9 August 2009 Oberst- dorf, Evangelische Christuskirche, by Bayerischer Rundfunk (BR): <i>Oberstdorfer Musiksommer 2009</i> . – DRA M0010971Z00
Steuermann, arr.	Arnold Schoen- berg: – <i>Verklärte Nacht/Trans- figured Night</i> ; arr. for Piano Trio by E. Steuermann (1932)	Boulangier Trio	2011-07-18	Köln	Studio	unpublished	Recorded 18 July 2011 by Deutschland- funk, Cologne, Kammermusiksaal. – DRA M0010971Z00
Steuermann, arr.	Arnold Schoen- berg: – <i>Verklärte Nacht/Trans- figured Night</i> ; arr. for Piano Trio by E. Steuermann (1932)	Fabian Müller, piano, Sarah Christian, violin, Maximilian Hornung, cello	2017-05-25	Augsburg	Live	unpublished	Recorded live 25 May 2017 Augsburg, Kleiner Goldener Saal, by Bayerischer Rundfunk (BR): <i>Mozartfest Augsburg 2017</i> . – DRA M00538 16Z00

Composer	Opus	Performers	Rec. Date yyyy-mm-dd	Rec. Location	Studio/ Live	Source	Comments
Steuermann, arr.	Francis Poulenc: <i>Tocata</i> (for three Pianos)	Erika Haase, Carmen Piazzini, Ulrike Moortgat- Pick, piano	2009-01-??	Hannover	Studio	CD: TACET 186	Recorded January 2009 at Hannover by TACET.
Steuermann, arr.	Franz Schubert: <i>Wohin?</i> (for three Pianos, 1943)	Lorin Hollander, Howard Lebow, Jacob Maxin, piano	1965-11-11	New York	Live	unpublished	<i>An Evening in Memory of Edward Steuer- mann</i> , live 11 November 1965 at Juilli- ard Concert Hall, presented by the Juilli- ard School of Music and The Edward Steuermann Memorial Society, Inc. – Private copy on CD-R Werner Unger
Steuermann, arr.	Franz Schubert: <i>Wohin?</i> (for three Pianos, 1943)	Erika Haase, Carmen Piazzini, Ulrike Moortgat- Pick, piano	2009-01-??	Hannover	Studio	CD: TACET 186	Recorded January 2009 at Hannover by TACET.
Steuermann, arr.	Johann Strauß: <i>Melodies from Die Fledermaus</i> (for two Pianos)	Erika Haase, Carmen Piazzini, piano	2009-01-??	Hannover	Studio	CD: TACET 186	Recorded January 2009 at Hannover by TACET.
Steuermann, arr.	Johann Strauß: <i>Perpetuum mobile</i> , op. 257 (for two Pianos)	Erika Haase, Carmen Piazzini, piano	2009-01-??	Hannover	Studio	CD: TACET 186	Recorded January 2009 at Hannover by TACET.

Composer	Opus	Performers	Rec. Date yyyy-mm-dd	Rec. Location	Studio/ Live	Source	Comments
Weber	Piano Sonata No. 2 in A flat major, J. 199	Edward Steuermann, piano	1961-04-19	New York	Live	unpublished	Recorded live 19 April 1961, New York, Juilliard School of Music (One O'clock Concert Series). – LoC 2025 (Rachel List) – CD copy Anton Voigt – Copy on WAV files Werner Unger
Webern	Vier Stücke für Geige und Klavier, op. 7	Rudolf Kollisch, violin Edward Steuermann, piano	1958-09-11	Darmstadt	Live	unpublished	– Recorded live 11 September 1958, Darmstadt, Schloss Heiligenberg: Kammerkonzert Anton Webern (zum 75. Geburtstag). Veranstaltung zu den 13. Internationalen Ferienkursen für Neue Musik 1958. – IMD 12305/59

Lebens- und Schaffensdokumente

Zur Edward Steuermann Collection am Arnold Schönberg Center, Wien

Die Edward Steuermann Collection am Arnold Schönberg Center, Wien, ist die wahrscheinlich umfangreichste Zusammenstellung von Materialien zum Pianisten in Europa. Etabliert wurde die Sammlung von Steuermanns Frau Clara, 1943/44 Assistentin bei Arnold Schönberg, von 1975 bis zu ihrem Tod 1982 Archivarin am Arnold Schoenberg Institute in Los Angeles, wo der Nachlass Arnold Schönbergs bis 1997 aufbewahrt wurde.¹ Clara Steuermann begründete Ausrichtung und Struktur des Archivs als zentrale Dokumentationsstelle zu Arnold Schönbergs Schaffen und Wirken: Sie etablierte das Prinzip der sogenannten »Satellite Collections«, welche Schönbergiana aus aller Welt an einem Ort zusammenführen, die um den Nachlass als eigene Sammlungskörper gruppiert sind. Diese Sammlungen können Dokumente aus der Hand Arnold Schönbergs im Original oder als Kopie enthalten, aber auch die Auseinandersetzung mit seinem Schaffen wie auch dessen Rezeption bis heute betreffen.

Die Edward Steuermann Collection wurde bereits 1976 als Teil der Arnold Schoenberg Archives, also noch vor der offiziellen Institutseröffnung am 20. Februar 1977 begründet.² In Ihrer ursprünglichen Form war sie analog zur etwa zeitgleich etablierten Sammlung an der Library of Congress³ als Edward and Clara Steuermann Collection konzipiert, in Abgrenzung zu Washington mit Schwerpunkt auf Materialien in unmittelbarem Zusammenhang mit der Wiener Schule. Relativ bald erfolgte durch das Arnold Schoenberg Institute eine Neuaufteilung der Dokumente in zwei Sammlungen⁴ – nicht bis ins Letzte konsequent, wie ein 1968 Clara Steuermann gewidmetes Exemplar von Theodor W. Adornos *Impromptus*, das sich bis heute unter den Büchern Eduards befindet, belegt. Das gleiche gilt

1 Vgl. zur Geschichte des Nachlasses Therese Muxeneder, »Ethik des Bewahrens. Exil und Rückkehr des Schönberg-Nachlasses«, in: *Kulturelle Räume und ästhetische Universalität. Musik und Musiker im Exil*, hrsg. von Claus-Dieter Krohn, München 2008 (= *Exilforschung*, Bd. 26), S. 44–66.

2 Dies legt eine auf 1976 datierte Auflistung des Materials mit Objekten aus dem Besitz von Clara und Eduard Steuermann nahe. Mit Bleistift wurde nachträglich die jeweilige Herkunft markiert. Arnold Schönberg Center, Wien, Edward Steuermann Collection (S26), im Folgenden: ASC E. Steuermann Collection.

3 Für die Sammlung an der Library of Congress gilt: »Acquired from the Steuermann family, 1977–1982«, vgl. den entsprechenden Katalogeintrag, online: <<https://lccn.loc.gov/2010563514>> (23.07.2021).

4 Vgl. Jonathan M. Dunsby, »The Steuermann Collection«, in: *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 2 (Oktober 1977), S. 63–71.

für Aufführungsexemplare von Schönbergs *Kammersymphonie* op. 38b in der Fassung für zwei Klaviere. Das Stück war eine Art Paradewerk Clara Steuermanns gemeinsam mit dem Pianisten und Schönberg-Schüler Leonard Stein, welches von beiden gemeinsam auch auf Schallplatte eingespielt wurde.⁵ Eine Aufführung durch Eduard Steuermann ist nicht bekannt. Briefe wurden der Sammlung am Arnold Schönberg Center lediglich in Form von Kopien beigegeben, während die Originale an der Library of Congress aufbewahrt werden. Die folgenden Betrachtungen konzentrieren sich primär auf historische Quellen aus dem Nachlass Eduard Steuermanns, die seit 1998 am Arnold Schönberg Center in Wien zugänglich sind.⁶

Ein Gutteil der Objekte lässt zwar keine unmittelbaren Schlüsse auf Steuermann und sein künstlerisches Profil zu, gewährt jedoch Einblicke in dessen persönliche und künstlerische Netzwerke. Dazu gehören vor allem zahlreiche Widmungsexemplare von Publikationen⁷, die Theodor W. Adorno seinem Freund und ehemaligen Lehrer regelmäßig zukommen ließ und in verschiedenen, immer leicht variierten Wendungen handschriftlich widmete: »meinem lieben Eduard«, »in Freundschaft« »von seinem alten« »Teddie«. Ein Exemplar von René Leibowitz *Schoenberg et son École* erhielt Steuermann wahrscheinlich vom Autor persönlich bald nach dessen Ankunft am 6. Oktober 1947 in New York⁸, worauf auch die etwas gewundene Widmung hindeutet: »Pour Eduard Steuermann – que je connais et voulais conaitre depuis si longtemps – le livre qui prouve qu'on devait lui rencontre.«⁹

Ein Korrektorexemplar von Leibowitz' Artikel »Musique d'Amérique« von 1948¹⁰, dessen Übergang in den Besitz Steuermanns ungeklärt ist, veranschaulicht mit den Schreibweisen »Stenmann« und »Adornus« die beschränkten Kenntnisse zum Kreis der Wiener Schule in der Redaktion der bei Gallimard erschienenen Literaturzeitschrift *Les Temps Modernes*. Einen regen Diskurs mit unterschiedlichen Partnern dokumentieren diverse Vorträge und Artikel von Ernst Krenek, Roger Sessions und natürlich Theodor W. Adorno, darunter auch ein korrigier-

5 In Arnold Schönbergs Nachlass befinden sich mehrere Exemplare der Schallplatteneinspielung dieser Fassung durch die beiden Interpreten.

6 Andere Quellen zu Eduard Steuermann befinden sich vereinzelt im Nachlass und weiteren Sammlungen, sie können hier nicht umfassend dokumentiert werden. Erwähnt werden sollte immerhin ein wenig bekannter Bestand an Briefen an den Schönberg-Schüler und Dirigenten Josef Traunek, der in der Sammlung der Internationalen Schönberg Gesellschaft als Leihgabe am Arnold Schönberg Center aufbewahrt wird.

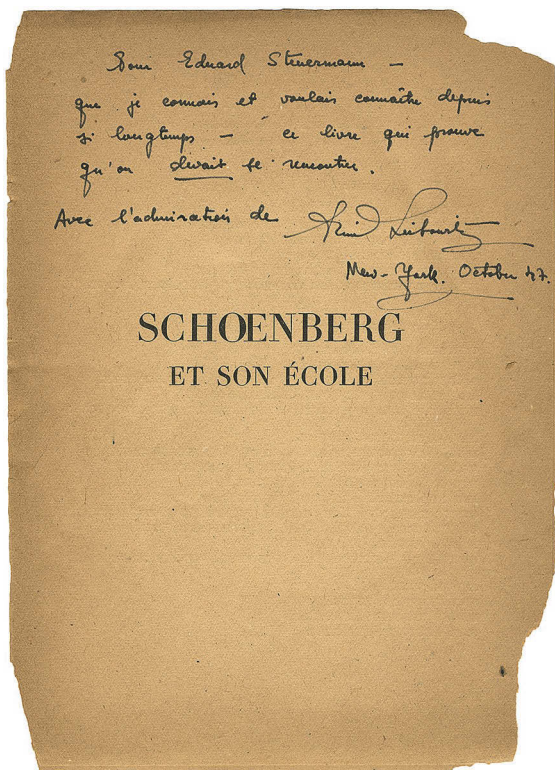
7 Eine Gesamtübersicht findet sich in Dunsby, »The Steuermann Collection« (Anm. 4).

8 Yvonne Schürmann-Zehetner, *René Leibowitz*, Phil. Diss. Universität Wien 2010, S. 177, online: <<https://othes.univie.ac.at/10901/>> (23.07.2021).

9 René Leibowitz, *Schoenberg et son école*, Paris 1947. Die Widmung ist datiert »New-York. Octobre 47«.

10 René Leibowitz, »Musique d'Amérique«, in: *Les Temps Modernes* 38 (November 1948), S. 804–822.

Abbildung 1:
René Leibowitz, *Schoenberg
et son École*, Paris 1947.
Widmung (ASC E. Steuer-
mann Collection).



tes Typoskript von Heinrich Jalowetz' Vortrag »In memoriam Alban Berg« anlässlich des zehnten Todestages des Komponisten – möglicherweise die einzige überlieferte Quelle dieses Textes.¹¹ Aus der Hand Schönbergs stammt lediglich eine von Richard Hoffmann korrigierte Kopie einer Einführung zu den *Drei Klavierstücken* op. 11 mit einer zugewandten Widmung des Komponisten.¹² Dass Steuermann die ihm zugesandten Texte gelesen hat, ist wahrscheinlich – zumindest das Exemplar von Leibowitz' *Schoenebrg et son école* ist vollständig aufgeschnitten und wirkt gebraucht. Die Lektüre hat sich bei Steuermann aber nicht zwingend in

- 11 So stellt es zumindest die umfangreiche Bibliographie dar in: Markus Grassl/Reinhard Kapp (Hrsg.), *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des internationalen Colloquiums Wien 1995*, Wien 2002 (= *Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*, Bd. 3), S. 687.
- 12 Publiziert als Arnold Schönberg, »Introduction to the Three Pieces for Piano, July 27, 1949«, in: *Schoenberg's program notes and musical analyses*, hrsg. von J. Daniel Jenkins, New York 2016 (= *Schoenberg in Words*, Bd. 5), S. 185–187. Die Widmung auf dem Typoskript lautet »Lieber Freund, ich freue mich sehr! Herzliche Grüße Arnold Schönberg, 26. Juli, 1949«.

Annotation niedergeschlagen – ein Phänomen, das sich auch in den überlieferten Musikdrucken zeigt.

Historische Notenmateriale sind bedeutende Quellen zur Rekonstruktion von Aufführungssituationen und interpretatorischen Ansätzen. Geradezu idealtypisch zeigt sich dies im Archiv des Vereins für musikalische Privataufführungen, welches die Konzerttätigkeit der Vereinigung von 1918 bis 1921 zwar nicht vollständig, so doch umfassend dokumentiert. Der besondere Stellenwert des Vereins einerseits für die Aufführungspraxis der Wiener Schule, andererseits für die Entwicklung eines innovativen Arbeitskonzepts zur Aufführung zeitgenössischer Musik verleiht den hauptsächlich in Arnold Schönbergs Nachlass verwahrten Materialien besondere Bedeutung: Oft weit über den Notentext hinausgehende Einzeichnungen in Partituren und Stimmen ergeben sich aus dem komplexen Zusammenspiel von Vortragsmeistern (darunter auch Eduard Steuermann), Einstudierenden und Ensembles und vermitteln einen manchmal bis ins Detail gehenden Eindruck des damaligen aufführungspraktischen Ansatzes.¹³ Die Drucke aus der Steuermann Collection sind in dieser Hinsicht weniger ergiebig: Der Pianist dürfte seine klangliche Vorstellung einer Komposition geistig wie physisch verinnerlicht haben, sodass eine Überbezeichnung des Notentextes sich erübrigte. Annotationen betreffen meist pragmatische Hervorhebungen, etwa zum vereinfachten Überblick schwieriger Passagen. Als historische Dokumente eröffnen diese Quellen dennoch Perspektiven, deren Bedeutung sich manchmal erst auf den zweiten Blick erschließt, was eine Beschreibung ausgewählter Exemplare zeigen soll.

Ein von Fritz Heinrich Klein erstellter Klavierauszug des Kammerkonzerts von Alban Berg (Wien: Universal Edition 1926) weist zahlreiche Eintragungen im Notentext auf. Neben Fingersätzen finden sich diverse Markierungen, welche das Erfassen rhythmisch oder melodisch komplizierter Passagen erleichtern. Hinzu kommen vereinzelt Metronomzahlen, die jenen in der gedruckten Partitur widersprechen.¹⁴ Die Annotationen betreffen nicht nur den Klavierpart, sondern auch Solo-Violine und Orchester. Neben Steuermann war offenbar eine weitere, der pianistischen Ausführung übergeordnete Hand beteiligt. Dies veranschaulicht eine leicht missverständliche Tempoangabe, die im Partiturdruk als »allmählich (*ohne ritard*) übergehen in's langsame Walzertempo« (erster Satz, T. 59/60) angegeben ist. Die geforderte Entschleunigung ohne *Ritardano* wird in blauem Buntstift als exakter, der Phrasierung entsprechender Tempo-Rubato-

13 Zur am Arnold Schönberg Center, Wien, aufbewahrten Sammlung vgl. Eike Feß, »Aufführungspraxis der Wiener Schule im Verein für musikalische Privataufführungen«, in: *Journal of the Arnold Schönberg Center* 15 (2018), S. 31–51.

14 Z. B. S. 25, erster Satz, T. 151, pt. Viertel = 84 statt pt. Halbe = ca. 69.

Abbildung 2:
Alban Berg: Kammer-
konzert, Wien: Universal
Edition 1926, T. 59f. (ASC
E. Steuermann Collection).



Verlauf ausformuliert. Solche Annotationspraxis lässt auf die Hand Arnold Schönbergs schließen, dessen Schriftduktus sich hier deutlich von Steuermanns Fingersätzen, mit Bleistift im Bass eingetragen, abhebt.¹⁵ Als Widmungsträger könnte er das Stück in privatem Rahmen mit seinem Schüler einstudiert haben.

Von seinem Freund Anton Webern erhielt Steuermann einige Notenausgaben nahezu druckfrisch wie beispielsweise die *Vier Stücke* für Geige und Klavier op. 7 (Wien: Universal Edition 1922) mit der Widmung: »In dankbarer Erinnerung an Deine wundervolle Interpretation dieser Musik überreicht sie Dir, mein lieber Steuermann, Dein Webern. Mödling, Ostern 1922«. Bei der Erstaufführung im Verein für musikalische Privataufführungen 1919 spielte Steuermann offenbar aus einer Kopie der Handschrift – das vorliegende Exemplar scheint nahezu unberührt. Die Variationen für Klavier op. 27 (Wien: Universal Edition 1937) sind hingegen reich mit Anmerkungen in Bleistift und Buntstift versehen. Den gedruckten Vorsatz »Eduard Steuermann gewidmet« führt Webern handschriftlich fort: »u. allerherzlichst überreicht von seinem Anton Webern/Mai 1937«. Der Pianist sollte das Werk nie öffentlich spielen, diskutierte es aber mit seinen Schülerinnen und Schülern.¹⁶ Diese besondere Situation belegt, dass die analytische Auseinandersetzung offenbar der Erarbeitung eines interpretatorischen Ansatzes vorausging, denn während sich kaum eindeutig spieltechnische Ergänzungen im Notendruck finden, ist die zwölftönige Struktur des Werkes weitgehend aufgeschlüsselt.¹⁷

Die Taschenpartitur von Weberns Streichquartett op. 28 erschien 1939, ein Jahr nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten in Österreich, bei Boosey & Hawkes in London. Steuermann erhielt das Stück bereits im amerikanischen Exil, mit einer Widmung an »meinen lieben Eduard, auf daß er sich wieder erin-

15 Vgl. hierzu ausführlich Feß, »Aufführungspraxis der Wiener Schule« (Anm. 13), S. 44 ff.

16 Gunther Schüller, »A conversation with Steuermann«, in: *Perspectives of new music* 3 (1964), H. 1, S. 22–35, hier S. 28.

17 Zu Steuermanns Analyse von Weberns *Variationen* op. 27 vgl. den Beitrag von Matthias Schmidt im vorliegenden Band, S. 414 ff. Zum Zusammenhang von Zwölftonanalyse und Interpretation vgl. weiter unten.

neren /seines Anton Webern/, Juni 1939«. Während der Notentext keine Einzeichnungen enthält, zeigt der rückseitige Umschlag eine Notiz des Pianisten, die allerdings keinen offensichtlichen Bezug zum Streichquartett erkennen lässt. In den Satzfragmenten hallen Gedanken der Interpretationstheorie Steuermanns wie auch Rudolf Kolischs wider – hinsichtlich der Verbindlichkeit des Partiturbilds sowie der eigenständigen Rolle des Interpreten bei der Umsetzung musikalischer Texte.¹⁸

Notendrucke und Ozalid-Kopien von Werken Arnold Schönbergs nehmen in der Edward Steuermann Collection den meisten Raum ein. Lediglich für die Schönberg-Forschung relevant sind Korrektorexemplare des Klavierkonzerts op. 42¹⁹ und der *Ode to Napoleon* op. 41²⁰. Eine Lichtpauskopie des Autographs der *Ode to Napoleon* enthält neben einigen Eintragungen von Eduard Steuermann (vornehmlich im Klaviersatz) zahlreiche Markierungen, die lediglich im Kontext eines Dirigats sinnvoll zu lesen sind; dass diese auf den Pianisten zurückgehen, erscheint angesichts des anspruchsvollen Klavierparts unwahrscheinlich, sodass ein Zusammenhang mit der Vorbereitung einer frühen Aufführung naheliegt. Ob es sich dabei um die Handschrift des Dirigenten der Uraufführung Artur Rodziński handelt, ist ohne weiterführende Forschung nicht zu entscheiden.²¹

Eine Abschrift von Steuermanns Arrangement der *Verklärten Nacht* op. 4 für Klaviertrio geht auf den Kopisten »Wolf« zurück, der auch in Unterlagen der Universal Edition aus der Zeit um 1930 auftritt.²² Die Bearbeitung entstand zum Geburtstag der Mäzenin und Schönberg-Schülerin Alice Moller im Jahr 1932, das Aufführungsmaterial könnte anlässlich eines Privatkonzerts hergestellt worden sein. Eintragungen in sämtlichen Parts ähneln jedoch der Handschrift Steuermanns und dienen ausschließlich der Fehlerkorrektur, was auf einen geplan-

18 Steuermanns Handschrift ist hier lediglich teilweise zu entziffern: »Notenbild: Wille des Komp[onisten]/»Musik verstehen«/Musik ist ein Phänomen, das jeder anders ansieht./in wie weit ist Objektivität möglich? | »strenge« Interpretation – [...] sich identifizieren – [...]«.

19 Mit Eintragungen des Komponisten, vgl. Quelle Ba, in Arnold Schönberg, *Konzerte. Kritischer Bericht, Skizzen, Fragmente*, hrsg. von Tadeuz Okuljar, Mainz – Wien 1988 (= *Arnold Schönberg. Sämtliche Werke*. Abteilung IV: Orchesterwerke. Reihe B, Bd. 15), S. 94.

20 Handschriftliche Korrekturen lassen auf Schönbergs Assistenten Richard Hoffmann schließen. Vgl. Quelle ISt, in Arnold Schönberg, *Melodramen und Lieder mit Instrumenten. Teil 2: Herzgewächse op. 20, Ode to Napoleon Buonaparte op. 41. Kritischer Bericht, Studien zur Genesis, Skizzen, Dokumente, Anhang, Fragmente*, hrsg. von Reinhold Brinkmann, Mainz – Wien 1997 (= *Arnold Schönberg. Sämtliche Werke*. Abteilung VI: Kammermusik. Reihe B, Bd. 24,2), S. 35.

21 Die Arnold Schönberg Gesamtausgabe verweist lediglich darauf, dass die Kopie während der Probenarbeit verwendet wurde (Quelle CSt, ebd., S. 31).

22 Vgl. Arnold Schönberg, *Werke für Streichorchester. Kritischer Bericht zu den Bänden 9,1 und 9,2. Skizzen, Entstehungs- und Werkgeschichte, Dokumente*, hrsg. von Martin Albrecht-Hohmaier und Ulrich Scheideler, Mainz – Wien 2010 (= *Arnold Schönberg. Sämtliche Werke*. Abteilung IV: Orchesterwerke. Reihe B, Bd. 9), S. 180f.

führung in Paris handelt, ist angesichts in deutscher Sprache ergänzter Spielanweisungen in der Violin- und Bratschenstimme unwahrscheinlich.²³ Die in Steuermanns Klavierpartitur wie auch in der Bratschenstimme notierten Probandaten passen allerdings zu einer Aufführung des Stücks unter dem Dirigat von Rudolf Kolisch am 26. April 1940 in der Carnegie Chamber Music Hall, New York, die auf Tonträger dokumentiert ist.²⁴

Von besonderem Interesse für das persönliche wie künstlerische Verhältnis von Steuermann zu Arnold Schönberg ist schließlich ein Exemplar der Serenade op. 24 (Wilhelm Hansen: Kopenhagen 1924), dessen ausführlichen Widmungstext der Komponist nicht ohne Grund direkt unter die Spielanweisungen schrieb:

»Vorschriften sind dem Gewissen nur Ermahnungen. Den Unsicheren erinnern Sie an das, was er nicht weiß, stellen ihm die bekannte Schuld vor, vor der er sich im Unbewussten verbergen will. Dieses Gewissen: zu gedenken, rufen sie auf; zum Schutz gegen Willkür.

Gerne jedoch sei, dem Belieben jedes überlassen, was er durch guten Willen, wenn auch nicht ohne kleinen selbst auferlegten Zwang, erraten kann.

Wien, 24. 5. 1924 Arnold Schönberg«

Diese etwas gewundene und hier in dem Original entsprechender Schreibweise wiedergegebene Formulierung ist zweifellos als Bekenntnis zum Interpreten Steuermann gemeint, womit die Formulierung Theodor W. Adornos von Eduard Steuermann als »Gewissen der Musik«²⁵ bereits früh vorausgenommen wird. Sie stellen die Erläuterung der Spielanweisungen und Artikulationszeichen dem Unwissenden als unverzichtbare Mahnung zu einer adäquaten Umsetzung des Notentextes anheim. Der verantwortliche Umgang mit der Partitur eröffnet jedoch Raum für Intuition und eine durchaus persönliche Aneignung.

Steuermanns individuelle Erschließung von Musik lässt sich anhand eines professionell gebundenen Sammelbands sämtlicher Klavierwerke Arnold Schönbergs nachvollziehen. Dieser enthält Erstaufgaben der Opera 11 bis 33 sowie der

23 Bei der Uraufführung in Paris spielten die Franzosen Marcel Darrieux (Violine) und Robert Boulay (Bratsche). Vgl. das Programmheft aus Schönbergs Nachlass, ASC, Programs 1927, online: <<http://archive.schoenberg.at/resources/?r=5602>> (23.07.2021).

24 Vgl. das Programmblatt aus Schönbergs Nachlass, ASC, Programs 1940, online: <<http://archive.schoenberg.at/resources/?r=5731>> (23.07.2021). Die Aufnahme der Suite, welche auf vier doppelseitig bespielten Platten in Schönbergs Nachlass überliefert ist (ASC, Rec 348–351), wurde lange Zeit als Aufnahme der Uraufführung identifiziert. Dies ist jedoch aufgrund der Klangqualität wie auch des Überlieferungskontextes nahezu auszuschließen.

25 Paraphrasiert nach einem Brief, den Adorno am 17. November 1964, wenige Tage nach Steuermanns Tod, an seine Freunde formulierte. Vgl. Martin Zenck, »Alt und jung – Eduard Steuermann und Theodor W. Adorno. Versuch einer Neubewertung anhand der Briefe«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 172 (2011), H. 5, S. 58–60, hier S. 58.

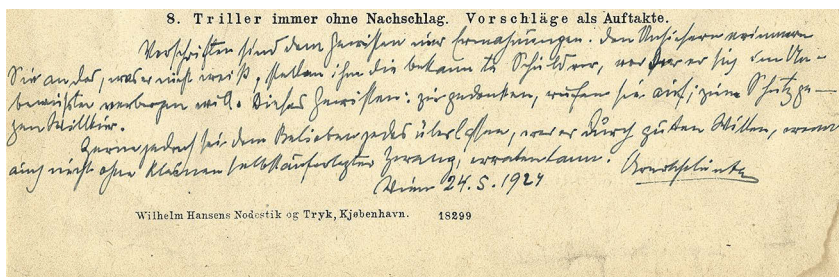


Abbildung 4: Arnold Schönberg, Serenade op. 24, Kopenhagen: Wilhelm Hansen 1924 (ASC E. Steuermann Collection).

Kammersymphonie op. 9 in der Klavierfassung. Alter und intensiver Gebrauch legen nahe, dass es sich um jene Exemplare handelt, die Steuermann Zeit seines Lebens tatsächlich beim Spielen verwendete. Korrekturen des Notentextes stammen dabei mitunter aus erster Hand: Eine Zweiunddreißigstel-Figur Ende T. 50 von Opus 11/1 ist in rotem Buntstift mit »martellato / ohne Pedal« einschließlich der entsprechenden Artikulationszeichen versehen. Die Spielanweisung wurde laut Steuermanns Aussage im Interview mit Gunther Schuller von Schönberg selbst ergänzt.²⁶ Dies bestätigt die nahezu identische Korrektur in einem Handexemplar des Stücks aus Schönbergs Nachlass²⁷. Dasselbe gilt für weitere martellato-Zeichen im letzten Stück (T. 3, 21 und 31) sowie für vereinzelte Phrasierungen im zweiten. Die Metronomangaben zu Opus 11 entsprechen jenen, die Schönberg in ein Exemplar der Erstauflage eingetragen hat.²⁸ Auch die Tempo-bezeichnung $\text{♩} = 120$ zu Beginn des ersten der *Sechs kleinen Klavierstücke* op. 19 dürfte – obwohl in keinem seiner Handexemplare vermerkt – auf Arnold Schönberg zurückgehen, denn Steuermann spielte das Stück wesentlich langsamer. Nur zögerlich schlug er in einem Brief an seinen Neffen Michael Gielen $\text{♩} = 100$ als Orientierungsmarke für den Anfang vor, erteilte einer regelmäßigen Metronomisierung des gesamten musikalischen Verlaufs jedoch eine Absage.²⁹

Die reiche Annotation der Drucke wirft gleichwohl nur in wenigen Fällen ein neues Licht auf Steuermanns interpretatorischen Ansatz. Die meisten Eintragun-

26 Vgl. Schuller, »A conversation with Steuermann« (Anm. 16), S. 33.

27 ASC, H20.

28 ASC, H3.

29 Tatsächlich lässt sich Steuermanns Spieltempo angesichts eines ausgeprägten Phrasierungsrubatos nur durch eine detaillierte Analyse des Gesamtverlaufs fassen. Vgl. hierzu ausführlich Lars E. Laubhold, »Eduard Steuermann als Schönberg-Interpret. Zu den Tondokumenten der *Sechs kleinen Klavierstücke* op. 19«, in: *Journal of the Arnold Schönberg Center* 15 (2018), S. 67–82.



Abbildung 5:
Arnold Schönberg,
Drei Klavierstücke op. 11,
Wien: Universal Edition
1910, Nr. 1, T. 50
(ASC E. Steuermann
Collection).

gen sind keine allgemeingültigen Spiel- oder Artikulationszeichen, sondern dürften im Kontext von Studioaufnahmen entstanden sein. Häufig handelt es sich um technische Angaben, im Speziellen die Zusammenstellung von Takes zum Schnitt der finalen Fassung einer Einspielung für die Schallplatte. Die mehrfach auftretende Spielanweisung »softer« verweist sprachlich eindeutig auf die amerikanische Zeit und ist aller Wahrscheinlichkeit nach lediglich den Erfordernissen der Reproduktion geschuldet. Infrage kommen dafür nicht nur die Gesamtaufnahme von Schönbergs Klavierwerken, erschienen 1957 bei Columbia (ML 5216), sondern auch andere Projekte, worauf eine Eintragung im Umschlag von Opus 11 hindeutet, welche die Kombination der Schönberg-Stücke mit Musik von Claude Debussy auf einer Schallplatte zu bedenken scheint. Der Abgleich mit einem an der Library of Congress aufbewahrten Tonband, das eine mutmaßlich vollständige Aufnahmesession mit Opus 11 Nr. 1 und 3 enthält, könnte hierüber vielleicht weitere Aufschlüsse bringen.³⁰

Die Suite für Klavier op. 25 ist das erste Werk Arnold Schönbergs, dessen Tonatz sich zur Gänze schlüssig nach der Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen analysieren lässt. Das Handexemplar Eduard Steuermanns, der 1924 die Uraufführung spielte, dokumentiert demnach auch die erste Auseinandersetzung des Pianisten mit einer zwölfstimmigen Komposition. Er analysierte die Stücke weitgehend durch, und dies – so steht in Anbetracht der ohne konkrete Aufführungsabsicht untersuchten Variationen Anton Weberns zu vermuten – noch vor der spieltechnischen Einstudierung. Gegenüber seinem Schüler Rudolf Kolisch sprach Schönberg in einem viel zitierten Brief eine Warnung aus, die bloße Offenlegung der Reihenstruktur eines Werkes nicht zu überschätzen, da sie allenfalls konstruktive Aspekte, kaum aber wesentliche ästheti-

30 Eine Kopie befindet sich im Arnold Schönberg Center, Wien (Tape 128R7).

sche Gestaltungsmerkmale ans Licht bringe.³¹ Steuermann hielt es offenbar dennoch einiger Mühe wert, die zwölftönige Bauweise mancher Werke aufzuschlüsseln. Dabei interessierte er sich – durchaus im Sinne Schönbergs – weniger für die Zwölftonstruktur an sich, als für deren musikalische Bedeutung und damit verbundene Konsequenzen für seinen interpretatorischen Ansatz. Seine Herangehensweise lässt sich im Prinzip mit Analysepraktiken Dur / Moll-tonaler Musik vergleichen: Die Funktions- oder Stufentheorie zeichnet keine exakten Tonkonstellationen nach, sondern bedient sich einer Kurzschrift, um harmonische Situationen rasch zu erfassen. Entsprechend markiert Steuermann nicht jeden einzelnen Reihenton, sondern bezeichnet den jeweils aktuellen Reihendurchgang mit Buchstaben von A bis D. Dies bietet sich bei der Suite op. 25 insbesondere deshalb an, weil Schönberg hier lediglich acht der insgesamt 48 möglichen Varianten der Grundreihe verwendet, nämlich die Originalgestalten von den Tönen *e* und *b* ausgehend sowie deren Umkehrung und die jeweiligen Krebsformen. Vier Buchstaben reichen zur Unterscheidung aus, wenn der Krebsgang außen vor bleibt, was angesichts der Konstruktion der Suite op. 25 wie auch aufgrund rein klanglicher Überlegungen eine nachvollziehbare Entscheidung ist.³² Lediglich mutmaßen lässt sich darüber, ob Steuermann die Bezeichnung der Reihenzüge mit Schönberg diskutiert hatte. Seine analytische Nomenklatur passt jedenfalls zu einer Skizze des Komponisten, welche den Kern des Werkes auf vier Grundformen reduziert und diese metaphorisch einer Tonika- und einer Dominantregion zuordnet – eine Beziehung, die für manche Passagen durchaus strukturell relevant ist.³³ Steuermanns Signaturen bezeichnen ebenfalls Regionen, in denen im Rahmen des aktuellen Reihenzugs spezifische Anordnungen von Tönen, Tongruppen oder Harmonien zu erwarten sind.³⁴ Die ausnotierte Analyse soll also

31 Arnold Schönberg an Rudolf Kolisch, Brief vom 27. Juli 1927. Durchschlag in The Library of Congress, Washington D. C., Music Division, Arnold Schoenberg Collection.

32 Der Krebs erzeugt gegenüber der Umkehrung eine auch mit dem Gehör relativ gut erkennbare Variante einer Ausgangsreihe. Darüber hinaus lässt sich die Suite op. 25 als frühestes Zwölftonwerk Schönbergs durchaus noch als experimentell bezeichnen. Sie ist ein »Sonderfall des Komponierens mit Grundgestalten, der von den Verfahrensweisen, die sich dann im Bläserquintett op. 26 als dem im eigentlichen Sinn »revolutionären« Werk dieser Phase herauskristallisiert haben, noch weit entfernt ist.« Vgl. Ulrich Krämer, »Schönbergs Mission zur Rettung der Tonkunst. Vom »Komponieren mit Tönen« zur Zwölftonkomposition«, in: *Journal of the Arnold Schönberg Center* 17 (2020), S. 39–64, hier S. 56.

33 ASC, MS21, 25H. Die Skizze zeigt Verbindungen zum Intermezzo, dem dritten Satz der Suite op. 25.

34 Der Begriff »Region« ist leicht irreführend, da er von Schönberg in *Structural Functions of Harmony* zur Beschreibung von Modulationsprozessen verwendet wird, um die stetige Beziehung einer Ausweichung zur Haupttonart zu beschreiben. Diese Beziehung wird durch Steuermanns Buchstaben-Sigeln nicht ausgedrückt, da Region A zwar Grundreihe, nicht aber ein dem Grundton vergleichbares Tonzentrum des Werkes ist. Steuermanns Ansatz zeichnet sich jedoch dadurch aus, dass er Reihenstrukturen nicht primär linear, sondern harmonisch, als Tonkonstellationen begreift. Vgl. hierzu auch die frühen Zwölftonanalysen René Leibowitz', beschrieben bei Gian-

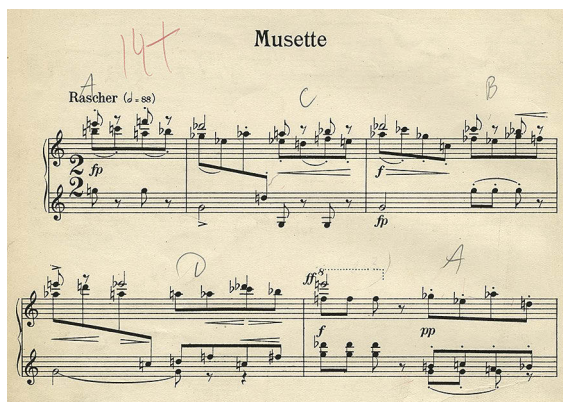


Abbildung 6:
Arnold Schönberg, Suite
für Klavier op. 25, Wien:
Universal Edition 1925,
Musette, T. 1–5.
(ASC E. Steuermann
Collection).

keine Zwölftonfolgen visualisieren, sondern den Ort bestimmter durch das Gehör unterscheidbarer Tonkonstellationen. In der Musette, in welcher der Durchlauf der zwölftönigen Regionen weitgehend mit metrischen Einheiten übereinstimmt, ist der Zusammenhang zwischen zwölftöniger Struktur und klanglicher Differenzierung besonders ohrenfällig.³⁵

Steuermanns Kennzeichnung der Regionen sucht den musikalischen Gehalt der Musette hervorzuheben und verzichtet dafür auf die Sichtbarkeit analytischer Details. Überschneidungen verschiedener Reihenverläufe beim gleichen Ton werden in der Regel nicht erfasst.³⁶ Stellenweise, wie zu Beginn des Menuetts, werden die Reihenverläufe jedoch detaillierter aufgeschlüsselt: In der rechten Hand sind in T. 1 und 2 die Tetrachorde 2 und 3 (also Reihentöne 5–12) der Region A (Grundreihe vom Ton *e* ausgehend) mit Bleistift nummeriert, während im Bass der erste Tetrachord mit »1« gekennzeichnet ist. In T. 4 markiert Steuermann den letzten Reihentetrachord als Krebsform (Region C, IKb; gemeint ist die Umkehrung der Grundreihe vom Ton *b* aus im Krebs), wahrscheinlich des-

mario Borio, »Zwölftontechnik und Formenlehre: Zu den Abhandlungen von René Leibowitz und Josef Rufer«, in: *Autorschaft als historische Konstruktion. Arnold Schönberg: Vorgänger, Zeitgenossen, Nachfolger und Interpreten*, hrsg. von Andres Meyer und Ullrich Scheideler, Stuttgart – Weimar 2001, S. 287–321.

35 In einer auf Tonband überlieferten Unterrichtsstunde (vgl. weiter unten) regt Steuermann dazu an, den Satz »wie eine Spieluhr« auszuführen – also rhythmisch äußert kontrolliert, im Sinne einer quasi mechanischen Entfaltung des Tonsatzes. Eine Visualisierung von Steuermanns Einspielung auf Grundlage seiner Spielpartitur findet sich online unter: <<https://phaidra.bruckneruni.at/0:1541>> (Eduard Steuermann spielt Arnold Schönberg: Suite für Klavier, op. 25, Musette: Visuelle Realisation der Interpretation und Analyse von Eduard Steuermann).

36 *des* in T. 2 gehört gleichermaßen zu Region C wie zu Region B; *e* und *es* in T. 3 gehören bereits zu Region D, nicht mehr zur vorangehenden Region B.

Abbildung 7: Arnold Schönberg, Skizze zur Suite op. 25 (ASC, MS25, 27H).

halb, weil die exakte Abfolge der Töne hier hörbare Konsequenzen für die Melodie hat. Ab T. 6 verlässt er sich wieder ganz auf die Buchstaben.³⁷

Neben dem besseren Verständnis musikalischer Abläufe dient die Reihenanalyse – wie übrigens auch die harmonische Analyse eines tonalen Stücks – dem pragmatischen Zweck, Fehler in den Noten aufzuspüren. Steuermanns konsequente Markierung von Reihenabweichungen zeigt an, dass er zwar darauf verzichtete alle Details aufzuschreiben, die Analyse jedoch umfassend durchführte. Die Korrektur eines *d* zu *des* (Präludium, T. 12, rechte Hand) ist noch mit einem Fragezeichen markiert – die Konsultation von Erstniederschrift und autographischer Sammelabschrift zeigt jedoch eindeutig, dass es sich hier um einen Druckfehler handelt, der in der Gesamtausgabe auch berichtigt wurde.³⁸ Ein *ges* in T. 5 der Gavotte versetzt Steuermann hingegen mit Ausrufungszeichen entsprechend

37 Die englischsprachige Bezeichnung des Reihenabschnitts (I = Inversion) deutet allerdings darauf hin, dass die Annotation in den Vereinigten Staaten ergänzt wurde.

38 Die Korrektur erfolgt dort aufgrund der Erstniederschrift sowie einer autographen Sammelabschrift, vgl. Quellen A und J in Arnold Schönberg, *Werke für Klavier zu zwei Händen. Kritischer Bericht, Skizzen, Fragmente*, hrsg. von Reinhold Brinkmann, Mainz – Wien 1975 (= *Arnold Schönberg. Sämtliche Werke*. Abteilung II: Klavier- und Orgelmusik. Reihe B, Bd. 4), S. 30f., S. 37.



Abbildung 8:
Arnold Schönberg, Suite
für Klavier op. 25, Wien:
Universal Edition 1925,
Menuett, T. 1–4.
(ASC E. Steuermann
Collection).

dem Reihenverlauf einen Halbton höher nach *g* – die Gesamtausgabe bleibt mangels autographen Belegs bei *ges*. Diese Situation wirft ein interessantes Licht auf die Frage, inwieweit autoritative Aufführungsdokumente relevante Quellen für die Erstellung authentischer Notentexte sein können.³⁹ Steuermann betrachtete die Korrektur als notwendig – in der Columbia-Einspielung der Suite op. 25 spielt er entsprechend dem Reihenverlauf *g* statt *ges*. Angesichts Steuermanns Respekt vor seinem Lehrer Schönberg ist unwahrscheinlich, dass der Pianist diese Änderung eigenmächtig vornahm – das klingende *g* dürfte vom Komponisten akzeptiert worden sein.

Wenn in dieser Übersicht der Edward Steuermann Collection des Arnold Schönberg Center Audioformate nur am Rande erwähnt wurden, so hat dies abgesehen von den spezifischen analytischen Erfordernissen dieser Quellenart auch systematische Gründe. Tonbänder wurden von der Erbgemeinschaft an die Library of Congress abgegeben, das Arnold Schönberg Center besitzt lediglich Duplikate, die aus den 1970er Jahren stammen dürften. Eine Ausnahme bildet ein Band, welches als Kopie des Submaster-Tape der Columbia-Einspielung sämtlicher Klavierwerke gekennzeichnet ist (Tape 2R7). Aufgrund des Verlusts des Master-Tapes könnte diese nach heutigem Stand der Forschung einzigartige Quelle für zukünftige Tonträger-Editionen das bestmögliche Ausgangsmaterial bieten.

Als Fußnote zur Diskussion der Suite op. 25 sei abschließend auf einen kaum bekannten Tonbandmitschnitt einer Unterrichtsstunde Steuermanns am Mozarteum Salzburg, die während eines seiner Aufenthalte in den 1950er oder 1960 Jahren aufgenommen wurde, verwiesen (ASC, Tape 127R7). Die Tonqualität der Aufnahme ist ausgesprochen schlecht, vor allem Steuermanns Erläuterungen sind

39 Dieser Frage widmete sich zuletzt Claudia Maurer Zenck bezüglich der Aufführungsmateriale zu Schönbergs Oper *Moses und Aron*. Vgl. Claudia Maurer Zenck, »Der mühsame Weg zur konzertanten Uraufführung von *Moses und Aron*«, in: *Journal of the Arnold Schönberg Center* 15 (2018), S. 31–51.

nur schwer verständlich.⁴⁰ Dennoch vermittelt das Band eine plastische Vorstellung seiner ungemein dynamischen Vermittlungsweise – oft Klavier spielend, singend und sprechend zugleich. Steuermann regt seine Schülerin dazu an, den Notentext nicht immer buchstäblich umzusetzen, sondern den in den Zeichen verborgenen Sinn zu Klang werden zu lassen. In Bezug auf den Beginn des Präludiums der Suite op. 25 mahnt er, die Bezeichnung des Stücks nicht wörtlich, sondern kontextuell zu verstehen: Die Staccati der führenden Melodie erklingen zu einer Begleitung in regelmäßig punktierten, akzentuierten Achteln im Bass. Eine unreflektierte Umsetzung des *marcato* – so demonstriert Steuermann – führt zu penetranter Dominanz der Bassstimme. Stattdessen ist der Bass zwar als eigenständig artikulierte Stimme hervorzuheben, sollte jedoch den wesentlich filigraner gestalteten Sopran nicht überdecken. Dieser hier in Steuermanns Lehrpraxis erlebbare Ansatz erinnert an die anfangs betrachtete Widmung Arnold Schönbergs der Serenade op. 24: Dem Unsicheren mag die detaillierte Spielanweisung notwendige Ermahnung zu einer mindestens adäquaten, wenn auch nicht idealen Darstellung der Klangverhältnisse sein. Dem Einsichtigen offenbart sich die musikalische Bedeutung hinter den Zeichen als Grundlage seiner interpretatorischen Entscheidung.

40 Eine Videotranskription eines Ausschnitts der Unterrichtsstunde findet sich online unter: <<https://phaidra.bruckneruni.at/o:1542>> (Eduard Steuermann erläutert Arnold Schönbergs Suite für Klavier op. 25: Visuelle Realisation).

Eduard Steuermanns Interpretation von Ludwig van Beethovens *Veränderungen über einen Walzer von Anton Diabelli* op. 120

Nicht dass Beethovens *Diabelli-Variationen*, sein umfangreichstes Klavierwerk, Teil von Eduard Steuermanns Repertoire war, ist überraschend, sondern vielmehr die Tatsache, dass eine Aufnahme dieses Werks durch ihn bisher unzugänglich geblieben und erst ein halbes Jahrhundert nach Steuermanns Tod auf wunderbare Weise wieder aufgetaucht ist.¹

Legendär geworden ist Steuermanns überragende, Anfang Januar 1957 erfolgte und im selben Jahr veröffentlichte LP-Einspielung der Solo-Klavierwerke von Arnold Schönberg (Columbia [USA] ML 5216), zudem die Aufnahme von Werken seines Lehrers Ferruccio Busoni von 1960 (Contemporary [USA] S 8501) und natürlich seine Mitwirkung bei der legendären, bereits im September 1940 in Los Angeles vom Komponisten selbst dirigierten Aufnahme des *Pierrot lunaire* mit Erika Stiedry-Wagner. Sie war zunächst auf 78er-Platten (Columbia MM 461) veröffentlicht worden.²

Die Aufnahme der *Diabelli-Variationen* ist, verkürzt zusammengefasst, ein Tonband in der Library of Congress. Es handelt sich sehr wahrscheinlich um einen Mitschnitt des Abschiedskonzerts von der Juilliard School of Music am 13. Mai 1963, »a program honoring Edward Steuermann« mit drei seiner Kompositionen und – nach der Pause – Beethovens Opus 120.

Im Februar 2016 ist ein Beethovens *Diabelli-Variationen* gewidmeter Band der *Musik-Konzepte* erschienen, in dem ich mich auf eine »Suche nach einer Rezeptions- und Interpretationsgeschichte« dieses Werkes begeben habe, die sich als in einem herkömmlichen Sinne nicht darstellbar erwiesen hat.³ Es sollte eigentlich nicht überraschen, dass dieser Befund angesichts eines Werks erfolgte, das aus einem 32 Takte kurzen Walzer-Thema und 33 höchst unterschiedlichen, meist vergleichbar kurzen tiefgreifenden »Veränderungen« desselben besteht. Insofern erschien es auch wenig wahrscheinlich, dass Steuermann gegenüber den damals

1 Zu den Tonaufnahmen Steuermanns siehe Werner Unger, »Eduard Steuermanns phonographischer Nachlass. Aktuelle Situation und Perspektiven«, im vorliegenden Band S. 193 ff.

2 Auf LP Columbia ML 4471 (1951) und in Europa auf Philips L 01 515 L (1961).

3 Jürg Stenzl, »... das Heiligste mit dem Harlequino vereint ...? Auf der Suche nach einer Rezeptions- und Interpretationsgeschichte von Beethovens *Veränderungen über einen Walzer von Anton Diabelli* op. 120«, in: *Ludwig van Beethoven. »Diabelli-Variationen«*, hrsg. von Ulrich Tadday, München 2016 (= *Musik-Konzepte*, Bd. 171), S. 48–95.

ausgewerteten 32 vollständigen, von 1937 (Artur Schnabel) bis 2013 reichenden Einspielungen (dazu die ältesten unvollständig erhaltene Einspielungen von um 1918 durch Arthur Friedheim und um 1920 Ilonka von Pathy) das verwirrende Gesamtbild dieser nicht wirklich kontinuierlichen Geschichte wesentlich verändern werde.

Doch das, was ich hier erst darzustellen habe, möchte ich vorwegnehmen: Steuermanns Aufnahme des Walzers und 32 der 33 Variationen (die letzte war nicht intakt überliefert, konnte jedoch mittlerweile restauriert werden) erweitern das bisher erfasste Interpretationsbild nachhaltig durch eigenständige Interpretationen vieler Variationen. Steuermann, am Ende seiner Karriere stehend, ein Jahr vor seinem Tod, erscheint mir jetzt als die wichtigste Alternative zu der legendären und ältesten vollständigen Einspielung von Artur Schnabel (1882–1951), die 1937 in London erfolgt ist, aber auch zu der doppelten Einspielung (auf zwei unterschiedlichen Klavieren) durch András Schiff (2013) oder die gleichsam »epische« Interpretation durch Valery Afanassiev (1998).

Artur Schnabel war nur um zehn Jahre älter als Steuermann (1892–1964) und acht Jahre älter als Wilhelm Backhaus (1884–1969). Steuermanns Geburtsort Sambor bei Lemberg in Galizien gehörte damals zu Österreich-Ungarn; sein erster Klavierlehrer war Vilém Kurz in Lemberg, der 1910 den 18-jährigen Jüngling an Ferruccio Busoni in Berlin empfahl, wo er zudem von 1912 bis 1914 bei Schönberg Komposition studierte. Auffällig sind die Parallelen zwischen Schnabels und Steuermanns früher Zeit in Berlin: Sie waren beide sowohl anerkannt erfolgreiche Pianisten, durch Busoni und Schönberg nachhaltig geprägt – und heute als bedeutende Komponisten kaum mehr bekannt. Das am häufigsten aufgeführte Werk von Steuermann ist seine 1932 erfolgte Bearbeitung für Klaviertrio von Schönbergs *Verklärte Nacht* op. 4. Schnabel wie Steuermann mussten nach der Machtübernahme Hitlers (bzw. vor dem »Anschluss« Österreichs 1938) emigrieren. Im Gegensatz dazu der Nur-Pianist Wilhelm Backhaus, der – trotz der 1931 erhaltenen Schweizer Staatsbürgerschaft und seinem Wohnort im Tessin – in dieser Zeit Hitler nahe- und jeglicher zeitgenössischen Musik fernstand.

Die nachhaltigen Unterschiede beginnen bereits bei Steuermanns Vortrag des C-Dur-Themas von Diabelli: 1871 war Hans von Bülow's epochemachende kommentierte Edition des Opus 120 erschienen. Das dort vorgeschlagene Tempo *pt. Halbe* = 80 ergibt eine Dauer von ca. 0'48". Steuermann ist mit 0'45" (genau wie András Schiff I 2013)⁴ noch eine Spur schneller, vergleichbar mit so unterschied-

4 Die Nennungen der Einspielungen und ihrer Interpreten entspricht denen in dem Anm. 3 zitierten Aufsatz.

lichen Musikern wie Arthur Friedheim, Backhaus und Alfons Kontarsky sowie (mit o'46") Alfred Brendel (1988) – dagegen Schnabel mit o'53".

Die wesentlichen Unterschiede liegen jedoch nicht beim Tempo dieses schnellen Walzers: Wie kaum ein anderer Pianist gliedert Steuermann Diabellis Walzer unüberhörbar deutlich in $\parallel 4 + 4 \mid 4 \mid 4 : \parallel : 4 + 4 \mid 2 + 2 \mid 4 : \parallel$ Takte. Diese Gliederung legen sowohl die Melodik wie die Länge der Phrasen und deren Rhythmik nahe. Was Steuermanns Interpretation zusätzlich auszeichnet, ist, dass er in jedem der beiden Teile die ersten acht Takte mit festliegendem Tempo, jedoch die je zweiten Achttakter mit einem leichten, zur Kadenz treibenden *Accelerando* spielt. Dieses Vorgehen entspricht nicht nur dem Charakter dieses viel gescholtenen Walzers, sondern ist wesentlich auch der Einsicht verpflichtet, dass dieses auch Beethoven durch den Komponisten-Verleger Diabelli vorgegebene Thema keine liedhafte Melodie war, sondern ein schneller Tanz, aus dem Beethoven in den so kontrastreichen Variationen jeweils vornehmlich *ein* Element, sei es melodisch oder rhythmisch, zum Gegenstand einer in sich geschlossenen Variation gemacht hat. Was in diesem Opus 120 weitgehend fehlt, ist daher das für Variationszyklen geläufige Verfahren der Ornamentierung eines melodischen Themas. Zudem zeigt sich bereits hier, wie genau Steuermann jede Artikulations- und Dynamikvorschrift befolgt. Die Dauern der Zäsuren wie der Pausen werden abgestuft und damit der Tanzcharakter des schnellen Walzers auch wirklich realisiert. Steuermann ist einer der wenigen Pianisten, der nachzuvollziehen verstand, wieso dieser Walzer für Beethovens so große Anzahl an Variationen »brauchbar«, geradezu ideal gewesen ist. Die – zudem nicht wirklich gesicherte – abschätzige Bemerkung Beethovens, der Walzer sei ein »Schusterfleck«, wird durch die Fülle und Unterschiedlichkeit der 33 Variationen widerlegt. In dieselbe Richtung äußerte sich auch Hans von Bülow am Beginn seiner kommentierten Edition von 1871: »Der Walzer ist trotz seiner Rosalien an und für sich ein ganz hübsches geschmackvolles Stückchen, in seiner melodischen – ich möchte sagen – Neutralität vor der Gefahr des Veraltetwerdens geschützt. Er verlangt übrigens ein ziemlich frisches Tempo.« Zur Relation zwischen Thema und einem wahren Kosmos von Variationen: »Der Herausgeber erblickt in dieser Tonschöpfung gewissermassen den Mikrokosmos des Beethovenschen Genius überhaupt, sogar ein Abbild der ganzen Tonwelt im Auszuge.«⁵ Gleichzeitig verstand von Bülow insbesondere die letzten drei Variationen als Rückblicke auf Bach, Händel und Haydn/Mozart, das ganze Werk als »ein Compendium der

5 Hans von Bülow (Bearb.), *33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli für das Pianoforte von L. von Beethoven*. Op. 120, Stuttgart [1871], hier zit. nach ebd. 1891, S. 35.

Geschichte der Musik überhaupt⁶. Ich meine, dass diese Sicht auf Beethovens Opus 120 jener von Franz Liszt, Arnold Schönberg und mit Sicherheit auch Eduard Steuermann entsprach.

Die eingangs erwähnte Untersuchung im *Musik-Konzepte*-Band hat gezeigt, dass die größten, oft enormen Interpretationsunterschiede während mehr als 50 Jahren am nachhaltigsten anhand der langsamen, sehr viel weniger bei den schnellen kurzen Variationen und auch nicht bei der großen Fuge an der zweit-letzten Stelle nachweisbar sind. Bevor ich auf diese vier langsamen Variationen näher eingehe, folgt ein Blick auf die Gesamtdauern. Da die letzte Variation in der Steuermann-Aufnahme nicht einbezogen werden konnte, habe ich diese auch bei allen Vergleichsaufnahmen weggelassen, was allerdings die Reihenfolge der Aufnahmen von den kürzesten zur längsten Gesamtdauer nur geringfügig verändert: Steuermann gehört zu einer Gruppe von neun Pianisten mit den kürzesten Gesamtdauern:⁷

Interpret(in)	Aufnahme	Dauer	Var. 33	Dauer ohne Var. 33	Distanz
Maria Judina (1899–1970)	1961	[42'41"] ⁸	3'27"	39'14"	
Wilhelm Backhaus (1884–1969)	1954	43'30"	3'41"	39'49"	(1'26)
Svjatoslav Richter 1 (1915–1997)	1954	43'52"	2'35"	41'17"	
Friedrich Gulda (1930–2000)	1957	44'18"	2'56"	41'22"	(0'52")
Artur Schnabel (1882–1951)	1937	46'20"	3'55"	42'15"	(0'51")

6 Ebd., S. 194.

7 Diese Zeitangaben sind relative Werte, insb. weil die Pausen nach den einzelnen Variationen deren Spieldauern zugeschlagen werden mussten. Wenn zudem eine (oder gar mehrere) der langsamen Variationen extrem langsam gespielt wurde, kann das erhebliche Auswirkungen auf die Gesamtdauern zur Folge haben.

8 Eckige Klammern weisen darauf hin, dass die Dauern nicht gespielter Wiederholungen hier im Hinblick auf Vergleichbarkeit ergänzend hinzugerechnet worden sind.

Interpret(in)	Aufnahme	Dauer	Var. 33	Dauer ohne Var. 33	Distanz
Eduard Steuermann (1892–1964)	[1963]			43'07"	
Julius Katchen (1926–1969)	1953	46'46"	3'12"	43'24"	
Mieczyslaw Horszowski (1892–1993)	1951	46'20"	3'33"	43'47"	
					(0'51")
Paul Baumgartner (1903–1976)	1952	[47'40"]	3'01"	44'39"	

Tabelle 1: Gruppe von neun Pianisten mit den kürzesten Gesamtdauern.

Bemerkenswert ist zunächst, dass es sich bei diesen im Gesamtvergleich kurzen Dauern um vergleichsweise frühe Aufnahmen aus den 1950er Jahren handelt und dass – außer Friedrich Gulda und dem US-Amerikaner Julius Katchen – nur die ältesten Pianisten, die zwischen 1882 (Schnabel) und 1915 (Richter) geboren wurden, vertreten sind. Allerdings hat sich gezeigt, dass bereits innerhalb nur dieses Viertels des Gesamtkorpus ganz erhebliche, über die Temponahmen weit hinausreichende Auffassungsunterschiede zu erkennen sind. Dass dabei die Herkunft eine wichtige Rolle spielt, ist bei den beiden gleichwohl unterschiedlichen Russen Maria Judina und Svjatoslav Richter auf der einen, einem in Leipzig geborenen Backhaus und den Österreich-Ungarn Schnabel, Horszowski und Steuermann auf der anderen Seite, nicht verwunderlich. Zudem war Friedrich Guldas Interpretation mit zahlreichen Spitzentempi unverkennbar polemisch gegen ein für ihn veraltetes Beethoven-Verständnis gerichtet, das er wohl als ein auch politisch nicht verarbeitetes Erbe verstand.

Um das Eigene von Eduard Steuermanns Interpretation zu erfassen, ziehe ich jene vier Variationen heran, bei denen die Unterschiede am deutlichsten hervortreten, in zunehmenden Maße: bei der Variation 31 nahe bei 1 : 2, den Variationen 24 und 20 mehr als die doppelten und dreifachen Dauern der kürzesten:⁹

9 Die beiden Aufnahmen mit den längsten Gesamtdauern von Piotr Anderszewski (*1969, 64'12", Aufnahme 2001) und Valery Afanassiev (*1947, 66'11", Aufnahme 1998) wurden hier nicht berücksichtigt.

Var. 14: <i>Grave e maestoso</i> , C-Dur, c , <i>Molto sostenuto</i>		
Extreme: Backhaus: 2'10"	Katchen: 4'36"	
Steuermann: 2'44"		100 : 168 ¹⁰
Var. 31: <i>Largo, molto espressivo</i> , c-Moll, $\frac{9}{8}$, <i>Tutto le corde sotto voce</i>		
Extreme: Backhaus: 3'08"	Shure (1981): 5'58"	
Steuermann: 3'35"		100 : 190
Var. 24: <i>Fughetta. Andante</i> , a-Moll, $\frac{3}{4}$, <i>una corda, sempre legato</i>		
Extreme: Gulda: 1'36"	Arrau (1952): 3'45"	
Steuermann: 1'51"		100 : 234
Var. 20: <i>Andante</i> , C-Dur, $\frac{6}{4}$, durchwegs <i>p</i> , ab T. 11 <i>pp</i>		
Extreme: von Bülow: [ca. 1'05"]	Schnabel: 3'31"	
Judina 1'15"		100 : 324
Steuermann: 1'15"		

Dabei wird deutlich, dass Steuermann auch bei den langsamen Variationen stets zur Gruppe der schnellsten Interpreten gehört, jedoch in allen (nicht nur den langsamen) Variationen nur ein Mal (bei der 20. Variation) einen Extremwert erreicht. Viel entscheidender ist jedoch die Art und Weise, durch die er sich von den meisten Interpreten nicht nur seiner Generation unterscheidet. Das zeigen die Vergleiche mit je unterschiedlichen Interpreten dieser vier Variationen.

Variation 14: *Grave e maestoso*, C-Dur, **c**

Die erste langsame Variation. Arnold Münster hat auf deren »vollständige Kontraktion« des Themas von 32 auf hier 16 Takte verwiesen.¹¹ Dabei von T. 2–8, 9–13 und 15–16 durchgehende *crescendi* von *piano* zu *forte*, die so im Thema selbst vorhanden, aber von Beethoven einzig hier analog aufgegriffen wurden. Am auffallendsten ist der durchgehende oktavierte Marschrhythmus in der linken Hand. Gegenstand der Variation ist das Terz-Motiv ab T. 8 des Themas.

10 100 entspricht der kürzesten Dauer, der zweite Wert in % derselben der längsten.

11 Arnold Münster, *Studien zu Beethovens Diabelli-Variationen*, München 1982 (= *Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn*, N. F., Vierte Reihe: *Schriften zur Beethovenforschung*, Bd. 8), S. 105.

Wilhelm Backhaus fällt in seiner Einspielung von 1954 immer wieder mit raschen Tempi auf. Das Werk erscheint durchweg im Licht einer eigenartig distanzierten »neusachlichen« Haltung mit wenig dynamischer Nuancierung. Das Tempo Viertel um 63 führt zur kürzesten mir bekannten Version, eher *maestoso*, aber wohl kaum ein *Grave*. Das überrascht dann auch innerhalb der vollständigen Interpretation nicht mehr, vielmehr hingegen, dass er mit den *crescendi* stets auch das Tempo sukzessive, wenn auch geringfügig beschleunigt. Die Doppelpunktierungen werden kaum beachtet, und damit erscheint auch die Linearität dieser Variation, die absteigenden und die in der zweiten Hälfte aufsteigenden Linien im Sopran geradezu als zerschlagene. Damit werden auch die krassen Tempo-Kontraste zwischen der vorangehenden Variation, pausendurchsetztes *Vivace* mit Kontrastdynamik, und der nachfolgenden, dem *Presto scherzando, sempre pianissimo* im 2/4-Takt, erheblich verringert.

Steuermann benötigt nur eine halbe Minute mehr, doch der Kontrast könnte kaum größer ausfallen. Zum einen bemüht er sich nachdrücklich um die Linearität und versteht es, gleich zu Beginn eine Balance zwischen der Imitationsmelodik der Oberstimmen gegen die Marschbässe herzustellen. In T. 5 f. spielt er sogar auf die beiden *fp*-Halbtakte folgend die zwei Wiederholungen *piano* und differenziert auf diese Weise diese zwei Takte gegenüber den beiden folgenden Abschlussaktakten des ersten Teils. Unverkennbar auch, dass Steuermann mit sanften Tempomodulationen arbeitet und dadurch insbesondere die weiterführende zweite Hälfte der Variation zum C-Dur-Schlusshöhepunkt führen kann. So entsteht aus dem Trauermarsch der ersten Variationenhälfte in der zweiten ein aus der Tiefe zweiteilig erfolgreicher Aufstieg.

Variation 31: *Largo, molto espressivo, c-Moll, $\frac{9}{8}$, Tutto le corde sotto voce*

Die Variationen 29–31 würden sich »durch die Grundstimmung tiefer Trauer, die in verschiedenen Schattierungen jede von ihnen« trage, auszeichnen, so Arnold Münster. Es sind dies auch jene Variationen, bei denen die Verbindung zum Thema weitgehend aufgelöst ist. Mehr noch: Die Oberstimme in Vierundsechzigsteln erscheint als eine hoch verzierte virtuelle Melodielinie; die Nähe zu Bachs 27. *Goldberg-Variation* ist unüberhörbar. Auch hier nur der Vergleich der ersten Variationenhälfte von Steuermann mit Artur Schnabel: Schnabel wählte hier eines der langsamsten Tempi aller Interpreten. (Wie diese Variation mit dem durch von Bülow vorgeschlagenen Tempo $\text{♩} = 72$ klingen würde, ist schwer vorstellbar – ein Druckfehler?)

Es bedürfte einer Mikroanalyse, wie sie Lars Laubhold für das erste kurze Klavierstück von Schönbergs op. 19 angestellt hat¹², um nachzuweisen, wie Steermann auch hier mit kaum merkbaren Tempomodulationen diese weitgehend in Vierundsechzigsteln verlaufende Oberstimme gliedert und sie recht eigentlich singt, man jedoch nicht von einem wirklichen »Espressivo-Rubato« sprechen kann, weil es innerhalb viel kürzerer Teile der Takte zu melodischer Anwendung gelangt. Natürlich ist dann auch ein eigener Blick auf die Achtel-Begleitakkorde und deren Gliederung im Bass und deren Akkorde zu werfen. Dann wird sofort klar, dass die Viertel- und Achtelnoten im Bass von entscheidender Bedeutung sind und die Vierundsechzigstel-Bewegung auch im zweiten T. 6 Teil der Unterstimme geworden ist.

Die Dauern dieser Variation liegen zwischen Steermann und Schnabel mit 3'00" und 5'30" weit auseinander. Bei dieser Variation sind nur Leonard Shure (1981) mit 5'58", Konstantin Scherbakov (5'36") und Valery Afanassiev (5'34") länger als fünf Minuten.

Variation 24: *Fughetta*. *Andante*, a-Moll. $\frac{3}{4}$, *una corda*, *sempre legato*

Nur drei weitere Aufnahmen weisen wie Steermann eine Dauer unter zwei Minuten auf: Gulda (1'36"), Katchen (1'49") und Judina (1'55"); von Bülow's Metronomangabe $\text{♩} = 88$ würde eine vergleichbare Dauer von gut zwei Minuten ergeben, damit vergleichbar mit Richter (2'04"), Horszowski (2'17") und Baumgartner (2'20"). Doch die 27 anderen benötigen zwischen 2'32" (András Schiff) und 3'45" (Claudio Arrau), Artur Schnabel steht mit 3'06" ziemlich genau in der Mitte dieser Gruppe, Rudolf Serkin benötigte 1954 live 3'23" und 1957 in der LP-Aufnahme 2'53". Unverkennbar, dass hier das *Andante* mit der Vorschrift *una corda*, *sempre legato* sehr unterschiedlich verstanden wurde. Von Bülow's Charakterisierung mit »Andacht« würde dann eher zu den langsameren Interpretationen zwischen Schiff bis zu Schnabel passen und die noch langsameren der *Andante*-Vorschrift kaum mehr, sondern eher der einzigen wirklich »langsamen Variation« innerhalb einer Variationsreihe entsprechen, was sie, in diesem Werk gar als *polyphona Fughetta*, kaum sein soll.

12 Lars E. Laubhold, »Eduard Steermann als Schönberg-Interpret. Zu den Tondokumenten der *Sechs kleinen Klavierstücke* op. 19«, in: *Journal of the Arnold Schönberg Center* 15 (2018), S. 66–82. Für eine noch tiefgreifendere Interpretationsanalyse dieser Stücke vgl. den Beitrag von Christian Utz im vorliegenden Band, S. 341 ff.

Variation 20: *Andante*, C-Dur, $\frac{6}{4}$, durchwegs *p*, ab T. 11 *pp*

»Sphinx« und »Orakel« ist sie genannt worden, Michel Butor sprach von einem »mondigen Marsch« (»marche lunaire«), der »gleichzeitig Lassus und Debussy« umfasse, sie sei eine »Zukunftsmusik« (»prémonition de l'avenir«).¹³ Der scharfe Analytiker August Hahn sprach von deren geheimnisvollen, »mysteriösen Harmonik«. Kein Zufall, dass dieses singuläre Stück denn auch jene Variation ist, deren Interpretationen am weitesten voneinander abweichen.

Die extremen Unterschiede erklären sich durch Ambivalenzen: Im $\frac{3}{2}$ ($\frac{6}{4}$)-Takt notiert, doch durchwegs in punktierten Halben verlaufend, ein weitgehend homophoner Satz, der gleichzeitig in seiner Dreiteiligkeit von kanonartigen Imitationen bestimmt ist. Wie ich bereits – vor der Kenntnis von Steuermanns kurzer Gesamtdauer – bemerkt habe, sind die Unterschiede darauf zurückzuführen, dass die *Andante*-Tempoangabe entweder auf den notierten doppelten Takt-Puls der punktierten halben Noten oder, abgeleitet vom $\frac{6}{4}$ -Takt, als ein Alla-breve-Takt von drei Halben Noten verstanden wird, der allerdings im Notenbild nicht in Erscheinung tritt, jedoch von der ältesten Interpretengeneration (beginnend mit Hans von Bülow) so verstanden wurde, als er ein Tempo von $\text{♩} = 60$ vorgeschlagen hatte.

Für Eduard Steuermanns Interpretation ist es auch hier nicht ausreichend, von einem Basistempo auszugehen. Da die Variation durchgehend in punktierten Halben verläuft, dienen geringe Tempomodulationen wie auch die wechselnde Dynamik der Gliederung des musikalischen, sowohl harmonischen wie – bei Steuermann nachhaltig – linearen thematischen Verlaufs.

13 Michel Butor, *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli*, Paris 1971, S. 85. Eine deutsche Übersetzung durch den Autor ist erschienen als *Dialog mit 33 Variationen von Ludwig van Beethoven über einen Walzer von Diabelli*, aus dem Französischen übertragen von Jürg Stenzl, Würzburg 2020.

»... some Bach, some Mozart ...«

Eduard Steuermann interpretiert Musik des 18. Jahrhunderts

»He looked more a scholar than a pianist, and my initial impression seemed confirmed when Steuermann greeted me at the first lesson, cordially but formally (and in that characteristic accent which only gradually would I learn fully to comprehend), and invited me to play while he himself retreated to the large armchair in the corner and to a thermos of coffee. When he asked what I would like to play, I answered, ›Mozart's C major Fantasy and Fugue« (K. 394). His apparent surprise at this choice was what I'd anticipated, for, in hopes of making a good initial impression, I'd chosen a piece rarely taught or performed, one which I thought would probably be more familiar to me than to my new teacher with his proclivity for contemporary music.

I played the piece through, reasonably to my satisfaction, and to the accompaniment from the armchair of coffee being sipped, of occasional indecipherable snorts and grunts, and of incessant scribbling in my music. When I had finished, Steuermann stood up, walked to the piano, and said, ›Very nice. But this is how I play it.« He handed me the music, sat down at the other piano, and without another word played the whole complex work by memory and with a pianistic mastery, an emotional fervor, and a visionary grasp of the structure that left me awed and bewildered.«¹

Eduard Steuermanns Reputation als Pianist klassischer und romantischer Werke war während seiner Exilzeit weitgehend verlorengegangen – ein Faktum, dem der Pianist bei seinen Konzerten an der Juilliard School of Music mit Sorge begegnete.² Will man sich heute über diesen Teil seiner Kunst ein Bild machen,

1 David Porter, »In Quest of a Star«, in: *The Not Quite Innocent Bystander. Writings of Edward Steuermann*, hrsg. von Clara Steuermann, David Porter und Gunther Schuller, Lincoln – London 1989, S. 186–200, hier S. 187.

2 Gunther Schuller berichtet von Steuermanns Nervosität vor dessen Chopin-Recital, die dadurch befeuert worden sei, dass er mit diesem Repertoire »noch nicht« in Verbindung gebracht werde: »[H]e was tackling a repertoire with which he was not yet associated. Steuermann had been type-cast as the Schoenberg expert and subjected to all those kinds of limiting labelings. And here he was coming out with Chopin and invading the territory of Rubinstein, Brailowsky, and all of those people. So he was very concerned, very apprehensive about how that would go.« Gunther Schuller, »A Conversation with Russel Sherman«, in: *The Not Quite Innocent Bystander. Writings of Edward Steuermann*, hrsg. von Clara Steuermann, David Porter und Gunther Schuller, Lincoln – London 1989, S. 201–232, hier S. 211.

ist man nicht nur auf eine beinahe verschwindend geringe diskographische Hinterlassenschaft zurückgeworfen; man muss auch zur Kenntnis nehmen, dass er ein Faible für ausgefallene, wenig gespielte Stücke hatte, das offenbar auf das Repertoire der von ihm existierenden Mitschnitte durchschlägt. Was uns unter Steuermanns Audiodokumenten an Musik des 18. Jahrhunderts überliefert ist, sind aus der ersten Sammlung der *Sonaten für Kenner und Liebhaber* von Carl Philipp Emanuel Bach die Nummer 6 in G-Dur (Wq 55.6, H 187)³ sowie das (oben als »Phantasy« angesprochene) Präludium mit Fuge in C-Dur (KV 394)⁴ von Wolfgang Amadé Mozart. Beide Werke sind nicht eben pianistisches Standardrepertoire, und so gibt es vergleichsweise wenig veröffentlichte Tonträger, die sich sinnvoll als Vergleichsmaterial zu Steuermann in Beziehung setzen ließen. Mit Ausnahme der vermutlich ersten Einspielungen des Mozart-Stückes aus den Jahren 1941 und 1942 entstanden alle mir bekannten Aufnahmen nach 1950; bei der Bach-Sonate könnte Steuermanns Aufnahme von 1961 die überhaupt älteste derzeit bekannte sein. Es gibt demnach für beide Stücke kaum bis keine Tonträgergeschichte vor Steuermann, in die sich seine Interpretation einordnen ließe. Allenfalls für das Mozart-Stück lässt sich eine Art diskographisches Umfeld zu ihm erkennen.

Da in den erwähnten Aufnahmen so unterschiedliche Interpretationsweisen zu beobachten sind, dass die Beschränkung auf das eine oder andere Stück einen je gänzlich anderen Eindruck von dem Pianisten hinterlassen würde, möchte ich hier beide Aufnahmen besprechen, beschränke mich aber bei Mozart auf das Präludium und bei Bach exkursartig auf den Beginn des ersten Satzes. Die offenkundigsten und in ihrer Massivität zur Erklärung herausfordernden Unterschiede zwischen beiden Interpretationen beziehen sich zunächst auf das messbare Merkmal der Zeitgestaltung, dem ich – gegen altbekannte Vorbehalte und rezente Trends der Interpretationsforschung – nach wie vor deshalb herausragende Bedeutung als vergleichsweise »objektiv« erfassbares Symptom für weiter zu fassende Interpretationskonzepte zumesse, weil es auch schon in der unter dem Schlagwort »Neue Sachlichkeit« in der Zwischenkriegszeit geführten Debatte um einen Wandel der Interpretationsweisen eine bedeutende Rolle gespielt hat.⁵

3 Aufnahme vom 19. April 1961, Juilliard School of Music, New York. Ich danke Anton Voigt für die Vermittlung einer digitalen Kopie dieser Aufnahme aus dem Besitz von Rachel Steuermann.

4 Aufnahme vom 13. September 1957, Norddeutscher Rundfunk, Hannover (?). Private CD-Kopie von Werner Unger *Eduard Steuermann Vol. 3: Mozart, Busoni, Scriabin*, 26. Oktober 2006, ARC-WU 064.

5 Ausführlich zur zeitgenössischen Diskussion widerstreitender Positionen zur musikalischen Interpretation in der Weimarer Republik Detlef Giese, »*Espressivo*« versus »(Neue) Sachlichkeit«. *Studien zu Ästhetik und Geschichte der musikalischen Interpretation*, Berlin 2006. Dass der darin rekonstruierte Diskurs – der »von Gegensätzlichkeiten geprägt ist, die letztlich in kontrastierenden Entwürfen münden« (S. 572) – sich auf eine Reihe von divergierenden Merkmalen zuspitzen lässt, von denen

Demnach wären – um meinen Ausgangspunkt in größtmöglicher Verkürzung zu umreißen – Tempomodifikationen *ein* Hauptmerkmal einer älteren »Espressivo«-Kunst, wohingegen die Tendenz zu stabileren Tempi ein Merkmal einer in den 1920er Jahren auch auf den Bereich der musikalischen Interpretation durchschlagenden »Neuen Sachlichkeit« wäre.⁶ Während die Wiener Konzertkritiken Steuermann innerhalb dieses Diskursfeldes recht eindeutig auf der antiromantisch-sachlichen Seite zu verorten scheinen⁷, geht hingegen anhand empirischer Befunde die (zweifellos unterkomplexe und allenfalls als heuristisches Mittel taugende) Gleichung: Sachlichkeit = Tendenz zur Tempokonstanz (wie sie sich gleichwohl für die Orchesterkultur anhand dirigierender Antipoden wie etwa Wilhelm Furtwängler und Otto Klemperer plausibel machen lässt⁸) für Steuermann nicht auf.

Der Widersprüchlichkeit der Befunde entspricht eine dialektische Verkomplizierung sonst oft einseitig schlagwortartig gebrauchter Begrifflichkeiten innerhalb der Wiener Schule.⁹ Sofern sich Darstellungsdetails als Funktionselemente

aber lediglich »Tempomodifikationen« und »Rubato« sowohl von den widerstreitenden Parteien übereinstimmend bewertet wurden als auch über Tondokumente einer empirischen Analyse zugänglich sind, bildet den Hintergrund meiner Auffassung von Zeitgestaltung als Symptom. Vgl. die Übersicht ebd., S. 570, sowie Lars E. Laubhold, *Von Nikisch bis Norrington. Beethovens 5. Sinfonie auf Tonträger. Ein Beitrag zur Geschichte der musikalischen Interpretation im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*, München 2014, S. 67–75.

- 6 Über den Ausdruck »Espressivo« – in Anlehnung an einen Text Hans Curjels (*Espressivo und objektivierter Ausdruck* [1928]) von Jürg Stenzl als Bezeichnung eines insb. auf die Vortragslehre Richard Wagners zurückgehenden Interpretationsmodus geprägt – herrscht in der gegenwärtigen Interpretationsforschung (geschweige in den angelsächsischen *performance studies*) weniger Konsens als über den durch ihn und die Gegensatzbildung zur »Neuen Sachlichkeit« angedeuteten Sachverhalt. Nach Reinhard Kapp »setzte sich das Wagnersche Paradigma langfristig [gegen parallele klassizistische Tendenzen] durch. Eine wirkliche Gegenbewegung (und nicht bloß ein Nachleben des interpretatorischen Klassizismus) setzte erst in den 1920er Jahren ein.« Reinhard Kapp, »Zeitgenossenschaft und historisches Bewusstsein«, in: *Geschichte der musikalischen Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert*. Bd. 1: *Ästhetik – Ideen*, hrsg. von Thomas Ertelt und Heinz von Loesch, Kassel – Berlin 2018, S. 257–292, hier S. 277, sowie Jürg Stenzl, »In Search of a History of Musical Interpretation«, in: *The Musical Quarterly* 79 (1995) H. 4, S. 683–699, deutsch: »Auf der Suche nach einer Geschichte der musikalischen Interpretation«, in: ders., *Auf der Suche nach Geschichte(n) der musikalischen Interpretation*, Würzburg 2012 (= *Salzburger Stier*, Bd. 7), S. 15–31. Auf das m. E. noch nicht hinreichend abgeklärte Verhältnis von Stenzls Begriff eines Espressivo-Modus zu einem spezifischen »Wiener Espressivo« – vgl. dazu den Beitrag von Reinhard Kapp im vorliegenden Band, S. 166 ff. – kann hier nicht eingegangen werden.
- 7 Vgl. dazu den Anhang zu meinem biographischen Porträt Steuermanns im vorliegenden Band, S. 51 ff.
- 8 Laubhold, *Von Nikisch bis Norrington* (Anm. 5), passim.
- 9 Allgemein dazu die Beiträge in Markus Grassl/Reinhard Kapp (Hrsg.), *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des internationalen Colloquiums Wien 1995*, Wien – Köln – Weimar 2002 (= *Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*, Bd. 3), über die Jürg Stenzl jüngst urteilte: »Sichtbar geworden ist dabei, wie vielschichtig – gelegentlich auch widersprüchlich – Schönbergs Äußerungen zur Aufführung nicht nur seiner eigenen Werke waren.« Jürg Stenzl, »Interpretationsgeschichte der »Wiener Schule«? Eine Spurensuche«, in: *Journal of the Arnold Schönberg Center* 15 (2018), S. 11–30, hier S. 13.

einer strukturfördernden Interpretationsstrategie zu erkennen geben, verweisen sie auf ein für die Wiener Schule spezifisches Verständnis einer auf die jeweilige Komposition als maßgebliche Instanz bezogenen »Sachlichkeit«, die von einem als Interpretationsmodus konzipierten Begriff der »Sachlichkeit« zu unterscheiden wäre. Adornos positive Bestimmung von Sachlichkeit als »Expressionismus in seinem Anderssein«¹⁰ und sein »Unbehagen« an der »in den 1920er Jahren aktuellen Ästhetik der ›Neuen Sachlichkeit‹«¹¹ (wie es sich etwa in seiner abschätzigen Diagnose einer »Neuen Sachlichkeit des Tages«¹² manifestiert) geben diesem Unterschied Ausdruck.¹³ Dass, wie Adorno später notierte, Interpreteten der Wiener Schule in der Zwischenkriegszeit gleichwohl in »Opposition gegen den deutschen Irrationalismus [...] rasche Tempi, Verzicht auf Pathos, das Anti-Brucknerische« vertraten, diese Position jedoch »[i]m Amerika Toscaninis dann, gegenüber dem herrschenden Positivismus«¹⁴ revidierten, fügt dem hier skizzierten Fragenkomplex eine weitere Problemschicht hinzu: Aufführungsästhetische Positionen können hochgradig abhängig sein von ihrem historischen und geographischen Ort, und Zeugnisse aus den USA um 1960 geben schwerlich »eins zu eins« Auskunft zu Fragen, die genuin einer Problemlage der Zwischenkriegszeit in Deutschland und Österreich entstammen.

Unabhängig von derlei Verkomplizierungen, die in der Auswertung empirischer Befunde zu berücksichtigen wären, sollte sich aber eine grundsätzliche Nähe oder Ferne gegenüber jenen zeitgeistigen Tendenzen, die in Stenzls Kategorie des »neusachlichen« Interpretationsmodus angesprochen sind, an habituell wiederkehrenden (in diesem Sinn »modalen«) Merkmalen wie etwa einer generellen Haltung zur Frage nach Tempomodifikationen und Phrasierungsrubati erweisen lassen. Die folgende Untersuchung, die das breite Panorama einer regelrechten Korpusstudie nicht in den Blick nehmen kann, ist als diesbezügliche Sondierung zu betrachten.

Ausgangspunkt der nachfolgenden Darstellung sei eine Zusammenstellung der Tempoverlaufskurven *beider* hier besprochenen Aufnahmen in *einem* Diagramm (Abb. 1). Beide Stücke stehen im 4/4-Takt und wurden auch auf Basis der Viertel

10 Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt a. M. 1975 (= *Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften*, Bd. 12), S. 53, zit. nach Giese, »*Espressivo*« versus »(Neue) Sachlichkeit« (Anm. 5), S. 350.

11 Giese, »*Espressivo*« versus »(Neue) Sachlichkeit« (Anm. 5), S. 351.

12 Theodor W. Adorno, »Drei Dirigenten«, in: *Musikblätter des Anbruch* 8 (1926) H. 7, S. 325–319, hier S. 316.

13 Insofern sich die Ästhetik der »Neue Sachlichkeit« der 1920er Jahre schon Zeitgenossen großteils als »Fassade« darstellte, als bloßer Habitus ohne Substanz, der in einen »Kult der Oberfläche« mündete, scheint eine Reserviertheit der Wiener Schule gegenüber dieser Zeiterscheinung praktisch vorprogrammiert. Vgl. Giese, »*Espressivo*« versus »(Neue) Sachlichkeit« (Anm. 5), S. 328.

14 Theodor W. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion. Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata*, hrsg. von Henri Lonitz, Frankfurt a. M. 2005, S. 173.

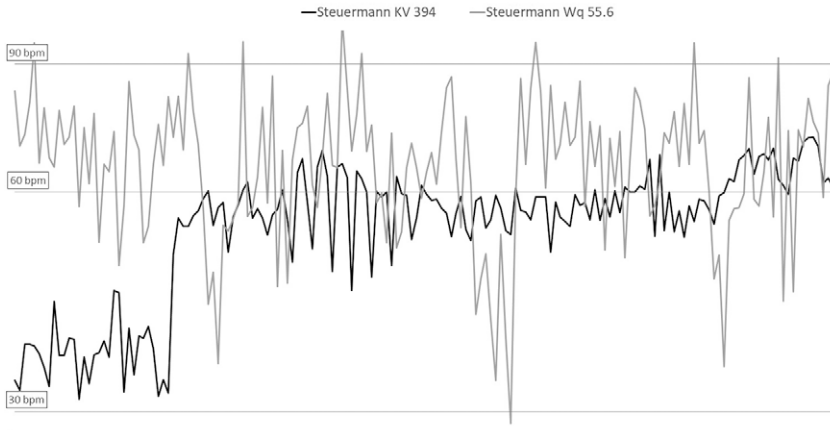


Abbildung 1: Tempoverlaufskurven für Steuermanns Interpretationen von Wq 55.6/1 und KV 394/1, jeweils 42 Takte, logarithmische Skalierung.

vermessen. Bei Mozarts Präludium sehen wir acht Takte *Adagio*-Einleitung und dann den vollständigen ersten *Andante*-Teil bis T. 42. Carl Philipp Emanuel Bachs Stück ist *Allegretto moderato* überschrieben; wir sehen den vollständigen ersten Teil sowie ungefähr die Hälfte der Wiederholung dieses Teils. Man sieht im einen Fall wilde Manipulationen des metrischen Gefüges, mit denen ungefähr der Tempobereich zwischen 40 und 90 Schlägen je Minute ausgelotet wird, und im anderen Fall einen unvergleichlich ruhigeren Verlauf, der wohl eine Reihe visuell auffälliger Ausschläge zeigt, sich streckenweise aber in sehr engem Rahmen bewegt und im *Andante*-Hauptteil vielleicht ein Drittel des vom anderen Stück durchmessenen Tempobereichs einnimmt. Ein rechnerischer Tempoverlaufsfaktor¹⁵, ein Wert, der die mittlere prozentuelle Tempoabweichung von Messpunkt zu Messpunkt angibt, beläuft sich bei Bach auf 22 %, bei Mozart auf 10 % (bzw. 6%, wenn ich die *Adagio*-Teile bei der Messung ausschließe). Das bedeutet (sehr pauschalisierend gesprochen): Die Modifikationen im Tempoverlauf sind bei Bach erheblich

15 Die Berechnung dieses Werts ist ihren Grundzügen nach angelehnt an die Studie von Heinz von Loesch und Fabian Brinkmann, »Das Tempo in Beethovens *Appassionata* von Frederic Lamond (1927) bis Andrés Schiff (2006)«, in: *Gemessene Interpretation. Computergestützte Aufführungsanalyse im Kreuzverhör der Disziplinen*, hrsg. von Heinz von Loesch und Stefan Weinzierl, Mainz 2011, S. 83–100; für eine umfassende Erprobung diverser empirisch erhobener Kennzahlen für interpretationsanalytische Untersuchungen auf dem aktuellen methodischen Stand vgl. die Resultate des an der Kunstuniversität Graz laufenden Projektes PETAL; am Beispiel von Schönbergs Opus 19 der Beitrag von Christian Utz im vorliegenden Band, S. 341 ff.

stärker als bei Mozart; im Vergleich des *Allegretto moderato* bei Bach mit dem *Andante* bei Mozart fast um das Vierfache.

Das liegt natürlich großteils an der unterschiedlichen Faktur der Stücke. Während die Bach-Sonate mit einer Vielzahl an unterschiedlichen musikalischen Gestalten zu einem kleinteilig gebrochenen und rhapsodischen Vortrag einlädt, bietet sich Mozarts Präludium mit seinen vielen Repetitionen und Sequenzierungen für einen stärker ans Metrum gebundenen Vortrag an. Dennoch: Für das Bach-Stück legt ein kursorischer Vergleich mit diversen verfügbaren Aufnahmen die Möglichkeit nahe, dass Steuermanns Interpretation nicht nur – was definitiv der Fall ist – eine der »freiesten« ist, sondern dass kein anderer Interpret das Maß der Freiheit im Tempoverlauf so weit getrieben hat wie Eduard Steuermann. Wohingegen wir bei Mozart über Beispiele verfügen, die zeigen, dass man das Stück deutlich freier gestalten kann, als Eduard Steuermann das tut. Dass seine Aufnahme der Bach-Sonate zu den ältesten bekannten Tondokumenten dieses Stücks zählt, wohingegen die Tonträgerüberlieferung des Mozart-Präludiums eineinhalb Jahrzehnte vor Steuermanns Einspielung einsetzt, könnte diese Unterschiede zu einem Teil erklären, wird aber sogleich dadurch relativiert, dass er für beide Fälle zu den ältesten auf Tonträger dokumentierten Musikerinnen und Musikern gehört. Auch der Umstand, dass die Bach-Sonate seit Steuermann praktisch ausschließlich¹⁶ vor dem bereits als selbstverständlich vorausgesetzten Erfahrungshintergrund der Alte-Musik-Bewegung aufgenommen wurde, womit die artikulatorische Kompensation spärlich oder nicht vorhandener dynamischer Möglichkeiten auf »Originalinstrumenten« durch Nuancen der Zeitgestaltung für jüngere Interpretationen als stilistisches Mittel stets zumindest »im Raum« stehen musste, spräche eher dagegen, dass just Steuermann – der sich skeptisch gegenüber den Bemühungen einer aufkommenden Originalklang-Bewegung um die »Aeußerlichkeiten eines Styles« zeigte¹⁷ – sich am modernen Flügel solcher

16 Der früheste Beleg, den ich kenne, ist die Einspielung von József Gát (1913–1967) mit einem Clavichord der Firma Ammer (Eisenberg) für das ungarische Label Qualiton (später Hungaroton), die im März 1966 unter der Nummer LPX 1305 erschien. (Vgl. Brandon Roger Bascom, *The legacy of József Gát on piano performance and Pedagogy*, DMA thesis, University of Iowa, 2012, online: <<https://doi.org/10.17077/etd.jm2ix3vx>> [26.07.2021], S. 39.) Seither entstanden weitere Einspielungen mit Clavichorden, Cembali und Hammerklavieren; Ana-Marija Markovinas Gesamteinspielung des Klavierwerks Carl Philipp Emanuel Bachs anlässlich des 300. Geburtstages des Komponisten ist in der Verwendung des modernen Flügels für dieses Repertoire eine markante Ausnahme am Tonträgermarkt.

17 »Sollen wir bei der Wiedergabe der Werke, die für frühere Instrumente geschrieben sind, den früheren Klang nachahmen? Wir sollen natürlich gar nichts nachmachen. Wenn auch die Klangfarbe einen wesentlichen Teil der Vorstellung des Komponisten ausmacht, so ist sie nicht mit dem Gedanken unlösbar verbunden und sagt nicht mehr als Tracht und Kleidung; so ähnlich und wenig verändert die menschlichen Empfindungen sind, bei Menschen mit oder ohne Zopf, – die Unnatur eines der in das Empfindungsleben eines anderen eindringen wollte, wenn er sich seine Kleider

Mittel in solcher Intensität bedient hätte. Wenn er es tat, dann nicht als »Originalklang«-Pionier.

Zur Frage der Freiheit in der Tempogestaltung hat Steuermann in einem Brief an Michael Gielen eine Randbemerkung hinterlassen, die wir unter Umständen direkt auf das infrage stehende Mozart-Werk beziehen dürfen; er schrieb dort: »I think there are very few compositions one can play ›strictly in tempo‹ (some Bach, some Mozart).«¹⁸ (Gemeint ist hier selbstverständlich Johann Sebastian Bach.) Es sei der Hinweis erlaubt, dass KV 394 – insbesondere die Fuge – Mozarts Beschäftigung mit Bach und Händel entspringt, was dem Stück deutlich anzuhören und im konkreten Fall auch brieflich belegt ist.¹⁹ »some Bach, some Mozart« – das beschreibt auch die kompositorische Stilistik von KV 394 einigermaßen gut, und tatsächlich ist der allgemeine Höreindruck, dass Steuermann in den *Andante*-Teilen »strictly in tempo« spiele, so vorherrschend, dass Studierende bei der Untersuchung der Aufnahme in einem Seminar meinten, hier geschehe im Tempo gar nichts.

Für meine nachfolgende Untersuchung von Steuermanns Interpretation des Mozart-Präludiums habe ich ein kleines Sample von sieben Vergleichsaufnahmen zusammengestellt, das schon einen Großteil des diskographischen Umfelds zu Steuermann darstellt (s. Tabelle 1).²⁰ Samuil Feinberg und Walter Gieseking sind direkte Generationengenossen Steuermanns, alle übrigen sind jünger. Mit Rudolf Serkin verbindet Steuermann die gemeinsame Zugehörigkeit zum Wiener Schön-

anzicht, wäre evident. [...] Dazu kommt, daß in jedem großen Musikstyl es eben Entwicklungskeime gibt, die nach erweiterten Möglichkeiten verlangen. Hat doch die Phantasie der Komponisten die Instrumentenbauer gezwungen, die Instrumente anders zu bauen. Sollten die Errungenschaften, nachdem sie erreicht sind, wieder aufgegeben werden? um die Aeufferlichkeiten eines Styles zu kopieren?« Eduard Steuermann, »Verändert sich der musikalische Interpretationsstyl?«, Vortragsmanuskript transkribiert im Anhang zum Beitrag von Anton Voigt im vorliegenden Band, S. 144, S. 15 f. der originalen Paginierung.

- 18 Brief Steuermanns an Michael Gielen vom 24. Juli 1942, in englischer Übersetzung publiziert als Edward Steuermann, »Solving the Puzzle: Notes on the Interpretation of Schoenberg's Six Little Piano Pieces, Op. 19«, in: *The Not Quite Innocent Bystander. Writings of Edward Steuermann*, hrsg. von Clara Steuermann, David Porter und Gunther Schuller, Lincoln – London 1989, S. 103–106, hier S. 104. Für eine diplomatische Übertragung des Briefes s. den Beitrag von Christian Utz im vorliegenden Band, S. 345.
- 19 In einem Brief an seine Schwester schildert Mozart, wie er diese Musik durch Baron van Swieten kennenlernte, welchen Eindruck sie auf seine Frau Constanze machte – »sie will nichts als fugen hören, besonders aber |: in diesem fach |: nichts als Händl und Bach« –, und er berichtet weiter, wie er auf ihr Drängen endlich »ihr eine fuge aufsetzte«. Brief vom 20. April 1782 (Bauer/Deutsch Nr. 668), online: <<http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1234&cat=3>> (26.07.2021).
- 20 Da es hier nicht um eine Längsschnittstudie des fraglichen Werkes geht, war »Vollständigkeit« bei der Auswahl der Vergleichsaufnahmen kein vordringliches Ziel. Unter den bekanntesten bis 1970 entstandenen Aufnahmen wurden diejenigen von Jürgen Uhde (1949), Franzpeter Goebels (1963), Paul Badura-Skoda (1964) Annie Fischer (1968) und Dino Ciani (1969) hier nicht berücksichtigt. Vgl. die Datenbank der Mozart Ton- und Filmsammlung der Internationalen Stiftung Mozarteum, Salzburg, online: <<https://dme.mozarteum.at/opac-mtfs/>> (26.07.2021).

Aufnahmedatum	Interpret	Lebensdaten
1941	Denise Lassimonne	(1903–1994)
1942	Dennis Matthews	(1919–1988)
1951	Samuil Feinberg	(1890–1962)
1952	Walter Gieseking	(1895–1956)
1957	Eduard Steuermann	(1892–1964)
1958	Glenn Gould	(1932–1982)
1959	Yvonne Loriod	(1924–2000)
1968	Rudolf Serkin	(1903–1991)

Tabelle 1: Vergleichsaufnahmen für KV 394.

berg-Kreis in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg.²¹ Gleichaltrig mit diesem ist Denise Lassimonne, eine Schülerin des vor allem in England einflussreichen Klavierlehrers Tobias Matthey.²² Sie soll bereits 1941 Mozarts KV 394 eingespielt haben, womit ihre Aufnahme des Stücks derzeit die älteste bekannte wäre.²³ Der deutlich jüngere Brite Denis Matthews galt um 1940 als pianistische Nachwuchshoffnung, weshalb er ab 1941 für Walter Legge erste Schallplatteneinspielungen machte – 1942 jene von Mozarts Präludium und Fuge, die, wenn nicht die Ersteinspielung, so doch die erste veröffentlichte Aufnahme des Stückes sein dürfte. Weitere fünf Jahre jünger ist Yvonne Loriod, die als wichtigste Interpretin der Werke Olivier Messiaens gilt. Glenn Gould schließlich ist genau 40 Jahre jünger

- 21 Schönberg preist in einem Brief an den Dirigenten Willem Mengelberg im Herbst 1920 beide als »2 Konzert-Pianisten beide allerersten!!! Ranges. Ich garantiere dafür, dass beide i[n] Bälde berühmt sein werden – jeder in seiner Art.« Brief Schönbergs an Willem Mengelberg vom 12. Oktober 1920, ASC, Briefdatenbank ID 6814, online: <http://archive.schoenberg.at/letters/letters.php?id_letters=6814&action=view> (26.07.2021).
- 22 Denise Lassimonne »had a long association with Matthey, coming under his guidance as a child and later becoming his ward, teaching at his school until his death in 1945, and carrying on since then with classes of her own.« David Kaiserman, »[Rezension zu] Lassimonne, Denise. Keyboard Alive: A Simplified Version of Tobias Matthey's Technical Piano Teachings [...] Johnson City [...] 1983 [...]«, in: *Journal of the American Liszt Society* 15 (1984), S. 222.
- 23 Belege dafür sind rar und unsicher; in der Datenbank der Mozart Ton- und Filmsammlung war die Aufnahme bis Sommer 2019 nicht enthalten. Die hier verwendete Quelle samt Datierung entstammt der APR-CD *A Matthey Miscellany: Rare and Unissued Recordings by Tobias Matthey and his pupils*, gepostet von NAXOS of America auf YouTube, online: <https://www.youtube.com/watch?v=Rgewod8ILCQ&list=PLwELCVYtdX-Q-8E4jm1_j6cv9RAwZwesk> (26.07.2021).

als Steuermann; seine Aufnahme von KV 394 zählt zu den ersten Mozart-Werken, die er für CBS einspielte.²⁴

Für das Folgende ist es sinnvoll, sich über den formalen Verlauf des Präludiums klar zu werden. Es besteht aus folgenden Teilen:

- acht Takte *Adagio*-Einleitung
- 34 Takte erster *Andante*-Teil
- nominell vier Takte *Più adagio*, wobei der vierte ›Takt‹ als freie Kadenz notiert ist und sich rechnerisch etwa auf sechs 4/4-Takte beläuft und von mir so gemessen wurde²⁵
- Auf diese Kadenz folgen 14 Takte ›Primo tempo‹, also *Andante*.

In beiden *Andante*-Teilen herrscht die Motorik einer komplementärrhythmisch ununterbrochenen Triolenbewegung vor. Die ersten sechs Takte des *Andante* etablieren noch eine aus dem *Adagio* abgeleitete reduzierte Motivik, die aber im weiteren Verlauf nicht eigentlich durchgeführt wird, sondern sich in der Aneinanderreihung von immer neu variierten und sequenzierten Klangtexturen verliert. Sechs solcher Texturteile (a–f) lassen sich im ersten *Andante* unterscheiden²⁶, vier davon werden im zweiten *Andante* wieder aufgegriffen, bevor eine viertaktige Coda das Präludium abschließt.

Eine erste grobe Orientierung bieten die Gesamtdauern und Durchschnittstempi bzw. die Tempoverhältnisse der einzelnen Teile zueinander. Die Dauern liegen für das Präludium zwischen 4'15" (Gieseking) und 6'13" (Gould), was rechnerischen Durchschnittstempi zwischen 67 bpm und 49 bpm entspricht. Steuermann liegt mit 4'55" (55 bpm) in einem ›Mittelfeld‹, von dem vor allem Gould und Feinberg sich sehr markant nach der langsamen Seite hin absetzen. Schlüsselt man diese Daten nach den einzelnen Teilen auf, wird Steuermann als ein Musiker erkennbar, der nicht auf vordergründige Kontraste aus ist. Gegenüber Serkin und Gieseking (weniger markant auch Gould und Loriod), welche die Kontraste zwischen erstem *Adagio* und *Andante* akzentuieren, und Feinberg, bei dem der Tempounterschied zwischen diesen Teilen nach den Zahlen beinahe aufgehoben erscheint, nimmt Steuermann mit Lassimonne und Matthews eine moderate Posi-

24 Michael Stegemann, *Glenn Gould. Leben und Werk*, München – Zürich 2007, S. 500 und S. 502.

25 Da eine taktarithmetisch ›korrekte‹ Messung im Bereich der Zweieunddreißigstel-Kaskaden nicht möglich ist, wurden diese in T. 43/44 je als ein Schlag gemessen, der ›Takt‹ 46 hingegen bis zum Wiedereintritt der *Adagio*-Motivik im Bass automatisiert in 16 gleiche Abschnitte geteilt, die zwar keine Aussage über den Verlauf der tatsächlichen Spielgeschwindigkeit zulassen, gleichwohl aber eine vergleichbare Kennziffer abgeben, die in Tabelle 2 in Klammern gesetzt ist.

26 Wobei Teil b sich in 4 + 4 unterteilen lässt und Teil e in sechs Unterteile zerklüftet ist.

	Dauer gesamt	Durchschnittstempo (bpm)				
		gesamt	<i>Adagio</i> 1	<i>Andante</i> 1	<i>Adagio</i> 2	<i>Andante</i> 2
Lassimonne	4'31"	61	36	66	[49]	67
Matthews	4'39"	58	37	64	[50]	61
Feinberg	5'37"	51	45	52	[50]	50
Gieseking	4'15"	67	35	68	[57]	73
Steuermann	4'55"	55	36	59	[45]	61
Gould	6'13"	46	25	44	[81]	44
Loriod	4'25"	65	39	73	[75]	73
Serkin	4'57"	58	28	64	[46]	56

Tabelle 2: Gesamtdauern und Durchschnittstempi für das Präludium KV 394 und seine Abschnitte.

tion ein. Erwartungsgemäß stehen die Tempi der beiden *Andante*-Teile in allen Interpretationen nahezu ausgeglichen zueinander; die geringen Tempounterschiede lassen (wiewohl sehr subtil) zwei grundsätzliche Strategien erkennen: durch leichte Temposteigerung im zweiten *Andante* den ›Zug‹ zur Fuge zu forcieren (Gieseking, Steuermann, Lassimonne) oder einer ›Rundung‹ des Präludiums in sich zuzuarbeiten (Serkin, Matthews, Feinberg).

Das zweite *Adagio* erscheint in diesem Kennwert bei Weitem nicht so kontrastierend zu den umgebenden *Andante*-Teilen wie das erste. Dies liegt daran, dass in ihm abseits der punktierten Figuren in T. 43–45 die Bindung an ein Metrum aufgehoben ist und die Zweiunddreißigstel-Kaskaden – zumal im kompositorisch angelegten Steigerungsverlauf der Kadenz – zu beschleunigtem Spiel einladen, sodass die Gravität der *Adagio*-Akkorde durch die Fluidität der Läufe kompensiert wird. Die hier gewonnenen Kennziffern zeigen aber, dass insbesondere Glenn Gould (weniger markant auch Yvonne Loriod) die Zweiunddreißigstel-Läufe zur Darstellung überragender Fingerfertigkeit nutzt. Steuermann bleibt hier mit Serkin am unteren Ende des Tempospektrums.

Insbesondere anhand der *Andante*-Teile lässt sich das Sample meiner Vergleichsaufnahmen nach der Unterscheidung von relativ tempokonstanten versus eher flexibel gestalteten Interpretationen in zwei Gruppen teilen, wobei für Steuermann auditiv wie auch im durch die Tempoverlaufskurven (s. Anhang) gestützten Vergleich am schwersten zu entscheiden ist, welcher Gruppe er schlüssiger

	Tempoverlaufskoeffizienten						
	<i>Adagio 1</i>	<i>Andante 1</i>	<i>Adagio 2</i>	<i>Andante 2</i>	gesamt	ohne <i>Adagio 2</i>	<i>Andante</i> 1+2
Lassimonne (2)	18 (2)	8 (2)	[25 (7)]	7 (3)	11 (2)	11 (2)	8 (2)
Matthews (7)	11 (5)	5 (6)	[20 (8)]	5 (5)	8 (7)	7 (6)	5 (6)
Feinberg (1)	22 (1)	16 (1)	[38 (2)]	15 (1)	19 (1)	18 (1)	16 (1)
Giesecking (8)	8 (8)	4 (7)	[29 (3)]	4 (7)	8 (7)	5 (8)	4 (7)
Steuermann (5)	10 (7)	8 (2)	[28 (5)]	5 (5)	10 (5)	8 (5)	6 (5)
Gould (6)	14 (3)	3 (8)	[39 (1)]	4 (7)	9 (6)	7 (6)	3 (8)
Loriod (3)	13 (4)	8 (2)	[29 (3)]	6 (4)	11 (2)	9 (3)	7 (4)
Serkin (4)	11 (5)	7 (5)	[26 (6)]	8 (2)	11 (2)	9 (3)	8 (2)
∅	13 / 12	7 / 6	[29 / 28]	7 / 5	11 / 10	9 / 8	7 / 6

Tabelle 3: Tempoverlaufskoeffizienten für das Präludium KV 394 und seine Abschnitte (vgl. Anm. 28). Die Zahlen in runden Klammern bilden ein »Ranking« ab; die letzte Zeile gibt den Mittelwert für das gesamte Sample bzw. für das Sample ohne Feinberg.

zuzurechnen ist.²⁷ Auf Basis eines für jeden Teil separat erhobenen Tempoverlaufskoeffizienten (Tabelle 3) lässt sich eine solche Zuordnung objektivieren.²⁸ Der Gruppe der eher Flexiblen wären demnach Rudolf Serkin, Denise Lassi-
monne und Yvonne Loriod gemeinsam mit Samuil Feinberg zuzuschlagen; letz-
terer könnte aufgrund seiner überaus freien Zeitgestaltung eine Klasse für sich
bilden. Walter Giesecking steht, weniger exzeptionell, am anderen Ende des Spek-
trums. Er bildet gemeinsam mit Dennis Matthews und Glenn Gould die Gruppe
der eher tempokontanten Spieler. Allerdings nehmen sich Giesecking und Gould
in der Kadenz (Gould auch schon im Einleitungs-*Adagio*) größere Freiheiten,
betonen also die Kontraste hinsichtlich der Spielweisen.

27 Eine solche Zuordnung soll hier nicht als Ergebnis der Studie verstanden werden, sondern dient zunächst rein pragmatisch einer der Übersicht dienlichen Vorgruppierung.

28 Für die Ermittlung dieses Wertes wurde die Tempoverlaufsreihe (Messpunkte in bpm) umgerechnet in eine Reihe, welche die Differenz zwischen den einzelnen Messpunkten in Prozent angibt. Da im Auf und Ab des Tempoverlaufs die Differenzen positive und negative Werte annehmen können, wurden diese in einem nächsten Schritt in positive Werte gewandelt ($x = \sqrt{y^2}$); dieser Wertereihe wurden die in Tabelle 4 dargestellten Maximalwerte entnommen. Für die Tempoverlaufskoeffizienten in Tabelle 3 wurden aus dieser Reihe (gesamt und separat für die angegebenen Abschnitte) die jeweiligen Mittelwerte gebildet.

	Maximalwerte punktueller Tempofluktuationen			Maximalwerte in gerundeter Reihe		
	Adagio 1	Andante 1	Andante 2	Adagio 1	Andante 1	Andante 2
Lassimonne (2)	56 (2)	86 (1)	24 (2)	34 (2)	33 (1)	12 (3)
Matthews (7)	27 (6)	45 (6)	18 (5)	14 (6)	14 (8)	9 (6)
Feinberg (1)	96 (1)	80 (2)	44 (1)	35 (1)	33 (1)	29 (1)
Giesecking (8)	21 (8)	18 (8)	12 (7)	11 (8)	17 (6)	7 (8)
Steuermann (5)	31 (5)	46 (5)	19 (3)	14 (6)	17 (6)	10 (5)
Gould (6)	43 (3)	26 (7)	6 (8)	19 (4)	18 (5)	9 (6)
Loriod (3)	38 (4)	63 (3)	17 (6)	20 (3)	27 (3)	11 (4)
Serkin (4)	24 (7)	48 (4)	19 (3)	15 (5)	20 (4)	23 (2)
σ	42	52	20	20	22	14

Tabelle 4: Maximale »Tempo«-Abweichung von Messpunkt zu Messpunkt (in %); in den Spalten 2–4 die Werte auf Basis der durch die Messung ermittelten Rohdaten, in den Spalten 5–7 auf Basis der über je zwei benachbarte Messwerte gerundeten Datenreihen.

Die auf Basis dieser Werte erstellte Reihung würde auch Steuermann knapp in der Gruppe der tempokonstanten Spieler verorten; für *Adagio 1* und *Andante 2* erscheint das schlüssig, insbesondere im *Andante 1* zeigt Steuermanns Spiel hingegen eine Flexibilität, die ihn dort in die Nähe Loriods und Lassimones rückt. Von hier aus sind also Berührungen Steuermanns mit beiden Gruppen nahegelegt. Bemerkenswert ist, dass Steuermann in fast allen separat erfassten Werten in Tabelle 3 nicht nur nahe beim jeweiligen Mittelwert für das gesamte Sample zu finden ist, sondern dass er den Mittelwert meist punktgenau trifft, wenn man bei dessen Berechnung die ganz außergewöhnliche Interpretation von Samuil Feinberg ausschließt.²⁹

Die exakt gleiche Reihung ergibt einen Wert, der separat für jeden Abschnitt die maximalen »Tempo«-Abweichungen von einem Messpunkt zum nächsten

29 Vgl. die letzte Spalte in Tabelle 3; die unter Ausschluss der Interpretation Feinbergs ermittelten Werte sind dort kursiv gesetzt.

beschreibt (Tabelle 4).³⁰ Auch hier sind die Werte für Steuermann durchgehend unauffällig, aber stets unter dem Durchschnitt des Gesamtsamples.

Derlei Erhebungen – zu Deutsch: »distant listening«³¹ – erlauben erste grobe Orientierungen im Sample, in Bezug auf Steuermann lassen sie im vorliegenden Fall aber eine Zuneigung zur einen oder anderen Seite des über diese Werte erfassten Spektrums nicht erkennen. Steuermanns Tempogestaltung erscheint auf überraschend eindeutige Weise »unauffällig«. Bei näherer Betrachtung lassen sich die Beobachtungen verfeinern. Wiewohl z. B. Feinbergs Spiel in der zweitlängsten Satzdauer resultiert, reicht sein Spiel punktuell auch in den Tempobereich der schnelleren Interpretationen hinein, was aber durch häufige und ausgreifende Rubati wieder kompensiert wird. Glenn Gould exekutierte dagegen ein beträchtlich langsames Tempo als alle anderen, das gegenüber der schnellen Yvonne Loriod beinahe halbiert ist. In Verbindung mit einem geradezu penetranteren Beharren auf dessen mechanischer Einhaltung in den *Andante*-Teilen (das obige »Gesamtranking« verschleiert diesen Aspekt seiner Interpretation) und einer förmlich buchstabierenden Artikulation wirkt Goulds Lesung durchaus plastisch strukturiert, nimmt über weite Strecken aber auch Züge an, die leicht als karikaturartig³² erscheinen können. Hat das Mechanische in Goulds Interpretation etwas Aufgesetztes, so sind es bei Lassimonne die Rubati und Tempomodifikationen, die dem sonstigen Habitus ihres Vortrags in gewisser Weise unvermittelt bleiben. Entgegen den Zahlen in Tabelle 3 ist unter Zuhilfenahme der Verlaufskurve an Lassimonnes Spiel ein hohes Maß an Tempokontrolle auffallend, ein klares Gegenüber

- 30 Sinnvoll erschien die Erhebung dieses Wertes nur für die metrisch gebundenen Teile, das erste *Adagio* sowie die beiden *Andante*-Teile. Schlussritardandi und Übergänge zwischen den Teilen wurden bei der Messung ausgenommen.
- 31 Als Gegenbegriff zum »close listening« im Sinne einer auf quantitativer Basis aufbauenden »re-invention of comparative style analysis« für die musikalische Interpretationsforschung eingeführt bei Nicholas Cook, *Beyond the Score. Music as Performance*, Oxford – New York 2013, insb. S. 136–175, hier S. 146.
- 32 Besonders grotesk etwa die mit dynamischer Maßlosigkeit »gehämmerten« Oktaven und non-legato ausbuchstabierte Triolen beim *Primo tempo* T. 47 ff., die in Goulds Tempo auf mich seltsam »substanzlos« gegenüber dem künstlichen Grandioso der Dynamik wirken – dass der chromatische Aufgang am Ende der Kadenz nicht direkt in die Oktave e^2/e^1 der rechten Hand mündet, sondern dem *Primo tempo* ein nicht notiertes (wie auch?) bombastisches e in Basslage vorausgeht und die Triolenskala (fallendes a-Moll mit hoch alterierter 6. Stufe *fis* statt *f*) auch harmonisch von Mozarts Vorlage abweicht, trägt zu einem Eindruck des »Falschen« bei, dem ich mich hier nicht entziehen kann. Im Übrigen kann Goulds Textfreiheiten – auffällig etwa ergänzte Triller T. 28 und 29 sowie e^3 statt ces^3 T. 30.2 – hier nicht systematisch nachgegangen werden. Es sei schließlich der Hinweis erlaubt, dass Glenn Gould u. a. dieses Stück (insb. diverse Sequenzpassagen) heranzog, um 1968 in einer berühmt gewordenen Episode der wöchentlichen Fernsehshow *Public Broadcast Laboratory* zu erläutern, »How Mozart Became a Bad Composer«. Vgl. dazu online: <<https://www.youtube.com/watch?v=1pR74rorRxS>> (26.07.2021) sowie das Transkript der Sendung im American Archive of Public Broadcasting, online: <https://americanarchive.org/catalog/cpb-aacip_15-021c5k76#at_2760.119_s> (26.07.2021).

von Abschnitten ›absolut‹ geradlinig abgespulter Spielmechanik und präzise gesetzten, zum Teil massiven ›Störungen‹ dieses Ablaufs, die weniger frei fluktuierend und ›expressiv‹ als vielmehr planvoll kalkuliert erscheinen.

Betrachtet man die Tempoentwicklung über das gesamte Präludium, erkennt man bei Steuermann eine subtile, aber dennoch eindeutige Steigerungstendenz bezüglich der beiden *Andante*-Teile zueinander, aber auch innerhalb dieser Teile. In beiden Teilen beginnt Steuermann knapp unterhalb seines Durchschnittstempos, zieht dann aber vor allem gegen Ende der Teile etwas an. Dieser Steigerungsverlauf ist in der Analysesoftware visuell eindeutig, für einen unbefangenen Hörer aber wahrscheinlich nicht wahrnehmbar, jedenfalls nicht auffällig.

Interessanterweise ist ihm diesbezüglich Glenn Gould am ähnlichsten, der zur Kadenz hin eine minimale Temposteigerung vornimmt, nach derselben sein Tempo allerdings ähnlich subtil verlangsamt. Steuermann vollzieht auch hier im Schlussabschnitt einen eindeutigen Steigerungsverlauf, allerdings gebrochen durch den phrasierenden Neuansatz zu Beginn der viertaktigen Coda. Anhand dieses konsequenten Steigerungsverlaufs und der Tatsache, dass Steuermann unter allen hier untersuchten Pianistinnen und Pianisten das geringste Schlussritardando macht, ließe sich argumentieren, dass Steuermann wie kein anderer das Präludium planvoll im Hinblick auf die anschließende Fuge anlegt.

Auffällig ist noch, dass er auch in den freien Teilen keine Anstalten macht die Möglichkeiten freier Zeitgestaltung nach ihren Extremen hin auszuloten. In der Kadenz lassen sich ganz unterschiedliche Strategien und Auffassungen beobachten. Die Gelegenheit zur Darstellung manueller Fertigkeiten im forciert schnellen Spiel der Kaskaden nutzen Feinberg, Gieseking, Serkin und Gould; außer bei Serkin, der die Spitzentöne dezent als Haltetöne akzentuiert, tendiert hier das Auf und Ab der Akkordbrechungen zu einer gewissen Strukturlosigkeit. Dagegen geben die beiden Pianistinnen der Kadenz auffallend viel Struktur: Lissimonne bei eher geradliniger Temponahme durch Liegenlassen der Basstöne (was den chromatischen Abwärtszug sehr plastisch werden lässt), Loriod zusätzlich durch offensiven Rubatogebrauch. Fast alle kalkulieren in Dynamik und Zeitgestaltung einen gewissen Steigerungsverlauf, der durch den schließlichen Umschlag des »Auf und Ab« in eine fünfmalige Aufwärtsbewegung auch kompositorisch nahegelegt ist. Bei fast allen wird spätestens hier in der Pendelbewegung der Basstöne eine ›Struktur‹ erkennbar, von Feinberg, Gould und Loriod wird diese prägnant herausgearbeitet. Dass die anschließende Viertel-Achtel-Achtel-Dreiklangsfigur $F - A - c$ als motivische Reminiszenz auf den Beginn des Stücks zurückverweist, wird von den meisten interpretatorisch nicht realisiert: Feinberg macht das F zu einem Ruhepunkt, womit der rhythmische Zusammenhang aufgelöst ist, Gieseking überspielt die Figur in hohem Tempo, auch Gould

nimmt sie schnell und zudem (wie auch Lorigod) im Sinn eines ausnotierten Rubato / Accelerando frei, nicht ›im Takt‹.

Bei Serkin dagegen wird das Dreiklangsmotiv plastisch dadurch, dass er es sehr rhythmisch und langsam von den überaus schnell und ›rauschend‹ gespielten Klangkaskaden absetzt. Auch Lassimonne scheint das Motiv als Gestalt im Blick zu haben, es wird durch ein starkes Ritardando auf der letzten Aufwärtskaskade (das den scheinmetrischen Charakter der erwähnten Pendelbewegung im Bass auflöst) vorbereitet. Matthews, der die ganze Kadenz unspektakulär ›sachlich‹ anlegt, fällt mit Einsetzen des Motivs in ein nachfühlbares Metrum, in das die letzte Kaskade vor der Fermate rhythmisch integriert ist, sodass sich ein vollständiger ›Viervierteltakt‹ ausbildet, der mit leichtem Ritardando auf die als ›Takteins‹ aufgefasste Fermate zuläuft.

Ähnlich unspektakulär wirkt die ganze Kadenz bei Steuermann. Bei moderatem Tempo und klanggebendem Pedal bleibt die Kadenz weitgehend ohne rhythmische Struktur; selbst an der Stelle, wo das »Auf und Ab« der Kaskaden in den fünfmaligen Aufwärtzug umschlägt, sind nur leichte Rubatobewegungen wahrnehmbar, aber keine Betonungen von Pulsen. In diesem Punkt trifft sich Steuermann mit Lassimonne, die hier die zuvor deutliche Strukturierung durch die chromatischen Basstöne aufgibt. Die als ›Gestalt‹ sich förmlich aufdrängende Pendelbewegung der Basstöne *e – f – e – dis – e* scheinen Steuermann und Lassimonne geradezu zu unterdrücken; sie könnte – als Gestalt wahrgenommen – mit dem über den ›Leitton‹ erreichten Ziel das Empfinden eines ›Taktakzentes‹ auslösen, das rhythmisch querständig zum anschließenden, nun dezidiert als Gestalt herausgearbeiteten volltaktigen Dreiklangsmotiv stünde und daher dessen Wahrnehmung als solches verunklaren würde. Wie im direkten Vergleich zu den forsch-virtuosen Darstellungen anderer Pianisten auffällt, macht Steuermann, der die Kadenz mit geradezu antivirtuosem Gestus behandelt, die Passage mit reichlich Haltepedal zu einer (zunächst seltsam) konturlosen Klangfläche, aus der dann aber das Dreiklangsmotiv in melodischer *und* klanglicher Erscheinung als Gestalt heraustritt – und damit das Potenzial trägt, vom Hörer als Verweis auf den Beginn des Stückes wahrgenommen zu werden.

Lassen sich diese Befunde im Sinn einer Interpretationsstrategie zur Markierung eines besonderen architektonischen Ankerpunktes deuten, so lässt sich anhand der ersten sechs *Andante*-Takte Steuermanns allgemeine Phrasengestaltung im Vergleich mit anderen Pianisten studieren: In der Gruppe der eher Tempokonstanten nehmen Gieseking, Lassimonne und Gould im Tempo keinerlei Phrasierung vor. Bei Matthews zeichnen sich visuell ab dem 4. Takt gewisse Bogenstrukturen ab. Auditiv ist hingegen praktisch keine Tempomodifikation wahrzunehmen. Das Gleiche gilt für Serkin in der anderen Gruppe; man *sieht*

punktuell moderate Phrasenbildungen, die kaum hörbar sind und sicher nicht zu den zentralen Aspekten dieser Interpretationen gehören. Dagegen sind Loriod und Feinberg viel ausgreifender in ihrer Tempogestaltung. Bei Feinberg lässt sich eine ganz auffällige und eindeutige 3 x 2-taktige Phrasenbildung wahrnehmen.

Bei Steuermann spielen sich diese Gestaltungsmittel in ganz feinen Dosen ab. Nachdem die Bewegung in Gang gekommen ist, laufen die ersten beiden Takte kaum unterbrochen ab, der Bassabgang erfährt eine dezente Beschleunigung – aber ohne jede Bogenbildung: Zielton der Phrase und Höhepunkt der Beschleunigung fallen exakt zusammen. Der Aufgang im Diskant wird mit leichter Verzögerung neu angesetzt, was durch das Übergreifen der linken Hand begünstigt, aber kaum erzwungen wird. Das Manöver wiederholt sich noch zweimal, mit der Variante, dass der Bassabgang bei letztmaligem Erscheinen einen leichten Tempobogen formiert und so diese sechs Takte zu einem Abschluss bringt. Verkürzt ausgedrückt: Feinberg artikuliert deutliche Tempobögen, Steuermann gruppiert durch Neuansatz nach dezentem *Accelerando*.

Von den tempokonstanten Pianisten unterscheidet sich Steuermann dadurch, dass er diese Phrasengestaltung konsequent vornimmt, von den tempoflexiblen dadurch, dass er sie äußerst dezent vornimmt. In der Konsequenz dieser Gestaltung ist er nur mit Feinberg vergleichbar. Die Kombination aus Konsequenz und dezenter Zurückhaltung ist – wenn das wirklich so gemeint ist – das eigentlich Beeindruckende.

Im folgenden Abschnitt (T. 15–20) ist es Konvention, die Akkorde auf der Takteins »lang« zu nehmen und den Einsatz der Triolen »spät« folgen zu lassen, woraus sich die markanten Zacken in der Verlaufsdarstellung ergeben. Auch die eher tempokonstanten Pianisten folgen diesem Prinzip; nur Glenn Gould verweigert sich dem ganz konsequent. Bei Loriod geschieht es in Ansätzen, zudem durchbrochen durch gut hörbare Binnenrubati auf der Triolenebene. Loriod und Feinberg setzen ab hier auch ein entschieden höheres Tempo, alle anderen verbleiben in dem zuvor etablierten Bereich. Im quantitativen Umfang der beschriebenen Zäsuren im Taktabstand kommt Steuermann Feinberg am nächsten, doch sind es bei Steuermann kurze Verzögerungen, minimale Unterbrechungen des metrischen Ablaufs, aber keine Rubati, die als hörbar frei fluktuierende Tempoverläufe wahrnehmbar wären. Wie dramatisch sich Steuermanns und Feinbergs Spielweisen unterscheiden, wird im Abschluss dieses Abschnittes exemplarisch anhand des auseinandergehenden Kurvenverlaufs deutlich. Der Übergang der Triolenbewegung in die tiefere Lage, nun ohne die Staccato-Keile und ohne die harmonischen Schärfen der verminderten Vierklänge, evoziert eine mildere, veröhnlichere Darstellung des Materials, die Feinberg u. a. durch prägnanten Rubatogegebrauch gestaltet. So etwas findet sich bei Steuermann nicht.

Wohl ist Feinberg ein Ausnahmefall, doch gibt es ›expressive‹ Gesten auch bei jüngeren Pianisten. Punktuell ähnlich ausgreifend wie Feinberg phrasiert auch Denise Lassimonne, was aber im Kontext ihres über weite Strecken fast mechanistisch perlenden Spiels auf mich aufgesetzt ›expressiv‹ wirkt. Lassimonne markiert den Übergang zum neuen Texturteil T. 28 durch ein ausgreifendes Ritardando, mit dem sie ihr Tempo von ca. 70 bpm lokal auf 40 bpm drosselt, was ihr Gelegenheit gibt, die Wiederaufnahme der triolischen Bewegung und die ›Schmerzensgestik‹ der chromatischen Pendelbewegung in der übergreifenden linken Hand sehr markant herauszustellen. Die gleiche Spielmanier findet sich selbstredend auch bei Feinberg, dort quantitativ noch ausgreifender, aber vor dem Hintergrund seiner ständigen Tempofluktuationen im Effekt weniger ›markant‹ als bei Lassimonne. Das Ausdruckspotenzial dieser Stelle ist auch Steuermann nicht entgangen, aber seine kleine Dehnung – wiewohl unzweifelhaft demselben Gestaltungsrepertoire entstammend – könnte dezenter nicht sein.³³

Nehmen wir Serkins Aufnahme und dort zwei jener Stellen, die mich veranlasst haben, ihn hier eher den Rubato-Spielern zuzuschlagen, so zeigt sich das gleiche Bild. In T. 23 beginnt ein Abschnitt, der im Gegeneinander von Oktavrepetitionen und abwärts ziehenden triolischen Skalen abläuft; bei Steuermann eine winzige Zäsur vor der Takteins – bei Serkin eine gut vernehmliche Rubato-Markierung. Während an dieser Stelle immerhin ein neuer Formabschnitt markiert wurde, erscheint eine ähnlich markante Rubatofigur bei den gebrochenen Triolen in T. 31 gänzlich aus der Luft gegriffen. Kein anderer Pianist meines Samples sieht dort einen Anlass zu vergleichbaren Romantizismen³⁴.

Derlei Beobachtungen durch beide *Andante*-Teile durchgeführt, ergeben ein rundes Bild: Steuermanns Tempomodifikationen sind im Umfang moderat, aber dennoch dezidiert; sie zeigen ein hohes Maß an Konsequenz insofern, als gleich-

33 Ich empfinde hier besonders ein seltsames (und durch Zahlen nicht zu belegendes) Zusammengehen von Deutlichkeit und Dezenz in Steuermanns Interpretation. Während Matthews und Gould die Stelle praktisch überspielen und Serkins unruhige Temponahme (gemessen: 68/55/66/54/61 bpm) sie anders beleuchtet, lassen sich durchaus deutliche lokale Temporücknahmen in der von Feinberg und Lassimonne explizit gemachten Tradition auch bei Giesecking (72/59 bpm) und besonders Loriod (73/54 bpm) messen, die aber im Sinne einer auf die Chromatik rekurrierenden ›Schmerzensgestik‹ nicht wirksam werden, weil der forsche (bei Loriod fast aggressive) Anschlag der in den Diskant übergreifenden Linken der *Espressivo*-Konvention der Zeitgestaltung auf taktile Ebene widerspricht. Steuermann bereitet die Stelle durch motorische Glätte und prägnantes Non-Legato des Triolenlaufs in T. 27 vor; wo schließlich in T. 28 die rechte Hand die triolische Bewegung aufnimmt, übersetzt Steuermann den komponierten Texturwechsel übergangslos in ein weich artikulierte Klangambiente in das sich der dezent markierte Diskant (59/50 bpm) schlüssig fügt. Es ist wohl dieses schlüssige Zusammenspiel der Gestaltungselemente, das diese Art der Deutlichkeit ausmacht.

34 Wohl setzt Yvonne Loriod eine leichte, aber wahrnehmbare metrische Markierung auf den Spitzentzen; konsequenterweise wiederholt sie dieses Manöver im gleichartig gebauten Folgetakt.

artige Situationen wiederholt auf ganz gleichartige Weise gestaltet werden, und erweisen sich so als überaus planvoll und kontrolliert. Das hat er nur mit Feinberg gemeinsam, dem es aber an der Ökonomie der Mittel fehlt, um die sich Steuermann offenbar bemüht. Feinbergs andauernde Tempofluktuationen lassen sich im Einzelfall ganz klar auf bestimmte Situationen in der Musik beziehen, in ihrer Massivität haben sie dennoch etwas Manieriertes an sich, das mir mit dem Konzept des *Espressivo* als eines Interpretations*modus* gut kompatibel zu sein scheint. Wo sich bei Steuermann im Kurvenverlauf visuell auffällige Auslenkungen zeigen, sind es weniger Rubati, die als willkürliche Veränderungen des Metrums vernehmlich wären, sondern meist kleine Brüche und Verzögerungen an Phrasengrenzen, die Gliederungen bewirken, ohne eigentlich die Tempoempfindung zu berühren. Mein allgemeiner Klangeindruck ist der einer unaufgeregten, vordergründig unspektakulären und nüchternen Interpretation. Ich halte es für nicht ausgeschlossen, dass wir hier eine Interpretationsweise vorliegen haben, die Steuermann selbst als »strictly in tempo« bezeichnet hätte.

Es gibt eine einzige Stelle in dem Stück (T. 33), an der bei Steuermann markante Kurvenauslässe zu beobachten sind, die in den anderen untersuchten Interpretationen nicht zu finden sind; nur Samuil Feinberg macht hier auch überaus heftige Eingriffe in den metrischen Ablauf, die das Tempo punktuell halbieren (und eine ganz andere Wirkung erzielen als bei Steuermann), die aber offenbar ausgelöst werden durch die harmonische Ausweichung, die in T. 33 zweimal ohne jegliche Veränderung stattfindet und deren Ausdruckspotenzial Mozart durch zweimaliges *Sforzato* herausstellt. Da es sich um die einzige Dynamikanweisung im Verlauf des gesamten *Andante*-Teils handelt³⁵, ließe sich argumentieren, dass Mozart hier einen wirklichen ›Effekt‹ beabsichtigte, der aber in den mir bekannten Aufnahmen in dynamisch prägnanter Weise kaum in Erscheinung tritt. Nur in Glenn Goulds forciert langsamem Spiel tritt der Akzent vergleichsweise mühelos hervor, Samuil Feinberg versucht es gar nicht, weil er die Stelle sowieso ganz anders beleuchtet, und Steuermann wendet einen erstaunlich wirksamen Trick an: Er setzt klarerweise einen dynamischen Akzent, und er dehnt den fraglichen Schlag, wie es Cembalisten tun um Akzente zu setzen, er bringt aber zusätzlich den zu betonenden Schlag nicht unerheblich »zu früh«. Das bewirkt einen dezenten Überraschungseffekt, den sich Steuermann für diese eine Stelle aufspart und so der singulären Dynamikbezeichnung durch den Komponisten ein singuläres Ereignis auf der interpretatorischen Ebene gegenüberstellt.

35 – davon ausgenommen sind die *forte*-Anweisung zu Beginn und das *piano* bzw. *pianissimo* im vorletzten und letzten Takt des Präludiums.

Dieses Beispiel nehme ich als Anlass, um an dieser Stelle einen Exkurs über Steuermanns Interpretation der Sonate Nr. 6 aus der ersten Sammlung für Kenner und Liebhaber von Carl Philipp Emanuel Bach (Wq 55/6) einzuschalten. Das Stück liegt in einem Mitschnitt eines Konzerts an der Juilliard School im April 1961 vor. Es liegt so außerhalb des gängigen pianistischen Kanons, dass es kaum Vergleichsaufnahmen gibt: Arthur Balsam spielte das Stück ungefähr zur selben Zeit für die Musical Heritage Society ein, und von József Gát gibt es etwas später eine im März 1966 erstveröffentlichte Aufnahme mit Clavichord. Heute im Handel erhältlich sind fast ausschließlich nach der Jahrtausendwende entstandene Einspielungen, beinahe ausnahmslos auf sogenanntem historischen Instrumentarium. Während hier ein weiterer Interpretationsvergleich, der mir mit Blick auf Steuermann auch nur gegenüber der Aufnahme Arthur Balsams sinnvoll erschiene, aus Umfangsgründen unangebracht erscheint, vermag eine bloße Tempoverlaufsanalyse für den Beginn von Steuermanns Aufnahme das Prinzip seiner Gestaltungsweise verdeutlichen:

Videolink: <<https://phaidra.bruckneruni.at/o:1540>>

Eduard Steuermann spielt Carl Philipp Emanuel Bach: Sonaten für Kenner und Liebhaber, Nr. 6 in G-Dur, Wq 55.6, H 187, 1. Satz, Beginn: Tempoverlaufsanalyse mit dem Programm Sonic Visualiser.

Überall, wo man im Kurvenverlauf markante Ausschläge nach unten erkennt, bedeutet dies, dass ein einzelner Anschlag »zu spät« erfolgte, was eine Erwartungsspannung auslöst. Umgekehrt: Dort, wo herausragende Spitzen nach oben weisen, erfolgten die Anschläge um etliches »zu früh«, was dann analog zu einer Art Überraschungsspannung führt. Gleich zu Beginn des Stücks kann man sehen, dass die Anwendung dieser Mittel im Zusammenhang mit dynamischen Kontrasten auf engem Raum steht. Die *forte*-Akkorde der ersten beiden Takte erfolgen schnell und früh – der leere Basston im *piano* dagegen spät. Gleiches Prinzip in der variierenden Wiederholung von T. 4–6: Die jeweils in der Taktmitte platzierten, mit *piano* bezeichneten Basstöne werden für den Hörer von Takt zu Takt harmonisch unkalkulierbarer und erzeugen eine kurzzeitige Desorientierung, die Steuermann dadurch unterstreicht, dass er diese Basstöne von Mal zu Mal später bringt und konsequent im Piano in die *forte*-Umgebung einbettet.³⁶ Durch den

36 In der Ausgabe Heinrich Schenkers, in der sich das Stück in Steuermanns Nachlass befindet, sind die dynamischen Kontraste insofern geschärft, als sowohl in T. 1.1 eine *forte*-Anweisung als auch in T. 4.3 eine *piano*-Vorschrift ergänzt sind; Steuermann leitet aus dem Sequenzcharakter der Passage eine *piano*->Vorschrift« auch für T. 6.3 ab und gestaltet die Bass-Linie in T. 4–6 nach dem Muster: T. 4.3: *d* = leise/spät – T. 5.3: *A* = leiser/später – T. 6.3: *C* = noch leiser/noch später. Vgl. [Carl] Philipp Emanuel Bach, *Klavierwerke II*, neue kritische Ausgabe von Heinrich Schenker, Wien 1902 (Universal Edition U.E. 548), Exemplar im Nachlass Steuermanns The Library of Congress,

ganzen Satz hindurch finden wir wiederholt dieses Darstellungsmittel, das Steuermann in Mozarts Präludium einmalig – aber in einer verwandten musikalischen Situation, zur Unterstützung eines dynamischen Kontrastes – anwendet. Es ist hier gleichsam zum vorherrschenden Gestaltungsprinzip erhoben.

Vorläufiges Resümee

Auffällig in der Gegenüberstellung der beiden Stücke ist zunächst die singuläre Freiheit der Zeitgestaltung in der Bach-Sonate, die aus einer sehr weitgehenden Loslösung vom Paradigma des motorisch-regelmäßigen Metrums zugunsten der Betonung gestischer Qualitäten separierter musikalischer Gestalten resultiert. (Dieser Aspekt von Steuermanns Spiel wird im Kontext seiner Erfahrung mit Schönbergs Musik – etwa den *Sechs kleinen Klavierstücken* op. 19³⁷ – ebenso schlüssig wie vor dem Hintergrund seines eigenen Komponierens, wie es sich anhand seines zeitgleich entstandenen zweiten Streichquartetts *Diary*³⁸ darstellt.) Steuermanns Drastik der Zeitgestaltung bei C. Ph. E. Bach erschließt sich als Spiegel einer im Notentext vordergründig vor allem in den Dynamikvorschriften nahegelegten Drastik. Dabei zielt seine Interpretation ganz deutlich auf einen über das Oberflächenphänomen hinaus erweiterten Begriff von Dynamik, die nicht im Element der »Anschlagsstärke« isoliert wird, sondern in der Verzahnung mit der gestaltmodulierenden Zeitgestaltung zu einer integralen Ausdrucksstärke gelangt, die sie von jeder oberflächlich-klanglichen Drastik dispensiert. In diesem Punkt berühren sich seine Interpretationen von Bach und Mozart: Steuermanns Spiel bleibt auch in Momenten entschiedenen interpretatorischen Zugriffs im Grunde »unaufdringlich«. Eine schon von der Wiener Kritik gelegentlich attestierte »allen Aeußerlichkeiten abholde Spielmanier«³⁹ scheint ein wesentliches Merkmal dieses Vortragsstils zu sein, der Extreme meiden kann, weil die (wie gleich gerichtete Vektoren) konsistent zusammenwirkenden Vortragsmittel das Bezweckte unspektakulär bewirken. Steuermanns Vortrag wirkt eher subkutan.

Washington D. C., Music Division, Edward and Clara Steuermann Collection, 1922–1981 (im Folgenden: LoC Steuermann Collection), Box 20, Folder 5, vgl. Guidelines zur *Edward and Clara Steuermann Collection* an der Library of Congress, online: <<http://lcweb2.loc.gov/service/music/eadxmlmusic/eadpdfmusic/2004/mu004007.pdf>> (26.07.2021), S. 27.

37 Vgl. Lars E. Laubhold, »Eduard Steuermann als Schönberg-Interpret. Zu den Tondokumenten der *Sechs kleinen Klavierstücke* op. 19«, in: *Journal of the Arnold Schönberg Center* 15 (2018), S. 66–82.

38 Dazu Martin Zenck, »... das ›Wirre‹ ist ja nicht ungewollt ...«. Zum zweiten Streichquartett *Diary* (1960/61) in der Uraufführung mit dem Juilliard String Quartet 1963 in New York«, im vorliegenden Band, S. 463 ff.

39 *Neues Wiener Journal* vom 17. März 1932, S. 8, online: <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwj&datum=19320317&seite=8>> (26.07.2021).

Interpretationshistorisch ist unser Pianist nicht auf einen einfachen Nenner zu bringen. Was (bei C. Ph. E. Bach) aus der Perspektive eines »distant listening« massiv den Konventionen eines »neusachlichen« Musizierens zu widersprechen scheint, entspricht bei näherer Betrachtung doch nicht der Funktion des Rubato im »Espressivo«. Gleichwohl ist andererseits nicht zu leugnen, dass Steuermanns Mozart-Interpretation gewisse konzeptionelle Annahmen mit Feinberg teilt, dass das Phrasierungsrubato, wie es von Feinberg plakativ praktiziert wird, seiner Funktion nach für Steuermann zu den unhintergehbaren Voraussetzungen für seine Interpretation zählt, obwohl der musikalische Gesamteindruck bei Steuermann ein ganz anderer ist; die bei der Wiener Kritik beobachtbare tendenzielle Verortung Steuermanns auf der »sachlichen« Seite des Interpretenspektrums wird in der Gegenüberstellung zu Feinberg empirisch plausibel. So sehr diese Unterscheidung aber vor allem graduell (also quantitativ) begründbar ist, so sehr erweist schon der flüchtige Vergleich mit der Bach-Sonate grundsätzliche Grenzen quantifizierender Analyseverfahren, die ganz dringend einer klugen Fundierung von der musikanalytischen Seite her bedürfen.

Es scheint, dass Musiker, die als sehr junge Menschen die bewusste Erfahrung der Jahrhundertwende gemacht haben, gehäuft unter einem gewissen Bekenntnisdruck standen, ob sie in ihren Interpretationsweisen eher ihr Hineinleben ins 20. oder ihre Herkunft aus dem 19. Jahrhundert betonen wollten. Otto Klemperer und Wilhelm Furtwängler stehen paradigmatisch für diese beiden Möglichkeiten. Bei Steuermann kann von einem solchen Bekenntnis keine Rede sein, sofern es darauf hinauslief, eine angenommene Zugehörigkeit zu einem Interpretationsmodus zu bestimmen. Das als Manier erkennbare Espressivo eines Samuil Feinberg ist ihm genauso fremd wie das prästabilisierte Non-Espressivo eines Walter Gieseking oder Dennis Matthew, das eben noch lange nicht sachlich ist in dem spezifischen Sinn, den das Wort in der Wiener Schule trägt. Vielmehr deutet doch gerade Steuermanns Mozart auf ein hoch reflexives und sehr bestimmtes Sowohl-als-auch, das weder eine lauwarne Zwischenposition einnimmt, noch Partei ergreift für eine der sich anbietenden Alternativen, noch in eklektischer Unbefangenheit die Alternative an sich leugnet.

Postskriptum

Wenn ich oben darlegte, Steuermanns Interpretation der Sonate von Carl Philipp Emanuel Bach nehme hinsichtlich der Freiheit der Zeitgestaltung eine singuläre Position ein, so geschah dies unter Ausklammerung eines privaten Mitschnitts eines Klavierrecitals Christopher Czaja Sagers vom 20. Januar 2002 im Niederländischen Eibergen, der vom Pianisten selbst auf YouTube gepostet wurde.⁴⁰ Sager verwendet einen modernen Flügel, und seine Interpretation des Kopfsatzes kommt Steuermanns Darstellungsart in den hier besprochenen Elementen einer Modulierung der musikalischen Gestalten mithilfe weitgehender Lösung von den Fesseln des Metrums erstaunlich nahe. Sager, 1941 in New York in eine Künstlerfamilie mit anglo-irisch-polnischem »Migrationshintergrund« geboren, studierte an der Juilliard School u. a. Analyse bei Stefan Wolpe und Klavier bei Emil Danenberg, womit er Enkelschüler Schönbergs und Steuermanns ist.⁴¹

40 Online: <<https://www.youtube.com/watch?v=dj3SjbrN4oU>> (26.07.2021).

41 Online: <<https://web.archive.org/web/20130901072100/http://www.czajasager.com/biography.html>> (26.07.2021). Auf Anfrage bestätigte Sager: »Yes I did study with Emil Danenberg and attended open lessons and heard Steuermann play when I attended the Juilliard School (1961–1965)« Freundliche Mitteilung vom 11. September 2019.

Anhang

I Verwendete Aufnahmen

Wolfgang Amadé Mozart, Praeludium und Fuge für Klavier KV 394:

Samuil Yevgenyevich Feinberg, aufgenommen 17.05.1951, publiziert auf *Russian Piano School, Vol. 3: Samuil Feinberg*, © 1995 BMG Music/® 1995 Melodiya 74321 25175 2, online verfügbar auf: <<https://www.youtube.com/watch?v=HCXATs66jJA>> (26.07.2021).

Walter Gieseking, aufgenommen 04.08.1953, London, Abbey Road Studios/St.John's Wood, publiziert 1954 auf LP EMI Classics DT 2143, ® 2017 Urania Records, WS 121.336-2, online verfügbar über Naxos Music Library sowie unter: <<https://www.youtube.com/watch?v=RARY6kPVnoA>> (26.07.2021).

Glenn Gould, aufgenommen Januar 1958, 30th Street Studio, New York, erstmals publiziert auf Columbia ML 5274, wiederveröffentlicht z. B. auf Sony Classical, ® 1958 Sony Music Entertainment Inc., © 1992 Sony Classical GmbH, SMK 52 626, online verfügbar auf Naxos Music Library sowie unter: <https://www.youtube.com/watch?v=4ViRoO_ObLE> (26.07.2021).

Denise Lassimonne, aufgenommen 1941 (Decca), publiziert im 2-CD-Set *Rare and unissued recordings by Tobias Matthay and his pupils*, Produzent und Toningenieur: Mark Obert-Thorn, ® Appian Publications and Recordings 2014, APR 6014, online verfügbar auf Naxos Music Library sowie unter: <https://www.youtube.com/watch?v=Rgewod8ILCQ&list=PLwELCVYtDX-Q-8E4jm1_J6cv9RAwZwesK> (26.07.2021).

Yvonne Loriod, aufgenommen 1959, Véga Studios, Paris, publiziert auf Véga C 30 S 224, wiederveröffentlicht auf dem CD-Box-Set *Yvonne Loriod – The Complete Véga Recordings 1956–1963*, ® 1959/© 2019 Decca Records France, Decca 4817069, online verfügbar auf Naxos Music Library sowie unter: <<https://www.youtube.com/watch?v=Umneg1yhWQ>> (26.07.2021).

Dennis Matthews, aufgenommen 16.09.1942, London, Abbey Road Studios/St.John's Wood (Columbia), publiziert als Columbia DX 1095, online verfügbar auf: <<https://www.youtube.com/watch?v=pwt5n-vUurl>> (26.07.2021).

Rudolf Serkin, 13.05.1968, Royal Festival Hall, London, publiziert auf BBC Legends BBCL 4157-2, online verfügbar unter: <<https://www.youtube.com/watch?v=uPHyFozUNMk>> (26.07.2021).

Eduard Steuermann, aufgenommen 13.09.1957, Norddeutscher Rundfunk (vermutlich Hannover), zugänglich über Werner Ungers private CD-Edition *Eduard Steuermann vol. 3: Mozart, Busoni, Scriabin*, © 26.10.2006 archiphon, WU 064, erhältlich über www.archiphon.de.

II Tempoverlaufskurven

Tempoverlaufskurven der besprochenen Aufnahmen von Mozarts Präludium, separat für die einzelnen Abschnitte der Komposition; der besseren Übersichtlichkeit wegen wurde das erste *Andante* bei T. 27/28 geteilt und die oben besprochene Vorgruppierung des Interpretensamples auch in der Kurvendarstellung übernommen (die Kurve für Steuermanns Interpretation wird jeweils in beiden Gruppen dargestellt).

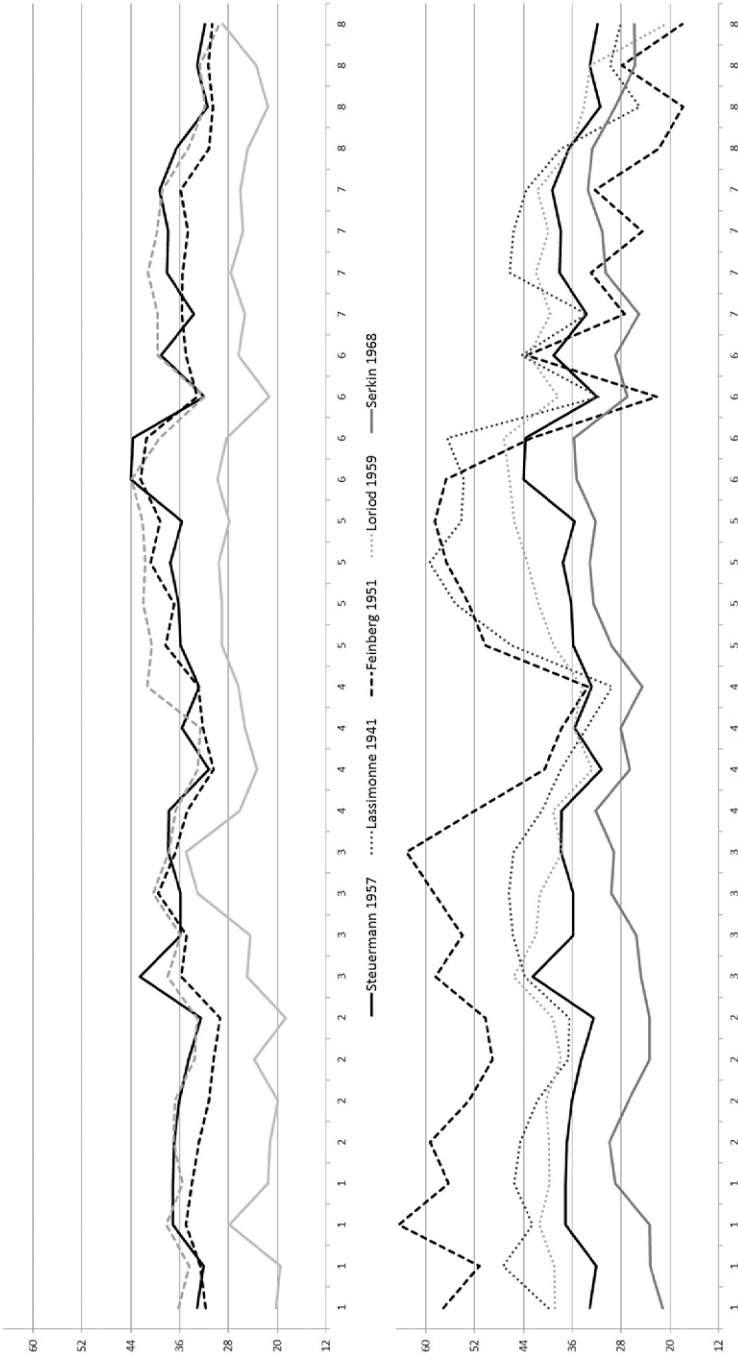


Abbildung 2: Tempoverlauf, Mozart KV 394 (Präludium), T. 1–8 (Adagio I).

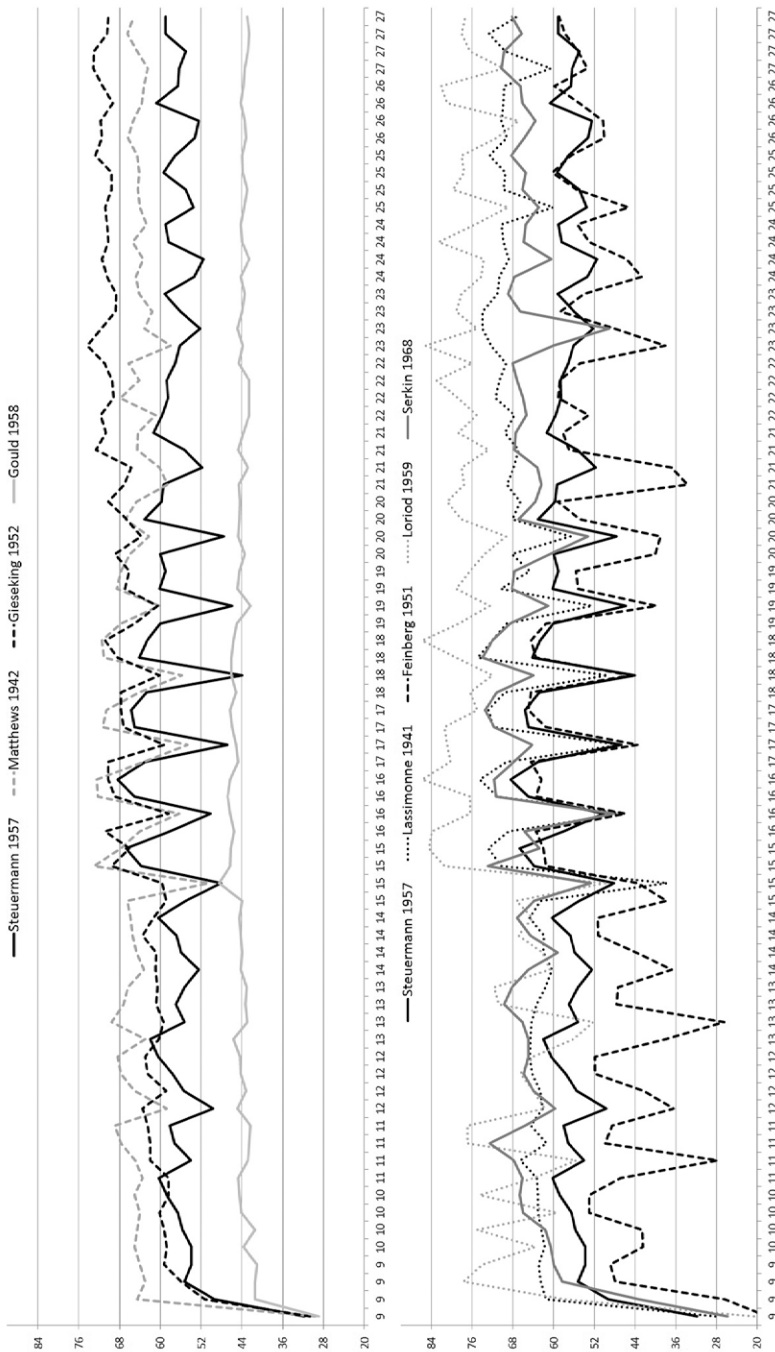


Abbildung 3: Tempoverlauf, Mozart KV 394 (Präludium), T. 9–27 (Andante I).

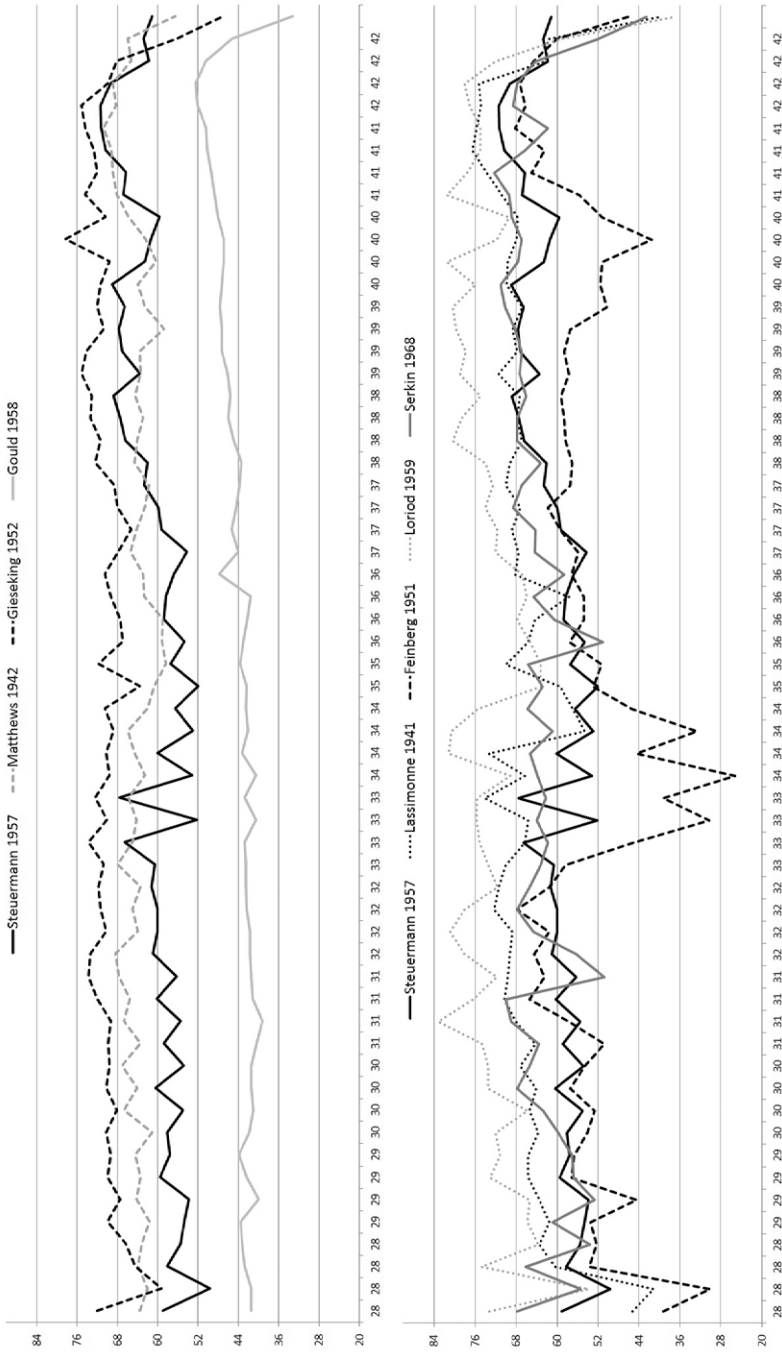


Abbildung 4: Tempoverlauf, Mozart KV 394 (Präludium), T. 28–42 (Andante I).

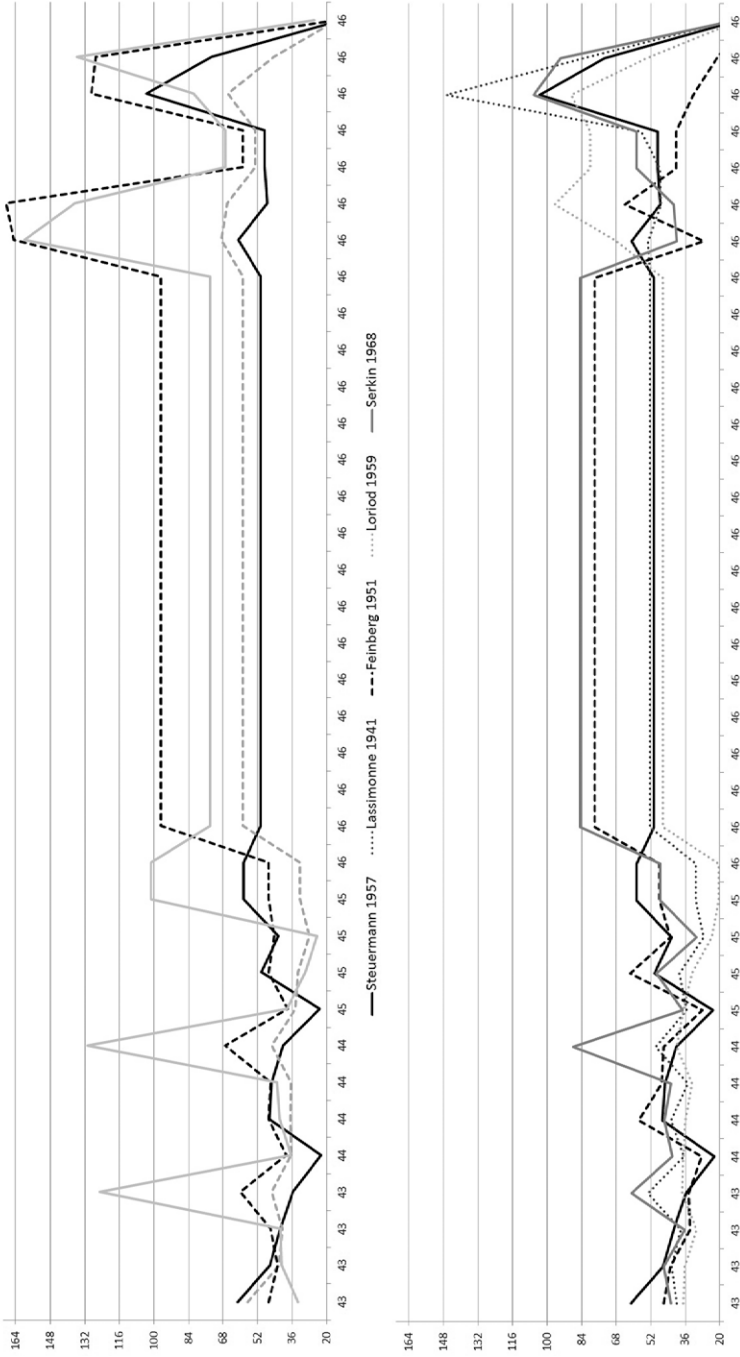


Abbildung 5: Tempoverlauf, Mozart KV 394 (Präludium), T. 43–46 (Adagio II, Kadenz).

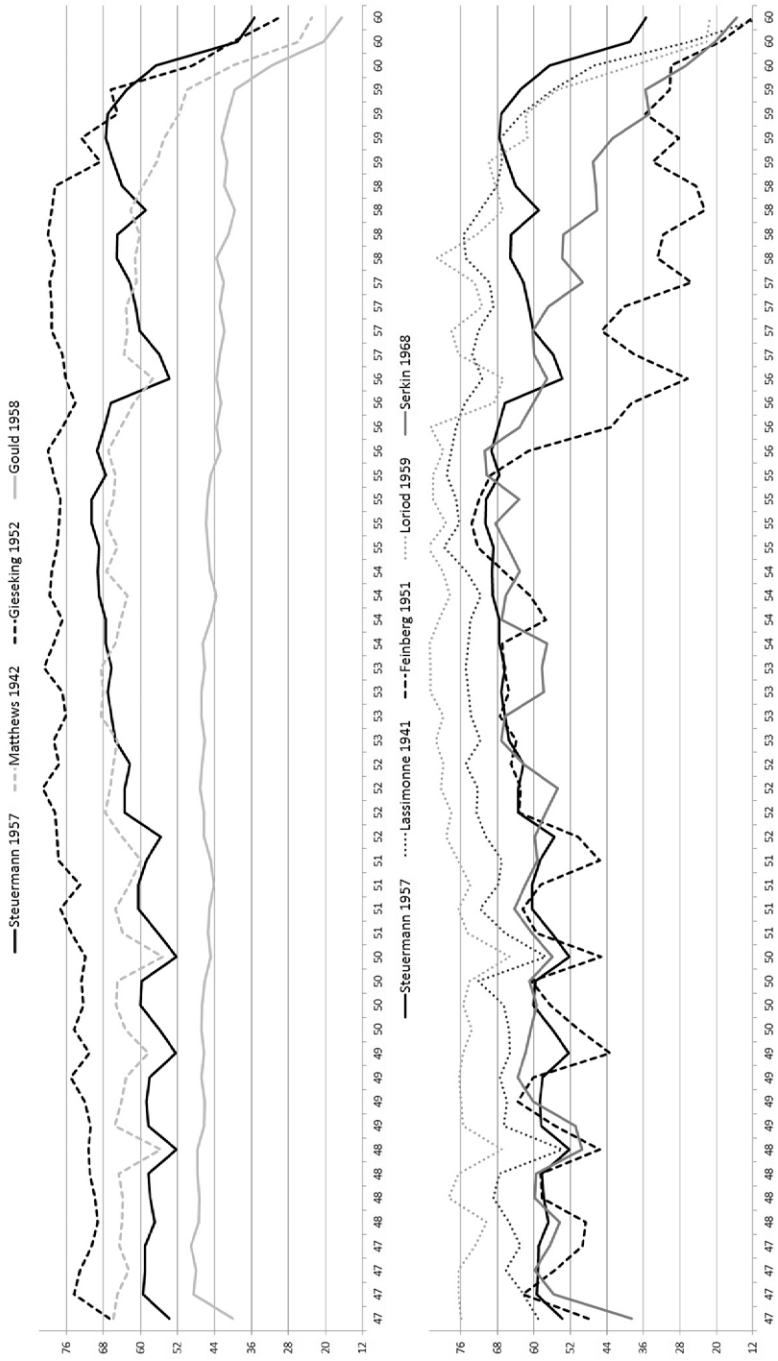


Abbildung 6: Tempoverlauf, Mozart KV 394 (Präludium), T. 47–60 (Andante II).

»Intellektuelles« Musizieren gegen »spontanes«, musikantisches ...«

Arnold Schönbergs *Phantasy for Violin with Piano Accompaniment* op. 47 in den Einspielungen mit Rudolf Kolisch und Eduard Steuermann

Rudolf Kolisch beschäftigte sich in den Jahren 1965 und 1966 in verschiedenen Kontexten mit Schönbergs *Phantasy for Violin with Piano Accompaniment* op. 47. Im Rahmen eines Sommerkurses konzertierte und unterrichtete er 1965 im britischen Dartington Hall. Dort gelangte Opus 47 in einem Konzert zweimal zur Aufführung, ergänzt durch einen dazwischengeschalteten Vortrag Kolischs über das Werk. Auf diese Konzert- und Vortragstätigkeit wies Regina Busch 1989 in ihrem Artikel *Thematisch oder athematisch?*¹ hin. Als Faksimile sind darin auch Kolischs Vortragsnotizen abgebildet, bei denen es sich im Wesentlichen um Exzerpte aus Theodor W. Adornos Interpretationsanalyse in *Der getreue Korrepetitor*² handelt. Neben dem bissigen Kommentar, die *Phantasy* sei, wie gewöhnlich, nicht von ihm – Kolisch – uraufgeführt worden, finden sich darin Erläuterungen zur Entstehungsgeschichte, über das hierarchische Verhältnis von Violin- und Klavierstimme und eine Formübersicht der ersten 84 Takte. Auch arbeitet Kolisch Strukturelemente heraus und gibt Einsichten in die dodekaphone Anlage.

Des Weiteren wird Kolischs Beschäftigung mit der *Phantasy* im genannten Zeitraum offenkundig anhand dreier Einspielungen mit dem Pianisten Gunnar Johansen, der wie Kolisch an der University of Madison-Wisconsin unterrichtete: Die früheste Einspielung entstand im März oder April 1965 (Kolisch/Johansen 1965), eine weitere am 16. Januar 1966 (Kolisch/Johansen 1966a), schließlich stammt eine zweite aus demselben Jahr (Kolisch/Johansen 1966b), wobei präzisere Informationen über das Aufnahmedatum bisher nicht zu ermitteln waren.³

1 Regina Busch, »Thematisch oder athematisch?«, in: *Internationale Schönberg-Gesellschaft. Mitteilungen* 3/4 (1989), S. 5–9, hier S. 8.

2 Theodor W. Adorno, *Der getreue Korrepetitor. Lehrschriften zur musikalischen Praxis* [1963], Neudruck in: Theodor W. Adorno/Hanns Eisler, *Komposition für den Film* / Theodor W. Adorno, *Der getreue Korrepetitor*, Frankfurt a. M. 1976 (= *Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften*, Bd. 15), S. 157–406, darin S. 313–337: »Arnold Schönberg: Phantasie für Geige mit Klavierbegleitung op. 47«. Adorno verfasste die Analyse im Juni und Juli 1961. Siehe Theodor W. Adorno, *Kranichsteiner Vorlesungen*, hrsg. von Klaus Reichert und Michael Schwarz, Berlin 2014, S. 614.

3 Zu den Datierungen: <<http://www.archiphon.de/arde/catalog/products-pdf/045-Schoenberg-Phantasy.pdf>>; <<http://www.archiphon.de/arde/discologica/Kolisch-disco.pdf>> (27.07.2021). Mit

Diese Einspielungen mit Johansen nehmen in Kolischs Diskographie von Schönbergs Opus 47 gewissermaßen den Status von ›Spätwerken‹ ein. Daneben existieren drei Einspielungen aus den 1950er Jahren, bei denen es sich um zwei Konzertmitschnitte von den Darmstädter Ferienkursen und einen Mitschnitt aus dem RIAS handelt. Den Klavierpart in den beiden Darmstädter Aufnahmen übernahmen 1953 Else Stock und 1954 Eduard Steuermann⁴, in der RIAS-Aufnahme von 1953 Allan Willman. Als Pianist partizipierte Steuermann wiederum an der Ersteinpielung der *Phantasy* mit Adolph Koldofsky, die 1951 bei dem Label *Dial* erschien.⁵ Koldofsky schließlich bestritt gemeinsam mit Leonard Stein die Uraufführung⁶ im Beisein des Komponisten anlässlich von dessen 75. Geburts-

Kolisch und Johansen existieren aus dem Zeitraum zwischen 1963 und 1966 zudem Einspielungen von Sonaten für Violine und Klavier von Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Liszt, Busoni, Debussy und Ravel sowie von Weberns *Vier Stücke* für Geige und Klavier op. 7. Diskographische Angaben unter: <<http://www.archiphon.de/arde/suche/index.php?searchTerm=johansen&x=7&y=13>> (27.07.2021).

- 4 Die CD-Box *Darmstadt '96. 50 Jahre Neue Musik Darmstadt. Internationale Ferienkurse für Neue Musik 1946–1996* (col legno WWE iCD 31894, 1996) enthält entgegen den Angaben im Booklet nicht die Einspielung mit Kolisch und Steuermann von 1954, sondern jene von 1953 mit Kolisch und Stock. Vgl. zu Kolischs Konzerttätigkeiten und Versuchen zu einer Übersiedlung nach Europa in den 1950er Jahren: Claudia Maurer Zenck, »Buridans Esel oder: Exil ohne Ende«, in: »*Man kehrt nie zurück. Man geht immer nur fort.*« *Remigration und Musikkultur*, hrsg. von Maren Köster und Dörte Schmidt, München 2005, S. 135–154, hier S. 142–148.
- 5 Steuermann hielt den veröffentlichten Tonträger, der neben der *Phantasy* Schönbergs Klavierstücke op. 19 und op. 23 enthält, nur teilweise für gelungen. Siehe Arnold Schönberg, *Kammermusik II. Teil 2: Suite op. 29 – Phantasy op 47. Kritischer Bericht, Skizzen, Entstehungs- und Werkeschichte, Dokumente, Anhang, Entwürfe und Fragmente*, hrsg. von Ulrich Krämer und Martina Sichardt, Mainz – Wien 2016 (= *Arnold Schönberg. Sämtliche Werke*. Abteilung VI: Kammermusik, Reihe B, Bd. 23,2), S. 424–425. Im Briefwechsel mit Schönberg äußerte sich Steuermann zu den Produktionsbedingungen im Aufnahmestudio. Vgl. dazu den Beitrag von Christian Utz im vorliegenden Band, bes. S. 350–352.
- 6 Ein erstes Vorspiel durch Richard Hoffmann (Violine) und Leonard Stein (Klavier) bei Schönberg fand kurz nach der Vollendung des Werks am 30. März 1949 statt. Siehe Krämer/Sichardt, *Schönberg: Kammermusik II/2* (Anm. 5), S. 418; Reinhard Kapp, »Gespräch mit Richard Hoffmann 23.1.1995 (mit einzelnen späteren Nachträgen)«, in: *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des Internationalen Colloquiums Wien 1995*, hrsg. von Markus Grassl und Reinhard Kapp, Wien – Köln – Weimar 2002 (= *Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*, Bd. 3), S. 77–100, hier S. 79; Richard Hoffmann/Leonard Stein, »Reminiscences: A Schoenberg Centennial Symposium at Oberlin College (March 2, 1974)«, in: *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 8 (1984), H. 1, S. 59–77, hier S. 69. Hoffman notierte 1995 aus der Erinnerung einige Aufführungshinweise, die Schönberg während dieser Durchspielprobe gab. Quellenbeschreibung und Transkription: Krämer/Sichardt, *Schönberg: Kammermusik II/2* (Anm. 5), S. 382–383 und S. 431–432. Bereits am 11. und 12. September 1949 fanden auf Initiative von René Leibowitz in Zürich zwei Aufführungen der *Phantasy* mit Francine Villers (Violine) und Jacques-Louis Monod (Klavier) statt, von denen die zweite ursprünglich zu Schönbergs Geburtstag auch im Rundfunk hätte ausgestrahlt werden sollen. Da er die Uraufführung Adolph Koldofsky zugesichert hatte, intervenierte der Komponist und unterband diese Ausstrahlung. Leibowitz kündigte daraufhin an, die Sendung auf November desselben Jahres zu verschieben. Siehe ebd., S. 419–420 und S. 436. Ein Mitschnitt davon ist nicht überliefert. Der Schweizer Rundfunk archivierte in dem betroffenen Zeitraum nur wenige aufgezeichnete Sendungen (Schreiben von Samuel Fehr [Archiv SRF] an den Verfasser, 10. August 2018).

tag am 13. September 1949, wovon sich ein Mitschnitt im Arnold Schönberg Center erhalten hat.⁷

Dieser umgekehrt chronologische Blick auf die frühe Aufnahmegegeschichte zeigt im Abgleich mit der Diskographie von Schönbergs Opus 47⁸, dass bis Ende der 1960er Jahre Einspielungen mit Personen aus dem unmittelbaren Schönberg-Umfeld prominent vertreten sind. Als weiteres frühes Tondokument ist eine RIAS-Aufnahme von 1951 mit Tibor Varga und Ernst Krenek zu nennen, die seit 2012 zugänglich ist. Diese Tonaufnahmen bilden zusammen mit den Einspielungen von Israel Baker und Yehudi Menuhin, die jeweils mit Glenn Gould als Pianist in den Jahren 1964 und 1965 entstanden, und weiteren kommerziell vertriebenen Aufnahmen der 1960er Jahre – Hyman Bress und Charles Reiner (1962), Petr Messiereur und Jarmila Kozderková (1965), Arnold Steinhardt und Peter Serkin (1968), Sophie Hagemann und Ernst Gröschel (1966/69)⁹, Daniel Kobialka und Myron Press (1969) – den Kern der Untersuchung. Insgesamt wurden 16 Einspielungen aus dem Zeitraum 1949 bis 1969 ausgewertet (Abb. 1).

Interpret*innen	Interpret*innen (Kürzel)	Aufnahme	Veröffentlichung	Dauer (mm:ss")	Label
Adolph Koldofsky / Leonard Stein	Koldofsky / Stein 1949	13.9.1949		08'49"	Mitschnitt, Arnold Schönberg Center (digitaler Transfer)
Adolph Koldofsky / Eduard Steuermann	Koldofsky / Steuermann 1949	1949	1951	09'19"	Dial DLP 14 (LP)
Tibor Varga / Ernst Krenek	Varga / Krenek 1951	24.9.1951	2012	10'30"	audite 21.412 (CD)
Rudolf Kolisch / Else Stock	Kolisch / Stock 1953	26.7.1953	1996	07'51"	col legno WVE 1CD 31894 (CD)
Rudolf Kolisch / Allan Willman	Kolisch / Willman 1953	28.8.1953	2012	08'23"	audite 21.412 (CD)

7 Schönberg richtete nach der Uraufführung lobende Worte an Koldofsky. Siehe Krämer/Sichardt, *Schönberg: Kammermusik II/2* (Anm. 5), S. 419.

8 <<https://www.schoenberg.at/diskographie/works/047.htm>> (27.07.2021).

9 In der Diskographie des Arnold Schönberg Centers ist die Aufnahme Hagemann/Gröschel nicht sicher datiert (*1966?«): <<https://www.schoenberg.at/diskographie/works/047.htm>> (27.07.2021). Eine andere Quelle nennt 1969 als Veröffentlichungsjahr: <<https://searchworks.stanford.edu/view/299096>> (27.07.2021).

Interpret*innen	Interpret*innen (Kürzel)	Aufnahme	Veröffent- lichung	Dauer (mm'ss'')	Label
Rudolf Kolisch / Eduard Steuermann	Kolisch / Steuermann 1954	15.8.1954	2005	09'22''	Archiphon WU-045 (CD)
Hyman Bress / Charles Reiner	Bress / Reiner 1962		1962	08'26''	Folkways Records FM 3354 (LP)
Israel Baker / Glenn Gould	Baker / Gould 1964	10.7.1964	1994	08'33''	Sony Classical SM2K 52664 (CD)
Yehudi Menuhin / Glenn Gould	Menuhin / Gould 1965	25.-26.10. 1965	1993	09'52''	Sony Classical SMK 52 688 (CD)
Petr Messiereur / Jarmila Kozderková	Messiereur / Kozderková 1965		1965	09'32''	Supraphon SUA 10693 (LP)
Rudolf Kolisch / Gunnar Johansen	Kolisch / Johansen 1965	17.3. / 5.4.1965	2005	09'17''	Archiphon WU-045 (CD)
Rudolf Kolisch / Gunnar Johansen	Kolisch / Johansen 1966a	16.1.1966	2005	08'51''	Archiphon WU-045 (CD)
Rudolf Kolisch / Gunnar Johansen	Kolisch / Johansen 1966b	1966	2003	08'11''	Music&Arts CD-1056 (CD)
Arnold Steinhardt / Peter Serkin	Steinhardt / Serkin 1968		1968	09'45''	RCA Red Seal LSC-3050 (LP)
Sophie Hagemann / Ernst Gröschel	Hagemann / Gröschel 1966 / 69		1966 / 69	07'35''	Colosseum Co M 603 (LP)
Daniel Kobialka / Myron Press	Kobialka / Press 1969		1969	09'16''	Ars Nova-Ars Antiqua AN 1002 (LP)

Abbildung 1: Arnold Schönberg, *Phantasy for Violin with Piano Accompaniment* op. 47: Diskographische Angaben der analysierten Aufnahmen¹⁰ (die Spalte *Veröffentlichung* gibt jeweils das Erscheinungsjahr des ausgewerteten Tonträgers an).

10 Der Verfasser dankt Werner Unger und Eike Feß sehr herzlich für die Digitalisierung und das Zurverfügungstellen eines Teils der Aufnahmen. Alle auf LP vorliegenden Einspielungen wurden in ein digitales Format umgewandelt.

Quellenlage und methodische Überlegungen

Für einen ersten Zugang zu diesen Tondokumenten wurde ein methodischer Ansatz gewählt, der auf vergleichender Basis die Tempogestaltung in Einspielungen der *Phantasy* mit Personen, die dem näheren Schönberg-Umfeld zugerechnet werden können, und jenen weiteren, in zeitlicher Nähe entstandenen Aufnahmen in Beziehung setzt. Der Fokus auf Tempoaspekte ist zu begründen: 1) Die Gestaltung des Vortragstempos besetzt eine zentrale Thematik, wenn innerhalb der Wiener Schule Fragen der musikalischen Aufführung verhandelt werden. Kolisch weist in seinen Studien zu Beethoven, deren prominenteste *Tempo and Character in Beethoven's Music* sein dürfte¹¹, mit Nachdruck darauf hin, dass die Darstellung musikalischer Charaktere und deren Verständlichkeit aufseiten der Hörer*innen ganz wesentlich von einer adäquaten Tempogestaltung abhängig seien.¹² In dem Radiovortrag *Interpretationsprobleme bei Schönberg*, ausgestrahlt im Norddeutschen Rundfunk am 6. Januar 1966, spezifiziert er hinsichtlich der Kompositionen seines Schwagers und streicht den Aspekt heraus, den Schönberg im Rekurs auf Gustav Mahler als »Formgefühl«¹³ bezeichnete und als maßgeblich für »the establishment of the right proportions between main parts and subordinate parts, between tempo and sonority, between tempo and dynamics«¹⁴ betrachtete: »In der Tat kam es ihm [Schönberg] mehr auf die Tempoproportionen an als auf deren absolute Grösse. Dennoch lässt jede Metronomangabe bloss einen Spielraum zu, innerhalb dessen die musikalische Idee noch verwirklicht ist.«¹⁵

- 11 Daneben verfolgte Kolisch 1942 ein Beethoven-Projekt, das sich mit den Streichquartetten befasste. Vgl. Jan Philipp Sprick, »Structural« und »Re-creative analysis«. Rudolf Kolischs Analyse-Projekt zu Beethovens Streichquartetten«, in: *Rudolf Kolisch in America – Aufsätze und Dokumente*, Sonderheft der Zeitschrift *Musiktheorie* 24 (2009), H. 3, S. 210–218.
- 12 Rudolf Kolisch, »Tempo and Character in Beethoven's Music«, in: *The Musical Quarterly* 29 (1943), H. 2, S. 169–187 und 29 (1943), H. 3, S. 291–312, dt. als *Tempo und Charakter in Beethovens Musik*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1992 (= *Musik-Konzepte*, Bd. 76/77). Vgl. auch ders., »Outline« des Buchprojektes: *The String Quartets of Beethoven* [1942], in: *Rudolf Kolisch in America – Aufsätze und Dokumente*, Sonderheft der Zeitschrift *Musiktheorie* 24 (2009), H. 3, S. 219–227.
- 13 Arnold Schönberg, »Mechanische Musikinstrumente« [1926], in: ders., *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hrsg. von Ivan Vojtěch, Frankfurt a. M. 1976, S. 215–218, hier S. 216. Von Mahler ist überliefert: »Weit mehr als auf die Anfangsgeschwindigkeit kommt es daher auf das richtige Verhältnis aller Teile untereinander an.« (*Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner*, hrsg. von Herbert Killian, Hamburg 1984, S. 42).
- 14 Arnold Schönberg, [I am not sure whether I know ...], Manuskript T55.02, o. D., S. 8, Arnold Schönberg Center (nachfolgend ASC). Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Belmont Music Publishers.
- 15 Rudolf Kolisch, »Interpretationsprobleme bei Schönberg« [1966], in: *Rudolf Kolisch in America – Aufsätze und Dokumente*, Sonderheft der Zeitschrift *Musiktheorie* 24 (2009), H. 3, S. 273–281, hier S. 277. In einem Typoskript, das eine frühe Fassung des Radiovortrags darstellt, machte der Geiger auch eine Bemerkung zur *Phantasy* op. 47, auf die er bei der Ausstrahlung dann allerdings ver-

Die Idee einer Einheit des Tempos (»unity of tempo«), die Vorstellung eines ›Haupttempo‹ im besten Sinne, steht auch bei Steuermann im Zentrum, wenn es um das Gewährleisten formaler Kohärenz geht.¹⁶ Wie Kolisch spricht Steuermann nicht von absoluten Werten, sondern von Relationen zwischen Tempostufen. Die Gliederung musikalischer Phrasen beruht nach Steuermann auf ›Kadenz‹, die – mittels agogischer Differenzierungen realisiert und funktional zueinander gewichtet – für Zusammenhangbildungen im Satzgefüge konstitutiv sind (»unity of movement«). Auf die Bitte seines Neffen Michael Gielen, Aufführungshinweise für Schönbergs *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19 zu geben, stellt Steuermann 1942 in einem Brief die Forderungen auf, »[to] fully master the technique of the half and quarter cadences« und »[to] be very adept at reestablishing the tempo immediately [...]«. Diese Forderungen legen offen, dass sich der Pianist recht eigentlich auf traditionelle Formprinzipien wie den Gegensatz Bewegung–Ruhe bzw. Spannung–Entspannung beruft. Deren Profilierung beruht gleichwohl auf anderen Voraussetzungen als in Dur–Moll-tonalen Kompositionen. Waren es dort insbesondere Modulationsgänge und harmonische Abläufe, die die ›Gewichte‹ von Haupt- und Nebentonart(en) verteilten, so ist für die Formorganisation (frei-)atonaler Musik wesentlich, »to keep the balance between unity of tempo [...] and the expressive demands, the necessity of clearly separating the phrases and the characters« mit dem Ziel, »to make it sound like normal

zichnete. Die spätere Transkription des Vortrags nimmt den nicht gesendeten Satz auf: »(Ein unausführbares Tempo, das ♩ = 80 des piu [!] mosso in der Phantasie für Violine op. 47 ist bereits realisiert worden.« (ebd.). Die ausgestrahlte Sendung verwahrt das NDR-Schallarchiv (Archivnummer F840710 000). Vgl. auch Kolisch, »Tempo and Character in Beethoven's Music« (Anm. 12), S. 179–180 (Hervorhebung im Original): »A numerical metronome mark indicates the basic tempo which allows more or less leeway. It is only when the tempo leaves this category that it becomes essentially mistaken, and distorts the character of the music. How wide this leeway is cannot, of course, be stated in general terms. [...] But what matters is always, of course, only a significant divergence which destroys the meaning – never mere nuances within the type.« Vgl. auch Hoffmann / Stein, »Reminiscences« (Anm. 6), S. 70 (Kolisch): »[...] a tempo does not mean a metronomic observance of a tempo. [...] Of course, it is the *espressivo* factor which, of course, leads to what you call *rubato*: relief of the strict tempo. [...] Tempo to Schoenberg was something that you could deviate from and that you return to. It's not something rigid.« An anderer Stelle führte Kolisch zum *Rubato* aus: »[...] the ›*rubato*‹ a deliberate alteration of rhythm (*not tempo!*) [...]«. Rudolf Kolisch, »How to Rehearse and Play Chamber Music« [1940], in: *Rudolf Kolisch in America – Aufsätze und Dokumente*, Sonderheft der Zeitschrift *Musiktheorie* 24 [2009], H. 3, S. 207–209, hier S. 209 (Hervorhebung im Original).

- 16 Vgl. auch den Diskussionsbeitrag von Georg Knepler zu seinem Referat »Unterricht bei Steuermann«, in: *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des Internationalen Colloquiums Wien 1995*, hrsg. von Markus Grassl und Reinhard Kapp, Wien – Köln – Weimar 2002 (= *Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*, Bd. 3), S. 131–134, Diskussion S. 135–140, hier S. 139: »[...] Steuermann [hat] auch auf Tempoeinheit über bestimmte Strecken geachtet [...] – wobei man wieder streiten kann, wie einheitlich denn nun wirklich, aber er hat genau das unterrichtet.«

music«¹⁷. In einem Brief an Adorno von 1953, den die Herausgeber*innen von Steuermanns Schriften dem kurzen Essay *What is Analysis?* als erläuternden Kommentar beigelegt haben, fokussiert Steuermann diese Thematik nochmals aus einem anderen Blickwinkel: »In dissonant music, especially ›serial‹ music, continuity, connection is never a problem; it is a ›chain reaction‹, as in atomic fission. Giving a shape, coming to a stop, the manner of cadencing – that is the problem.«¹⁸

Adorno überliefert in seinen Aufzeichnungen *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion* eine Aussage Kolischs, die dem oben angeführten Zitat des Geigers eine Nuancierung mit Praxisrelevanz hinzufügt:

»Das Tempo ist als Einheit des Satzes so weit durchzuhalten wie es ohne Verletzung des musikalischen Sinnes möglich ist [...]. Dazu aber wichtige Einschränkung von Rudi [Kolisich]: 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.«¹⁹

Der hier sich abzeichnende Widerspruch zwischen der Idee einer Einheit des Tempos und dessen notwendigen Verwandlungen zum Herausarbeiten musikalischer Phrasen bzw. zur Verdeutlichung formaler Zäsuren²⁰ ist ein bloß vermeint-

- 17 Die vorangehenden Steuermann-Zitate nach Edward Steuermann, »Solving the Puzzle: Notes on the Interpretation of Schoenberg's Six Little Piano Pieces, Op. 19«, in: *The Not Quite Innocent Bystander. Writings of Edward Steuermann*, hrsg. von Clara Steuermann, David Porter und Gunther Schuller, Lincoln – London 1989, S. 103–106, hier S. 104. Für Steuermanns Eigenkompositionen hat Volker Rülke festgehalten: »Die von Steuermann [in einem Brief an Gielen] angesprochenen kompositorischen Mittel, die die Konstruktion komplexerer Formen [nach Preisgabe der Tonalität] dennoch ermöglichen, sind mannigfaltig und sinnvoll vor allem anhand konkreter Werke darzustellen. Als ein elementares Verfahren sei lediglich die formbildende Bedeutung der Tempodifferenzierung herausgehoben.« (Volker Rülke, *Der Komponist Edward Steuermann. Vier Werkstudien*, Hildesheim – Zürich – New York 2000 [= *Studien und Materialien zur Musikwissenschaft*, Bd. 20], S. 24). Der Frage nach der Bedeutung von klassischen Formmodellen und den damit verknüpften Vorstellungen über Satzcharaktere und Tempodispositionen in Weberns Opera 20 und 22 gehen Regina Busch und Reinhard Kapp nach. Im Fokus stehen die metrische Organisation der Webern'schen Sätze und die »harmonische Konfiguration« der Reihengestalten. Siehe Regina Busch/Reinhard Kapp, »Tempofragen bei Anton Webern – mit der Vorführung zweier von Rudolf Kolisich einstudierter Aufnahmen«, in: *Der Grad der Bewegung. Tempovorstellungen und -konzepte in Komposition und Interpretation 1900–1950*, hrsg. von Jean-Jacques Düнки, Anton Haefeli und Regula Rapp, Bern 1998, S. 185–201.
- 18 Edward Steuermann, »What is Analysis?«, in: *The Not Quite Innocent Bystander. Writings of Edward Steuermann*, hrsg. von Clara Steuermann, David Porter und Gunther Schuller, Lincoln – London 1989, S. 131–132, hier S. 132, Anm. 2 (Hervorhebung im Original).
- 19 Theodor W. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion. Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata*, hrsg. von Henri Lonitz, Frankfurt a. M. 2001, S. 133 (Hervorhebung im Original; eckige Klammer [Kolisich] durch Bandherausgeber).
- 20 Dieser Phänomene methodisch habhaft zu werden, weist Lars E. Laubhold abschließend in seiner Studie zur Interpretationsgeschichte von Beethovens 5. Symphonie als ein Gebiet zukünftiger Forschungen aus: »Auch die Beobachtung eines Trends der allmählichen Ergänzung oder gar Ablöse echter Phrasierungsrubati durch mehr oder minder subtil ausgeführte Gliederungszäsuren

licher. Der Grundsatz der Texttreue bleibt von diesen Gestaltungsmitteln unberührt, in ihren Strukturbezügen erweisen sich diese als musikalischen Sinn mit stiftend. Kolischs Berufung auf den Notentext als Relevanzkriterium in Aufführungsfragen – »The only dictator is the score.«²¹ – widerstrebt nicht dem Gedanken, dass zur Gestaltung einer Musik mit Ausdrucksintention, als die dem Geiger die Musik der Traditionslinie Wiener Klassik–Wiener Schule gilt²², Aufführende eine »subjektive Abweichung von der streng definierten Kategorie«²³ wie Tonhöhe oder Tondauer vornehmen. Freilich meint dies keinen Freibrief für subjektive Willkürtaten der Interpret*innen; Spielräume, die der Notentext bietet, gilt es abzustecken. Aus der Vieldeutigkeit der notierten Zeichen ergibt sich die Bedürftigkeit zu deren Deutung, die objektive Kategorie des musikalischen Gedankens bedarf der subjektiven zu ihrer Verdeutlichung:

»Einen Komponisten interpretieren, heisst [!], seinen Text lesen zu lernen. Interpretation darf nichts anderes sein als der Versuch, die Lücken auszufüllen, welche die grobe, für die fortschreitende Differenzierung des Materials immer weniger ausreichende Schrift übrig lässt.«²⁴

Josef Polnauer erinnerte, so berichtet Richard Hoffmann, die funktionale Beziehung zwischen beiden Verfahrensweisen – Phrasengestaltung und Gliederung der Form – als ein Kennzeichen von Schönbergs Kammermusikpraxis:

»Polnauer hat mir aber erzählt, wie sie seinerzeit Kammermusik betrieben haben, war Schönberg immer führend, nicht im Sinne von tonangebend, aber tempomäßig, und er hat unglaubliche Ritardandi am Ende der Phrasen gemacht, um die Gliederung zu verdeutlichen.«²⁵

ohne eigentliche Tempomodifikationen war zu Beginn der Arbeit nicht vorausgesehen worden [...].« Lars E. Laubhold, *Von Nikisch bis Norrington. Beethovens 5. Sinfonie auf Tonträger. Ein Beitrag zur Geschichte der musikalischen Interpretation im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*, München 2014, S. 576 (Hervorhebung im Original).

21 Kolisch, »How to Rehearse and Play Chamber Music« (Anm. 15), S. 207.

22 Rudolf Kolisch, »New Directions in Contemporary Music« [1950], in: *Rudolf Kolisch in America – Aufsätze und Dokumente*, Sonderheft der Zeitschrift *Musiktheorie* 24 (2009), H. 3, S. 249–255, hier S. 250.

23 Rudolf Kolisch/Berthold Türcke, »Gespräch«, in: *Rudolf Kolisch. Zur Theorie der Aufführung. Ein Gespräch mit Berthold Türcke*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1983 (= *Musik-Konzepte*, Bd. 29/30), S. 9–112, hier S. 13.

24 Kolisch, »Interpretationsprobleme bei Schönberg« (Anm. 15), S. 275. Vgl. auch Schönberg, »Mechanische Musikinstrumente« (Anm. 13), S. 215. In *Urtext und praktische Ausgabe* legt Steuermann einen ähnlichen Gedanken dar: »Und so ist das ›Zwischen den Zeilen lesen‹ eben, was das Musikstück erst zu einem Kunstwerk macht, mag dabei noch so stark betont werden, daß ›zwischen den Zeilen lesen‹ die Zeilen richtig lesen heißt.« (Eduard Steuermann, »Urtext und praktische Ausgabe«, in: *Pult und Taktstock* 5 [1928], H. 8–9, S. 85–87, hier S. 86).

25 Zit. nach Kapp, »Gespräch mit Richard Hoffmann« (Anm. 6), S. 91.

Und Schönberg selbst führte 1948 in *Today's Manner of Performing Classical Music* aus, dass der jeweilige Grad einer Tempomodifikation in direktem Bezug zur Werkstruktur stehe, d.h. im Kontext der harmonischen und rhythmischen Gestaltung der Komposition zu verstehen sei. Insbesondere aber diene eine Tempoverwandlung dem Zweck der Binnen- und großformalen Gliederung:

»Change of speed in pulse-beats corresponds exactly with changes of tempo. When a composer has ›warmed up‹ he may feel the need of harmonic and rhythmic changes. A change of character, a strong contrast, will often require a change of tempo. But the most important changes are necessary for the distribution of the phrases of which the segments are composed. Over-accentuation of strong beats shows poor musicianship, but to bring out the ›centre of gravity‹ of a phrase is indispensable to an intelligent and intelligible presentation of its contents.«²⁶

Diese Übersicht zu den hier relevanten Themenfeldern und Personen aus dem Schönberg-Kreis erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit und ließe sich um weitere Texte und Personen ergänzen. Auch ist die Notwendigkeit zu Differenzierungen zwischen einzelnen Ansätzen und ihren Vertreter*innen nicht von der Hand zu weisen. Seitens der ausführenden Musiker*innen kommen zuvorderst diejenigen zur Sprache, die bei den untersuchten Einspielungen von Schönbergs *Phantasy* mitgewirkt haben. Was aus dieser *tour d'horizon* hervorgeht, ist, dass das Tempo als ein Parameter in einer Reihe mit weiteren fungiert, deren Verhältnis zueinander es in Hinblick auf eine klangliche Realisierung zu erschließen und die es genau abzuwägen gilt. So nennt Kolisch neben »Tempo (Metronome)« als weitere Kategorien des musikalischen Vortrags, auf die das Augenmerk zu richten sei, »Analysis of notation, Treatment of string instruments, Dynamics, Tone quality (registration), Bowing, Fingering«²⁷. Texte von Leonard Stein und Richard Hoffmann behandeln mit je unterschiedlicher Schwerpunktsetzung Aufführungsfragen (Zeitgestaltung, Phrasierung, Artikulation, Dynamik, Tongebung, Fingersätze etc.) und beleuchten das Verhältnis von praxisbezogenen Entscheidungen und technischer Umsetzung. In beider Blickfeld rücken sowohl vorhandene Einspielungen von Schönbergs Werken unter der Leitung des Komponisten als

26 Arnold Schoenberg, »Today's Manner of Performing Classical Music« [1948], in: *Style and Idea. Selected Writings of Arnold Schoenberg*, hrsg. von Leonard Stein, Berkeley – Los Angeles 1984, S. 320–322, hier S. 321.

27 Kolisch, »Outline« (Anm. 12), S. 219–220. Vgl. auch ders., »Lecture delivered at Dartmouth College, April 6, 1977«, in: *Sonus 1* (1980), H. 2, S. 1–13, hier S. 4: »However, tempo is only one of many performance elements; and while its falsification makes a performance wrong, its observance alone does not make it right.«

auch eine Reihe von Aufnahmen mit Musiker*innen aus der Wiener Schule.²⁸ Von Hoffmann sind zudem Einsichten in die frühe Aufführungsgeschichte von Opus 47 verbürgt.²⁹ In Schönbergs unveröffentlichten Aufzeichnungen zu einer *Theory of Performance* werden u. a. die Bereiche Phrasierung, Dynamik, Intonation, Vortragsbezeichnungen und ihre Ausführung, Artikulation, Entwicklung der Orchesterinstrumente, das Verhältnis von Haupt- und Nebenstimme(n), Probleme der Notation sowie Fragen von Rhythmik und Metrik behandelt.³⁰ Deutlich wird die Systematisierungsabsicht (bei Kolisch und Schönberg je unterschiedlich weit getrieben), deren Stoßrichtung dahin zielt, möglichst all jene ›Aufgabenstellungen‹ verständlich aufzuschlüsseln, mit denen sich Interpret*innen konfrontiert sehen können. Hierzu ebnet musikalische Analyse den Weg.³¹

2) Der Fokus auf Phänomenen der Zeitgestaltung, der in jüngeren Studien als *der* bevorzugte Untersuchungsgegenstand auszumachen ist, kann erklärt werden mit der Zugänglichkeit und ›Erfahrbarkeit‹ dieser Phänomene und den Möglichkeiten, sie mittels Messverfahren zu objektivieren. Hieraus zu folgern, dass einzig

- 28 Siehe Leonard Stein, »Playing in Time for Schönberg«, in: *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des Internationalen Colloquiums Wien 1995*, hrsg. von Markus Grassl und Reinhard Kapp, Wien – Köln – Weimar 2002 (= *Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*, Bd. 3), S. 61–69; ders., »Some Problems of Tempo in Schönberg's Music«, in: *Der Grad der Bewegung. Tempovorstellungen und -konzepte in Komposition und Interpretation 1900–1950*, hrsg. von Jean-Jacques Düнки, Anton Haefeli und Regula Rapp, Bern 1998, S. 27–33.
- 29 Vgl. Kapp, »Gespräch mit Richard Hoffmann« (Anm. 6), S. 78–84; Krämer/Sichardt, *Schönberg: Kammermusik II/2* (Anm. 5), S. 431–432.
- 30 Arnold Schönberg, *Theory of Performance (Interpretation) Execution*, Manuskript und Typoskript, o. D., T75.01, ASC. Eine Quellenübersicht zu dem Komplex *Vortragslehre / Theory of Performance* bieten: Julia Bungardt und Nikolaus Urbanek, »Topographie des Gedankens. Ein systematisches Verzeichnis der Schriften Arnold Schönbergs«, in: *Arnold Schönberg in seinen Schriften. Verzeichnis – Fragen – Editorisches*, hrsg. von Hartmut Krönes, Wien – Köln – Weimar 2011 (= *Schriften des Wissenschaftszentrums Arnold Schönberg*, Bd. 3), S. 331–607, hier S. 394–396.
- 31 Der Stellenwert von musikalischer Analyse und ihr reziprokes Verhältnis zur Aufführung von Musik innerhalb der Wiener Schule kann hier nur angerissen werden: Das richtige Lesen des musikalischen Texts vorausgesetzt, erschließt Analyse die strukturellen Eigenschaften der Komposition, das Erkennen von musikalischer Logik beruht auf Reflexion und schließt intuitive Zugänge aus. Die analytischen Verfahrensweisen gibt das jeweilige musikalische Werk vor, d. h. jedem Interpretieren liegt ein je neu zu ebender Werkzugang zugrunde. Bei Schönberg heißt es: »Das oberste Prinzip aller musikalischen Reproduktion müsste sein: was der Komponist geschrieben hat, auf solche Weise zum Klingen zu bringen, dass jede Note auch wirklich gehört wird und dass alles, ob es nun gleichzeitig oder ungleichzeitig klingt, in einem solchen Verhältnis [!] zu einander steht, dass keine Stimme in keinem Augenblick die andere verdeckt sondern im Gegenteil dazu beiträgt, dass alle sich von einander gut abheben.« (Arnold Schönberg, »Zur Vortragslehre«, Typoskript T35.50, vor 1932, S. 1, ASC). Für Adorno ist die »Idee der Interpretation [...] die integrale Darstellung des musikalischen Sinnes, des Komponierten.« (Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion* [Anm. 19], S. 121). Und Kolisch führt aus: »Das Kunstwerk wird seiner Konstruktion gemäß dargestellt, von der Anschauung als Ganzes aus der Beziehung seiner Teile zueinander aufgedeckt. Nicht eine Stimmung soll zum Ausdruck gebracht werden, sondern ein musikalischer Gedanke. [...] Für Schönberg sind alle Weisungen in den Noten selbst enthalten, die man nur richtig lesen können muß.« (Rudolf Kolisch, »Schönberg als nachschaffender Künstler«, in: *Musikblätter des Anbruch* 6 [1924], H. 7–8, S. 306f.).

anhand von Zeitabläufen in der Musik verbindliche Aussagen über Merkmale einer Einspielung getroffen werden können, würde freilich zu kurz greifen. Auch ist zu bedenken, dass die metrischen Impulse der klingenden Musik zu Messzwecken in der Regel manuell, z. B. durch Anschläge auf einer Computertastatur, nachvollzogen werden, hier also subjektive Entscheidungen der Forschenden zu greifen beginnen, von denen die Messwerte letztlich nicht unberührt bleiben können.

Das Vortragstempo und seine Modifikationen dennoch als zentrale Untersuchungsparameter herauszustreichen, dürfte insofern hinlänglich begründet sein, als diese einer systematischen Untersuchung am ehesten zugänglich sind. Der methodische Ansatz bringt insofern jene technischen Instrumente und computergestützten Verfahren zur Tempomessung in Tonaufzeichnungen in Anschlag, die sich zunehmend etabliert und als reliabel erwiesen haben. Die hier vorgelegten Messungen sind mit der Software *Sonic Visualiser* (Version 3.3) durchgeführt worden. Hinsichtlich der »Tempoeinheit«³², so Kolischs Begriff, folgen sie dem von Schönberg in der Partitur seines Opus 47 für den jeweiligen Formabschnitt vorgegebenen »Grundschatz«.³³

Bemerkenswert ist ebenso, dass der hörende Nachvollzug von Unterschieden und Gemeinsamkeiten zwischen einzelnen Aufnahmen sich mitunter schwieriger gestaltet, als Visualisierungen in Form von Verlaufskurven spezifische Zeitgestaltungsmerkmale zu fassen vermögen. Insofern können empirische Messverfahren dazu beitragen, die Präzision in der Wahrnehmung klanglicher Phänomene zu erhöhen. Auch ist die Annahme von Synergieeffekten zwischen beiden Zugangsweisen nicht unberechtigt.³⁴ Mit der hier vorgelegten Studie soll – überspitzt formuliert – keine bloße empirische Bestandsaufnahme der Tempogestaltung in Tonaufzeichnungen von Schönbergs *Phantasy* verfolgt werden. Indem diese nicht als von historischen Kontexten losgelöste Messobjekte bewertet werden, bilden die ermittelten Daten vielmehr die Basis, von der Überlegungen zur Interpretationsgeschichte des Werks ihren Ausgang nehmen.

32 Kolisch, *Tempo und Charakter in Beethovens Musik* (Anm. 12), S. 12; »tempo unit« in der englischen Fassung: Kolisch, »Tempo and Character in Beethoven's Music« (Anm. 12), S. 181.

33 So sind die *Grave*- bzw. *Tempo I*-Teile (T. 1, T. 64, T. 154: ♩ = 52), *Più mosso* (T. 25: ♩ = 80) und *Lento* (T. 40: ♩ = 46) jeweils in Vierteln, *Grazioso* (T. 52: ♩ = 56), *Scherzando* (T. 85, T. 117: ♩ = 112) und *Meno mosso* (T. 135: ♩ = 70) entsprechend in punktierten Vierteln vermessen worden.

34 Siehe Nicholas Cook, »A Bridge Too Far? Musical Performance between the Disciplines«, in: *Gemessene Interpretation. Computergestützte Aufführungsanalyse im Kreuzverhör der Disziplinen*, hrsg. von Heinz von Loesch und Stefan Weinzierl, Mainz u. a. 2011 (= *Klang und Begriff*, Bd. 4), S. 1–14, hier S. 8: »With the development of more sophisticated software for working with recordings, however, such as Sonic Visualiser, tempo graphs and other analytical visualisations can be incorporated into the playback environment: seeing what you are hearing and hearing what you see makes it much easier to link measurement to aural experience, in turn serving to heighten perceptions, to guard against the ear's tendency to hear what it expects to hear, and to make it easier to discuss details of recorded performances with other people.«

Der Beginn von Schönbergs *Phantasy*: Tempodramaturgien

Zunächst rückt der Beginn von Schönbergs *Phantasy* in den Fokus. Die abgebildeten Verlaufsdiagramme weisen auf der vertikalen, logarithmisch skalierten Achse das Tempo in Schlägen pro Minute (bpm), auf der horizontalen die Viertelschläge je Takt aus (die Angabe 3.2 bezeichnet also den zweiten Viertelschlag im dritten Takt). Zur Orientierung ist auf der Tempoachse als waagerechte, gestrichelte Linie Schönbergs Metronomangabe für das *Grave* (♩ = 52) eingetragen (Abb. 2a/b).

Auffällig in den Aufnahmen mit Koldofsky, den beiden frühesten Einspielungen (und nicht nur dort, wie sich zeigen wird), ist jeweils eine markante, ›punktgenaue‹ Tempozäsur bei der *Ritardando*-Vorschrift in T. 4 (Messpunkt 4.2). Koldofsky und die Pianisten Stein und Steuermann verlassen sprunghaft dieses Tempotief, und zumindest für den Mitschnitt der Uraufführung (Koldofsky / Stein 1949) ist die Rückkehr zum Tempo der ersten drei Takte zu konstatieren, wie die nahezu identischen mittleren Tempi belegen (T. 1–3: 48,7 bpm; T. 4–6: 48,1 bpm; Abb. 3). Koldofsky und Steuermann erreichten diese Analogie in der Verlaufsgestaltung im Rahmen der Ersteinspielung nicht in vergleichbarem Maße (T. 1–3: 48,6 bpm; T. 4–6: 42,0 bpm).

Die angesprochene Tempozäsur tritt auch bei Varga/Krenek 1951, Bress/Reiner 1962, Baker/Gould 1964, Menuhin/Gould 1965 und Kobialka/Press 1969 auf; und dennoch ist ein Unterschied auszumachen: Diese Einspielungen zeigen die Tendenz, die Takte, in denen Schönbergs für das *Grave* vorgegebene Metronomisierung gilt, und die darauffolgenden *Ritardando*-Takte als zwei voneinander entkoppelte Abschnitte zu begreifen. Dies schlägt sich in den Durchschnittstempi der jeweiligen Abschnitte nieder. Alle genannten Interpret*innen wählen für T. 1–3 bereits ein deutlich unter Schönbergs ♩ = 52 liegendes Tempo, das bis zum Ende von T. 6 nochmals reduziert wird. Allein Messiereur/Kozderková 1965 nehmen Schönbergs Metronomwert in T. 1–3 nahezu ›wörtlich‹ (52,9 bpm), ihr *Ritardando* in T. 6 wird aufgrund des hohen Ausgangswerts dann aber mit umso größerer Vehemenz wahrgenommen (Mittelwert in T. 4–6: 39,1 bpm).

Bei Hagemann/Gröschel 1966/69 hingegen liegen die Werte in T. 1–3 (59,1 bpm) und T. 4–6 (55,1 bpm) über Schönbergs Metronomangabe. Die Verlaufskurve nach der auch hier eintretenden Zäsur in T. 4 zeigt die Tendenz, den anfänglichen Tempowert wieder zu etablieren und weiterzuführen. Eine wahrnehmbare retardierende Bewegung setzt in T. 6 ein, stufenweise bilden Hagemann/Gröschel 1966/69 ab der Taktmitte dann aber höhere Tempoplateaus aus und erreichen von 8.3 bis 9.3 einen vergleichbar hohen und stabilen Mittelwert (54,1 bpm). Nicht auszuschließen, dass den Musiker*innen die Anfangstakte zur Orientierung dienten, wenngleich die realisierten absoluten Werte sich unter-

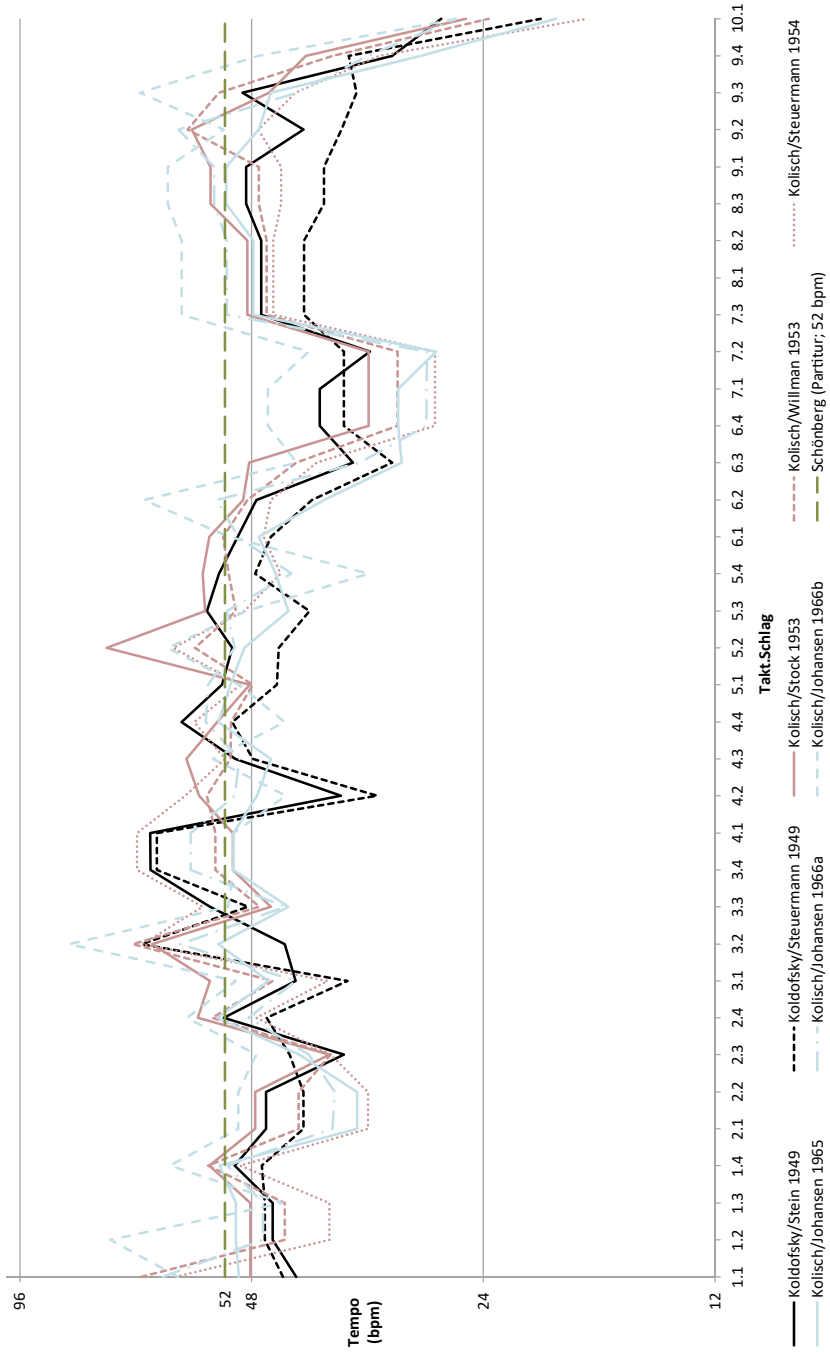


Abbildung 2a: Arnold Schönberg, *Phantasy for Violin with Piano Accompaniment* op. 47: Tempoverlaufsdiagramme T. 1–10.

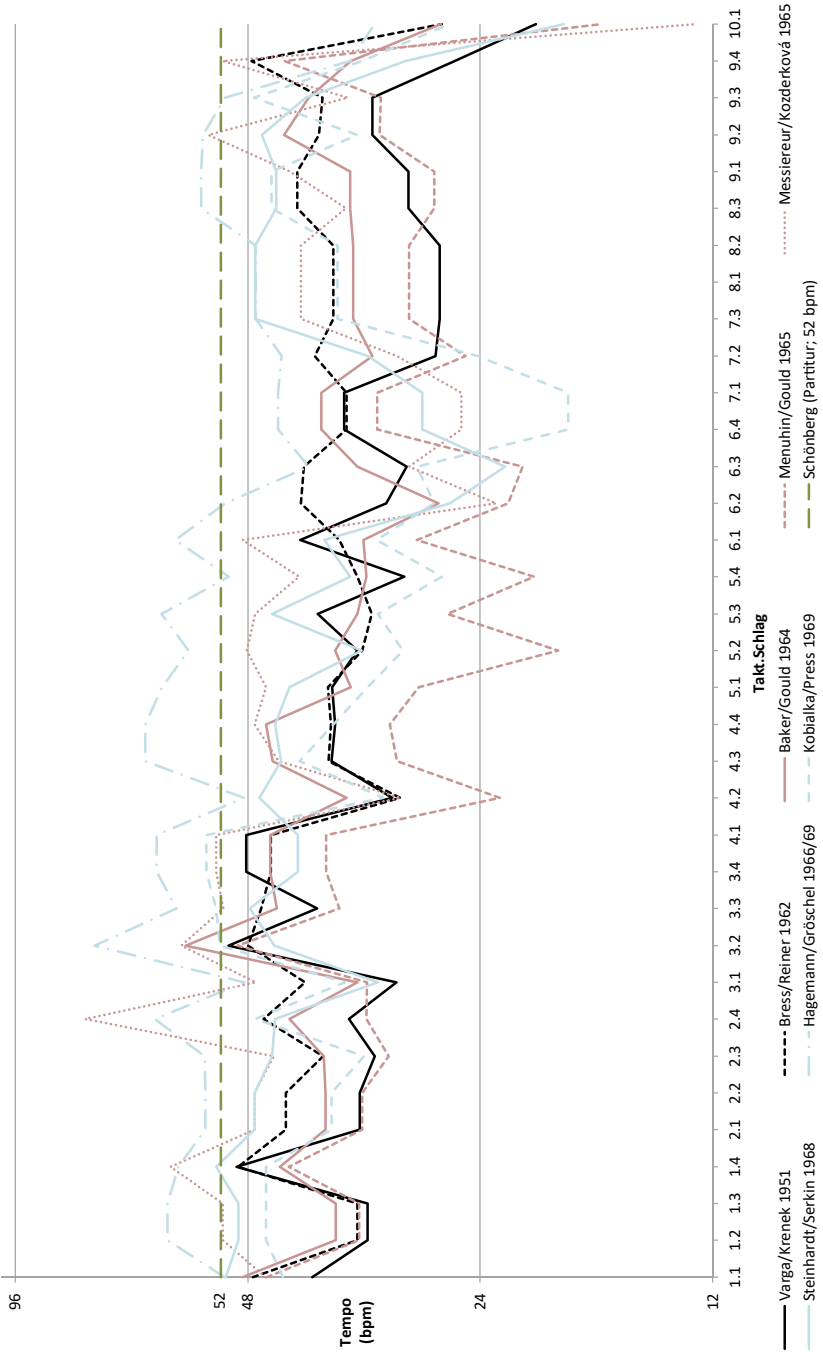


Abbildung 2b: Arnold Schönberg, *Phantasy for Violin with Piano Accompaniment* op. 47: Tempoverlaufdiagramme T. 1–10.

Interpret*innen	T. 1–3 (Tpo)	T. 4–6 (Tpo)	T. 1–6 (Tpo)	T. 7–9 (Tpo)	T. 10–12a (Tpo)	T. 10–16 (Tpo)	T. 1–3 (STABW%)	T. 4–6 (STABW%)	T. 1–6 (STABW%)
Koldofsky / Stein 1949	48,7	48,1	48,4	43,2	41,9	44,2	17,6	16,1	16,6
Koldofsky / Steuermann 1949	48,6	42,0	45,3	38,1	43,5	41,9	20,0	15,0	19,4
Varga / Krenek 1951	39,3	35,0	37,2	29,6	35,0	35,4	18,6	10,8	16,7
Kolisch / Stock 1953	50,3	53,4	51,9	46,6	50,6	50,9	12,6	18,0	15,4
Kolisch / Willman 1953	50,1	48,9	49,5	44,2	47,4	48,1	19,0	14,4	16,8
Kolisch / Steuermann 1954	48,8	48,2	48,5	40,1	48,8	46,3	27,2	19,5	23,5
Bress / Reiner 1962	43,1	36,3	39,7	39,4	38,9	40,2	11,1	8,6	13,3
Baker / Gould 1964	42,2	36,4	39,3	36,6	52,8	46,3	14,8	14,0	16,0
Menuhin / Gould 1965	37,4	25,9	31,7	30,9	34,6	33,3	14,2	19,1	24,0
Messiaen / Kozderková 1965	52,9	39,1	46,0	39,9	39,8	41,0	16,8	25,4	24,9
Kolisch / Johansen 1965	47,0	43,7	45,4	42,7	49,0	46,7	13,7	17,1	15,4
Kolisch / Johansen 1966a	48,6	47,4	48,0	45,5	45,6	46,6	17,6	18,1	17,5
Kolisch / Johansen 1966b	56,1	49,1	52,6	55,4	53,4	55,7	19,7	18,7	20,1
Steinhardt / Serkin 1968	45,6	36,9	41,3	40,8	43,6	42,9	11,5	22,4	19,2
Hagemann / Gröschel 1966/69	59,1	55,1	57,1	48,0	60,1	60,7	11,6	15,8	13,7
Kobialka / Press 1969	45,0	31,0	38,0	35,8	44,6	41,1	15,9	18,9	24,9

Abbildung 3: Arnold Schönberg, *Phantasy for Violin with Piano Accompaniment* op. 47: durchschnittliche Tempowerte (bpm) und Standardabweichungen (%).

scheiden. Schönbergs *a tempo*-Anweisung (T. 7) wird in dieser Lesart bereits in T. 6 antizipiert und als kontinuierliche Temposteigerung ausgelegt.

Bei gleichwohl großer Differenz zu Schönbergs Metronomisierung kann eine Rückkehr zu dem ursprünglich exponierten Tempowert auch bei Varga/Krenek 1951 als Teil eines Aufführungskonzepts angenommen werden, wofür die weitgehend flache Verlaufskurve in T. 4 und T. 5 (4.3–5.3: 37,0 bpm) spricht. Danach kann beim Blick auf das Tempodiagramm und im Abgleich mit den agogischen Vorgaben im Notentext eine gewisse Unentschiedenheit notiert werden: Auf ein *Accelerando* (6.3) und eine Temporücknahme zu Beginn von T. 7 folgt ein im Vergleich mit den bisherigen Werten niedrigeres Plateau, an das sich von 8.2 bis 9.3 eine stufenweise Steigerung anschließt. Vergleichbare Verläufe im Übergang von T. 6/7 – in je unterschiedlicher Ausprägung und agogischer Bewegtheit – sind in den Einspielungen von Baker/Gould 1964 und Menuhin/Gould 1965 zu erkennen. Bei Baker/Gould 1964 entspricht der Mittelwert in T. 4–6 (36,4 bpm) näherungsweise jenem der tempokonstanten Passage von 7.3 bis 9.1 (35,2 bpm).

Steinhardt/Serkin 1968 verschärfen ebenso ab der Mitte von T. 6 das Tempo; zur Vorbereitung des *a tempo* in T. 7, könnte eine Schlussfolgerung lauten. Auch hier ist der ›Zielpunkt‹ ein Plateau (7.3–9.2), dessen Wert (45,9 bpm) dem von T. 1–3 (45,6 bpm) entspricht. In den Einspielungen von Messiaen/Kozderková 1965 und Kobialka/Press 1969 zeigen sich gleichfalls *Accelerandi*, mit dem Unterschied, dass das ›Signal‹ hierzu nun tatsächlich von Schönbergs *a tempo* auszugehen scheint.

Die Tempogestaltung in Aufnahmen mit Kolischs Beteiligung offenbart im Vergleich dazu Unterschiede. Wenngleich die lokale Temporückung auch bei Kolisch/Steuermann 1954 innerhalb von zwei Achtelschlägen (4.1–4.3) markant ausfällt – von 67,6 bpm auf 52,0 bpm –, legen die Tempowerte von T. 1–6 den Schluss nahe, dass T. 1–3 und der anschließende *Ritardando*-Teil komplementär zueinander begriffen werden, Kolisch und Steuermann also eher die Sinneinheit eines ›Hauptgedankens‹ betonen als die Aufeinanderfolge zweier getrennter Teilhälften. In den weiteren Aufnahmen mit Kolisch bleibt diese Tempoarchitektur erkennbar. Zugleich sind die Mitschnitte von 1953 durch ein Merkmal gekennzeichnet, das so in späteren Aufnahmen, Kolisch/Steuermann 1954 eingeschlossen, nicht mehr anzutreffen ist: Die Einspielungen mit Willman und Stock ragen heraus, da sie dort, wo Schönberg *Ritardando* vorschreibt, im Gegensatz zu den übrigen Aufnahmen das Tempo zunächst forcieren bzw. weitgehend stabil bleiben. Auch bei Steinhardt/Serkin 1968 zeigt sich dieses Merkmal, jedoch unterscheiden sich die mittleren Tempowerte in den vermessenen Takten auffallend. Demgegenüber sind die Durchschnittstempi in den Einspielungen der 1950er Jahre mit Kolisch durch weitgehend ausgeglichene Werte gekennzeichnet. Eine

Ausnahme bilden Kolisch und Stock, die T. 4–6 in höherem Tempo nehmen und dabei zugleich Schönbergs Metronomisierung am nächsten kommen.³⁵

Wie für Kolisch/Steuermann 1954 zutreffend, ist auch in Kolischs drei Einspielungen mit Johansen das *Ritardando* in T. 4 Anweisung für ein Nachgeben im Tempo. Der ›Übergang‹ in den ersten beiden Aufnahmen (Kolisch/Johansen 1965 und 1966a) ist im Vergleich zu den Einspielungen etwa von Koldofsky mit Stein und Steuermann aber fließender gestaltet. Wie bei Kolisch/Steuermann 1954 auch fällt das lokale Tempotief auf die übergebundene Halbenote g^1 (4.3), ist damit also ›innerhalb‹ von Schönbergs *Ritardando* gesetzt. Den drei zuletzt genannten Einspielungen (Kolisch/Steuermann 1954, Kolisch/Johansen 1965 und 1966a) ist damit ein Muster in der Tempoverlaufsgestaltung eigen: das eines Sprungs innerhalb der Dauer eines Viertelschlags (3.3–3.4), gefolgt von einer doppelt so lang angelegten Zurücknahme des Tempos (4.1–4.3). In seiner Auslenkung ist dieser Verlauf im Zeitraum von knapp zwölf Jahren gleichwohl Veränderungen ausgesetzt. Die dritte Kolisch-Johansen-Aufnahme (Kolisch/Johansen 1966b) setzt das Tempotief im Gegensatz dazu wieder dort, wo Schönberg den Beginn des *Ritardandos* notiert (4.2). Die Ablenkung (50,7 bpm nach 43,3 bpm) ist jedoch weniger stark ausgeprägt als in den übrigen Einspielungen mit dieser Verlaufsform.

Aus den Diagrammen zu den Einspielungen von Kolisch und seinen Klavierpartner*innen geht hervor, dass eine retardierende Bewegung recht eigentlich erst in T. 5 einsetzt und merklich dann in T. 6 zu ›greifen‹ beginnt. ›Verlängert‹ erstreckt sie sich bis in T. 7 hinein (7.2). Vorherrschend ist diese Bewegung insbesondere in den Aufnahmen, an denen Kolisch während der 1950er Jahre mitwirkte, während die beiden letzten Aufnahmen mit Johansen (1966a, 1966b) als hierzu gegenläufig beschrieben werden können: Nach einer Verzögerung am Ende von T. 5 (5.4) wird die ›verlorene‹ Zeit durch ein *Accelerando* hin zum übernächsten Schlag (6.2) wieder aufgeholt. 1965 bewegen sich Kolisch und Johansen zwischen diesen Ausformungen.

Wenngleich im Detail Unterschiede zwischen den Einspielungen der 1950er und 1960er Jahre mit Kolisch als Geiger nicht zu leugnen sind, ist die erzielte Schlusswirkung das Resultat einer Phrasengestaltung, die T. 1–6 strukturell als Einheit gliedert. Unterstrichen werden so auch die Zusammenhangbildungen, die Schönberg durch die Disposition der verwendeten Formen der Zwölftonreihe erreicht, deren beide Hexachorde im Quintabstand zueinander angelegt sind ($b-a-cis-h-f-g-e-c-gis-dis-fis-d$). In T. 1–6 sind dies in der Violine

35 Die Mittelwerte von Kolisch/Stock 1953 und Kolisch/Johansen 1966b in T. 1–6 entsprechen Schönbergs metronomischer Vorgabe.

der erste Hexachord der Grundreihe (G_{1-6}), deren Tonvorrat die erste Reihenhälfte der quinttransponierten Umkehrung vervollständigt (T. 1–3: G_{1-6} , $U_{5_{1-6}}$), ergänzt durch den zweiten Hexachord des Krebses (T. 4–6: K_{7-12}), womit die ersten sechs Töne der Ausgangsreihe rückläufig wiederholt werden. Die rhythmisch-melodische Gestaltung der Violinstimme, die annähernd symmetrisch gespiegelt ist, kann als weiteres Mittel der Zusammenhangstiftung betrachtet werden.

Zudem ist Schönbergs Verfahren aufschlussreich, durch eine spezifische Reihenverteilung die Gliederung der sechs ersten Takte in zwei Teilabschnitte zu bewerkstelligen, deren formale Funktion wird mit Blick auf die dodekaphone Anlage von Geige und Klavier verständlich. Zunächst unterscheiden sich die retardierenden Takte von den vorangehenden in Dynamik, Artikulation und auf Ebene der Vortragsbezeichnung in dem Wechsel von *passionato* (T. 1) zu *dolce* (T. 5). Dem von Schönberg komponierten Kontrast wohnt gleichwohl eine vermittelnde, nicht trennende Funktion inne.

Klaus-K. Hübler macht in T. 1 und T. 2 auf einen »Stimmtausch«³⁶ zwischen beiden Instrumenten aufmerksam. Auch kann von einer »Kreuzstellung« gesprochen werden: Im Klavier folgt auf die sechs ersten Töne der quinttransponierten Umkehrung ($U_{5_{1-6}}$) der erste Hexachord der Grundreihe (G_{1-6}), während, wie dargelegt, für die Violine die umgekehrte Abfolge dieser Reihenhälften merkmalsgebend ist. In der Violine haben demnach bis zu der *Ritardando*-Anweisung in T. 4 die zwölf Halbtöne der chromatischen Skala einen Durchgang erfahren; freilich nicht in einem vollständigen Ablauf der Grundreihe. Im Klavier dagegen schließt sich nach den jeweils ersten Hexachorden von quinttransponierter Umkehrung und Grundreihe ab dem zweiten Viertel in T. 3 erneut die erstgenannte Reihenform in zweimaliger Folge an, allerdings unter Auslassung ihres sechsten Tons (*fis*). Dieser wird sozusagen mit dem ersten Klavierendreiklang der *Ritardando*-Passage »nachgereicht«³⁷ und bildet zugleich den Anfangston der zwei-

36 Klaus-K. Hübler, »with piano accompaniment. Zur Funktion der Begleitung in Schönbergs op. 47«, in: *Zeitschrift für Musikpädagogik* 8 (1983), H. 21, S. 18–22, hier S. 19.

37 Hübler argumentiert plausibel, dass der Grund für das ausgelassene *fis* nicht in der Absicht zur Vermeidung eines »Regelverstoßes« in Form einer Oktavverdopplung zwischen Violine und Klavier zu sehen ist. In T. 15 etwa »korrigiert« Schönberg die Oktav $g-g^{\flat}$ nicht. Vgl. Hübler, »with piano accompaniment« (Anm. 36), S. 19. Ein ähnlicher, im Detail der kompositorischen Realisierung letztlich etwas anders gelagerter Fall zeigt sich in T. 15–16: Bringt das Klavier die Töne $U_{5_{7-11}}$ (T. 15 mit Auftakt), so wird diese Reihenhälfte in T. 16 allerdings nicht durch ihren sechsten Ton (*h*) vervollständigt. Grund dafür ist eine Reihenabweichung (*b^{\flat}*), die Schönberg wahrnahm, aber nicht änderte. Ab dem zweiten Viertel in T. 16 folgt $U_{5_{7-12}}$ vollständig. Siehe Krämer / Sichardt, *Schönberg: Kammermusik II/2* (Anm. 5), S. 416. Das zugrunde liegende Gliederungsprinzip bleibt dennoch erkennbar.

ten Reihenhälfte der quinttransponierten Krebsumkehrung, die bis einschließlich T. 6 den Tonvorrat im Klavier bildet.

Das Zäsurzeichen (V) in der Violine nach dem ersten Achtel in T. 4 scheint nach Maßgabe der beschriebenen Reihendisposition (›abgeschlossenes‹ Zwölftonfeld) Anwendung gefunden zu haben. Die Verknüpfung der Reihenformen im Klavier wiederum legt den Schluss nahe, dass es Schönberg hier um die Binnengliederung einer musikalischen Sinneinheit gegangen sein dürfte.³⁸ Eine klare Abschnittsgrenze mit schließender Funktion ist dann am Ende von T. 6 erreicht. Das in T. 7 vorgegebene *a tempo* und die in Violine und Klavier neu hinzutretenden Vortragsarten (*glissando*, *flageolett*, *tremolo*) befestigen diese Sichtweise. Die Verwendung von nur je einer Reihenhälfte in Geige (K₇₋₁₂) und Klavier (KU₅₋₇₋₁₂) in T. 4-6 unterstreicht die Schlusswirkung³⁹, die agogische Modifikation geht einher mit einer Rücknahme der Komplexität der Zwölftonreihenverläufe und der ›harmonischen‹ Felder.⁴⁰ Auf Grundlage dieser Befunde ist die Überlegung zu einer klanglichen Realisierung nicht abwegig, einen Übergang von den *Tempo I*-Takten zu den mit *Ritardando* überschriebenen zu gestalten, der es erlaubt, diesen Übergang in seinem tendenziell transitorischen Charakter von einer zäsurierenden Wirkung, wie sie am Ende von T. 6 eintritt, zu unterscheiden.

Wenn Steuermann gegenüber Gielen betont, eine Voraussetzung zur Stiftung formaler Kohärenz sei es, »[to] fully master the technique of the half and quarter cadences«, so sind umgekehrt die ›Gewichte‹ von Schlussbildungen in einer musikalischen Aufführung in Abgleich zu der Struktur des Komponierten zu bringen. Aus der Analyse der dodekaphonen Anlage der ersten Takte der *Phantasy* op. 47

- 38 Die Verwendung identischer Reihenhälften in beiden Instrumenten mit einer Gliederungsabsicht (T. 3: U₅₋₁₋₆) ist ein Verfahren, das Schönberg auch in T. 9 (G₁₋₆) anwendet; hier durch ein lokales *Ritardando* (9.4) unterstützt. Das übergebundene Tremolo im Klavier weist auf eine Verknüpfung mit dem nachfolgenden Teil hin. Erstmals läuft die Grundreihe vollständig ab (Violine [9.2-9.4]: G₁₋₆; Violine [10.1-11.4]: G₇₋₁₂). Auffällig ist zudem die Parallelität der Reihendisposition in T. 1-3 und T. 7-9. War dort in der Violine mit Blick auf die verwendeten Reihenformen eine zweiteilige Anlage kennzeichnend (G₁₋₆, U₅₋₁₋₆), so sind hier für das Klavier ebenfalls diese beiden Reihenformen festzuhalten (in umgekehrter Aufeinanderfolge), während die von Beginn im Klavier bekannte Dreiteiligkeit der Reihenkonzeption (U₅₋₁₋₆, G₁₋₆, U₅₋₁₋₅ [6]) nun in der Violine modifiziert vorliegt (G₁₋₆, KU₅₋₇₋₁₂, G₁₋₆). Die Halbreihen, mit denen beide Instrumente in T. 7 jeweils beginnen, sind also identisch mit jenen zu Beginn der *Phantasy*.
- 39 Als weitere Reihenform in T. 5 im Klavier kann U₅₋₁₋₆ ausgemacht werden, die sich in ihrem Tonvorrat gleichwohl mit KU₅₋₇₋₁₂ deckt. Wie in T. 3/4-6 (Klavier) fungiert auch in T. 12-12a (Violine: U₅₋₁₋₆, KU₅₋₇₋₁₂) die Aufeinanderfolge einer Halbreihe und ihres Krebses in derselben Einzelstimme als Mittel zur Schlussbildung. Schließlich bedient sich Schönberg der Krebsformen zur Markierung formaler Abschnitte: z. B. T. 24 (Violine/Klavier: K₉₋₁₋₁₂; *molto rit.*): Abschluss *Grave* / Übergang zu *Più mosso*.
- 40 David Lewin hat auf die Bedeutung sogenannter durch Hexachorde verketteter ›areas‹ für die formale Organisation hingewiesen: David Lewin, »A Study of Hexacord Levels in Schoenberg's Violin Fantasy«, in: *Perspectives of New Music* 6 (1967), H. 1, S. 18-32.

ergeben sich Einsichten hierzu.⁴¹ Dennoch ist ein solcher ›materialorientierter‹ Ansatz in seiner Stoßrichtung nicht misszuverstehen, d. h. nicht linear im Sinne eines ›von der Theorie zur Praxis‹ auszulegen. Kolisch rekurriert in seinem Radiovortrag *Interpretationsprobleme bei Schönberg* darauf, wenn er aus dem bekannten, an ihn gerichteten Brief Schönbergs vom 27. Juli 1932 zitiert⁴², nicht ohne darauf hinzuweisen, dass

»wir ihm [Schönberg] gerne glauben, dass es bei der Wiedergabe seiner Musik hauptsächlich darauf ankommt, ihren Ausdrucksgehalt nachzufühlen, sie mitzuleben, so wollen wir doch allen geistigen Prozessen nachspüren, welche die Komposition bestimmt haben, auch den rational-technischen, um sie nachvollziehen zu können.«⁴³

Aus den Tempoverläufen der analysierten Aufnahmen lassen sich zwei Ansätze zur Interpretation der Anfangstakte herausarbeiten. Zunächst können T. 1–3 und T. 4–6 voneinander abgesetzt sein; sei es durch eine ›wörtliche‹ Auslegung und

41 Im Arnold Schönberg Center vorhandene Notenmaterialien können belegen, dass Leonard Stein und Eduard Steuermann Reihenanalysen zu Schönbergs *Phantasy* anfertigten. Neben senkrechten (Hilfs-)Linien zur Verdeutlichung des Grundzeitmaßes an Stellen, an denen Geige und Klavier gewissermaßen ›ineinander‹ greifen (z. B. T. 17, 29–30, 53–57, 62, 154; teilweise mit Angaben von Zählzeiten), weist Steuermanns Exemplar des Partiturerstdrucks auch Korrekturen von Reihenverläufen und Reihenabweichungen auf. Auf S. 8 dieser Partitur vermerkte der Pianist handschriftlich in einer Zeile (und jeweils getrennt durch senkrechte Striche) die ersten Hexachorde von Grundreihe und quintransponierter Umkehrung sowie die zweite Hälfte der Grundreihe. Die Einträge sind undatiert: Arnold Schoenberg, *Phantasy for Violin with piano accompaniment*. *Opus 47*, New York – London – Frankfurt 1952 (Edition Peters No. 6060), Arnold Schönberg Center, Wien, Edward Steuermann Collection, Mappe 111.

In der Kopie einer Abschrift der Violinstimme aus der vollständigen Erstniederschrift, die von Stein und Hoffmann angefertigt wurde, finden sich Siglen für die jeweiligen Reihenformen: Arnold Schönberg Center, Wien, Leonard Stein Collection (S23), Mappe 80.5. Auch ist neben einem gehefteten, von Steins Hand mit »Violin Fantasy« überschriebenen Konvolut (6 S., o. D.) samt Kennzeichnung der Reihentöne und Hinweis auf die Reihenstruktur das Typoskript »Liner Notes for the Recording by Daniel Kolbialka [!]« vorhanden: ebd., Mappe 104.

Von Glenn Gould ist eine andere Sichtweise auf die Reihenorganisation überliefert: »But, over all, one has the impression of an advocate willing to rest his case solely upon that most tangential of motives – the twelve-tone row – and a row which, in this case, is neither particularly interesting in itself nor manipulated with an invention sufficient to link the revelation of its motivic secrets with the spontaneous growth and unification of the structure.« Glenn Gould in Schallplattenbeilage zur Einspielung von Opus 47 mit Israel Baker (1964), zit. nach Krämer/Sichardt, *Schönberg: Kammermusik II/2* (Anm. 5), S. 434.

42 Brief von Schönberg an Kolisch vom 27. Juli 1932: »Ich [Schönberg] kann nicht oft genug davor warnen, diese Analysen zu überschätzen, da sie ja doch nur zu dem führen, was ich immer bekämpft habe: zur Erkenntnis, wie es *gemacht* ist; während ich immer erkennen geholfen habe: was es *ist*! [...] Für mich kommt als Analyse nur eine solche in Betracht, die den Gedanken heraushebt und seine Darstellung und Durchführung zeigt. Selbstverständlich wird man hiebei auch artistische Feinheiten nicht zu übersehen haben.« Hier zit. nach Arnold Schönberg, *Briefe*, hrsg. von Erwin Stein, Mainz 1958, S. 179 (Hervorhebung im Original).

43 Kolisch, »Interpretationsprobleme bei Schönberg« (Anm. 15), S. 280–281.

›punktgenaue‹ Realisierung von Schönbergs *Ritardando*, sei es durch die Abfolge eines ›schnellen‹ ersten und ›langsamen‹ zweiten Teils mit Unterschieden in den Tempowerten beider Hälften. Wenngleich auch im zweiten Fall die Tempozäsur zu Beginn von T. 4 ein Aufführungsmerkmal sein kann – Ausnahmen wurden oben besprochen –, bleibt die folgende Anweisung zur agogischen Gestaltung, Schönbergs *Ritardando*, zunächst ›im Hintergrund‹ zugunsten der offensichtlich erkannten Korrespondenz der Materialbezüge zu der formalen Disposition einer Abschnittsgliederung. T. 1–3 und T. 4–6 sind dann hinsichtlich ihres mittleren Tempos einander angenähert. Die Temporücknahme setzt verzögert in T. 5 ein, wird aber zugleich über das Ende von Schönbergs Bezeichnung hinausgeführt.

Exkurs: Thematisch oder athematisch?

Kann einerseits diese ›Einheit des Tempos‹ als Garant für Zusammenhangbildungen in Hinblick auf die eröffnenden *Grave*-Takte (T. 1–6) betrachtet werden, ist andererseits die Frage aufgeworfen, inwiefern die praktischen Interpretationen Aussagen zulassen über die seitens der Musiker*innen wahrgenommenen (analytierten) Strukturmomente und formalen Einheiten. Die sechs ersten Takte im Blick merkt Adorno an: »Hebt im vierten Takt das *Ritardando* an, so muß das Tempo immerhin noch so fließend sein, daß man den Hauptrhythmus am Ende des *Ritardandos* (T. 6) auf das allererste Motiv bezieht.«⁴⁴ Die Frage, ob Adornos Analyse und die praktischen Interpretationen Kolischs und seiner Klavierpartner*innen in einer Wechselbeziehung zueinander stehen, ist nicht mit letzter Sicherheit zu beantworten. Bezüge scheinen insofern zu existieren, als Kolisch, wie einleitend dargestellt, 1965 für seinen Vortrag über die *Phantasy* die 1963 veröffentlichte Interpretationsanalyse von Adorno heranzog, in der dieser auf Gestaltungsmerkmale hinwies, die sich in den Aufnahmen von Stock, Willman und Steuermann mit Kolisch aus den Jahren 1953 und 1954 durchaus finden lassen. Die Tempoverlaufsgestaltung in den Anfangstakten dieser Aufnahmen kommt dem eben zitierten Aufführungshinweis Adornos nahe.

Aus der Perspektive weiterer strukturanalytischer Kommentare Adornos betrachtet stellt sich die Sachlage auf andere Weise dar: Adorno macht bis T. 34 »vier Intonationen« ausfindig, deren erste T. 1–6 umfasst und gegliedert ist in »einen fortissimo-Vorder- und einen piano-Nachsatz«⁴⁵. Wenn er diese erste

44 Adorno, *Der getreue Korrepetitor* (Anm. 2), S. 321.

45 Ebd., S. 320 (beide Zitate).

Intonation zugleich als »melodisch gerundete[s] Rezitativ«⁴⁶ beschreibt und beschließend von einer »langen rezitativischen Introdution«⁴⁷ (T. 1–33) spricht, kann aus dieser Begriffswahl wohl gefolgert werden, dass thematische Substanz sich im Verlauf der Intonationen herausbildet, aber nicht »gesetzt« wird. Im Gegensatz zu Adorno, der, »[w]eil aber nicht thematisch komponiert ist«⁴⁸, explizit ein nicht-thematisches Musizieren fordert, verwenden Josef Rufer, Leonard Stein und René Leibowitz Analysetermini, die das Gegenteil postulieren. Unterschiede offenbaren sich in diesen Analysen hinsichtlich der darin aufgedeckten Funktionen einzelner Formteile.

Rufer und Leibowitz machen auf die thematische Struktur der sechs ersten Takte aufmerksam. In der auch grafisch ausgewiesenen Korrespondenz von T. 1–3 und 4–6 schlägt sich Rufers Analyseergebnis nieder, dass hier eine Periodenstruktur vorliege⁴⁹ – mit der Beschränkung auf die Violinstimme bleiben die korrespondierenden Momente in der Reihendisposition beider Stimmen allerdings ausgeblendet –, während sich bei Leibowitz mit dem Begriff »mélodie du thème«⁵⁰ die Idee eines thematischen Gedankens verknüpft, den er in Vorder- und Nachsatz anordnet. Die Formübersicht in seinem Begleittext zur Einspielung der *Phantasy* mit Koldofsky und Steuermann weist T. 1–6 als »main theme«⁵¹ aus. Noch deutlicher als 1951 kehrt Leibowitz 1969 dann in der Monographie *Schönberg* die Reprisestruktur und Züge der Sonatenform hervor.⁵² In einem unveröffent-

46 Ebd.

47 Ebd., S. 337.

48 Ebd., S. 320.

49 Siehe Josef Rufer, *Die Komposition mit zwölf Tönen*, Berlin – Wunsiedel 1952, Tafel XVIII, Bsp. A. Im Detail heißt es: »[...] der rhythmische Ablauf 3 + 3 [des ersten sechstaktigen Gedankens] ist symmetrisch. Sein periodenartiger Bau gibt ein festes Fundament, auf dessen Elementen im weiteren Verlauf nicht nur die thematische Entwicklung aufbaut [...] – auch die später auftretenden Metren 6/8 und 9/8 sind hier in den Triolen von T. 2 vorgebildet.« Ebd., S. 146–147.

50 René Leibowitz, *Schönberg*, Paris 1969, S. 156. Zuvor heißt es (S. 155): »L'antécédent comporte deux segments: proposition (mesure 1), contraste et césure (mesures 2–3). Le conséquent répète la proposition (en la variant: mesure 4) et réussit à télescoper les mesures du contraste en une cadence d'une mesure et demie [...]«. Diese Analyse von Schönbergs Opus 47 dürfte im Kern auf der Werkanalyse in Leibowitz' unveröffentlichtem *Traité de la composition avec douze sons* basieren. Vgl. Gianmario Borio, »Werkstruktur und musikalische Darstellung. Reflexionen über Adornos Interpretationsanalysen«, in: *Musikalische Analyse und Kritische Theorie. Zu Adornos Philosophie der Musik*, hrsg. von Adolf Nowak und Markus Fahlbusch, Tutzing 2007, S. 199–226, hier S. 209–210.

51 Zit. nach Schallplatte Dial DLP 14 (1951). Abgedruckt in: Krämer / Sichardt, *Schönberg: Kammermusik II/2* (Anm. 5), S. 434. Leibowitz bezeichnet T. 7–24 als »liquidation of main theme« und verortet das »second theme (contrast)« nach einer Überleitung (»transition and varied repetition of main theme [codetta]«) in T. 34–51. Ein durchführungsartiger Teil »elaboration, transition and cadenza« finde in T. 72–84 statt. »Recapitulation of main theme, stretta and codas« beschließen in T. 154–166 das Werk. Dazwischengeschaltet seien »Scherzo and second episode (Retransition)« (T. 85–153).

52 In T. 34–51 analysiert er »le deuxième thème de notre «forme sonate»«. Was 1951 »first episode« (T. 52–63) war, wird 1969 »la «section conclusive» de la «forme sonate»«, an die eine rezitativische Passage anschließt (1951: »recitativo«). Der Abschnitt von T. 34–71 bildet nach Leibowitz »le deu-

lichten Dokument, betitelt *Phantasy*⁵³, teilt Stein T. 1–6 in zwei Hälften (»caesura« zwischen T. 1–3 und 4–6) und macht den Zusatz »like Period: antecedent + consequent«. T. 3 ist bezeichnet als »end of phrase repeated«, womit Stein einen Bezug herstellt zu dem vorangehenden Intervallsprung in T. 2 (Violine: *as – ges*³). Beide Sprünge werden als motivische Reminiszenzen an den Anfang (T. 1: *f² – g*) gelesen. T. 6 ist »end of phrase«.

Die Befunde der Tonträgeranalysen über die Gestaltung der Tempoverläufe lassen den Schluss zu, dass in dem Mitschnitt der Uraufführung (Koldofsky / Stein 1949) und den Aufnahmen mit Kolisch aus den 1950er Jahren offenkundig der Idee eines thematischen Musizierens in T. 1–6 Ausdruck verliehen wird. Klanglich realisiert wird in diesen Takten eine Periodenstruktur mit zwei im Tempo (nahezu) gleich gestalteten Hälften, einer Binnengliederung und einem Periodenschluss. Binnengliederung und Periodenschluss sind, wie gezeigt, agogisch je unterschiedlich ausgestaltet. Die Nähe dieser »praktizierten« Interpretationen zu den Analysen Rufers, Steins und Leibowitz' ist augenfällig. Als deren jeweilige Basis kann ein Denken in traditionellen Formkategorien angenommen werden. Dieses Formdenken stellt wiederum das analytische Instrumentarium bereit, mit dem musikalische Strukturen aufgeschlüsselt werden. Beide Formen, Analyse und Aufführung, beschreiben freilich Deutungssphären eines Musikwerks, die sich nicht linear aufeinander zurückführen lassen und diskrepante Momente aufweisen können.⁵⁴

Überraschend in seiner Verwendung erscheint indessen der Begriff »a-thematic«⁵⁵, der in Kolischs Vortragskript über die *Phantasy* für den Sommerkurs 1965 in Dartington Hall vermerkt ist. Dieser begriffliche Rekurs – nach Adorno ist »nicht thematisch komponiert« (s. oben) – kann gewissermaßen als querständig zum eigenen Musizieren betrachtet werden, das offenbar nicht als Referenzpunkt

xième mouvement – lent – de notre »sonate«, das Scherzando folglich den dritten Satz. Nach einer Rückleitung und der Wiederkehr des variierten Themas (T. 154–161) bilden dieses sowie Stretta und Coda »la »réexposition« de la »forme sonate« bzw. »un très compact finale (quatrième mouvement)«. Schönbergs *Phantasy* gilt Leibowitz als »synthèse de la forme en un mouvement«, da das Formprinzip der Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit in diesem Werk wie unter einem Brennglas behandelt erscheine, wobei er eine Erklärung schuldig bleibt, welche Funktion dem »Scherzo« (nach dem Durchführungsabschnitt) innerhalb des »Sonatensatzes« zufällt. Alle französischen Zitate nach Leibowitz, *Schoenberg* (Anm. 50), S. 156–157.

53 Manuskript, 3 S., o. D., ASC L. Stein Collection, Mappe 104. Alle folgenden Zitate hiernach.

54 Eine aufführungsbezogene Analyse aus der Perspektive eines Musiktheoretikers und Violinisten in Personalunion versucht: Joel Lester, »Analysis and Performance in Schoenberg's *Phantasy*, Op. 47«, in: *Pianist, Scholar, Connoisseur. Essays in Honor of Jacob Lateiner*, hrsg. von Bruce Brubaker und Jane Gottlieb, Styvesant 2000, S. 151–174.

55 Zit. nach Busch, »Thematisch oder athematisch?« (Anm. 1), S. 8 (Hervorhebung im Original).

von Kolischs analytischen Überlegungen fungierte.⁵⁶ Aus einem anderen Blickwinkel besehen könnte die Trennung von »a« und »thematic« aber auch dafür sprechen, dass Kolisch damit eine aus seiner Sicht angemessene Kurzfassung für Adornos Ausführungen gefunden hatte, ohne jedoch traditionellen musikalischen Gestaltbildungen eine Absage erteilen zu wollen. Leopold Spinner, der Kolischs Vortrag und die beiden Aufführungen im August 1965 mitverfolgte, erkannte jedenfalls eine Diskrepanz zwischen vorgetragener Analyse und klingender Realisation.⁵⁷ Von diesen Aufführungen ist bisher kein Mitschnitt bekannt geworden.

Artikulation und Phrasengestaltung

Neben Tempofragen nimmt in der Wiener Schule die differenzierte Betrachtung von Aufführungsvorschriften einen breiten Raum ein. Nur durch genaueste, vor jeder Aufführung eines Werks je neu zu bewerkstellende Analyse der musikalischen Gestalten kann, so der Tenor, deren adäquate klangliche Realisierung gewährleistet, im Rückgriff auf ein Repertoire tradierter Spieltechniken dagegen keineswegs garantiert werden. Damit einher geht bei Kolisch das Eintreten für eine funktionale, materialbezogene Ausrichtung instrumentaler Techniken zur Verdeutlichung des Komponierten und ein Opponieren gegen das Ideal des »schönen Tons«⁵⁸, so etwa gegen das Herauslösen von Einzelstellen zum Erzielen

- 56 Zum Zeitpunkt des Kurses in Dartington Hall war von den drei Einspielungen der 1960er Jahre die erste mit Gunnar Johansen aufgezeichnet (Kolisch / Johansen 1965). Unterschiede zwischen den Aufnahmen der 1950er und 1960er Jahre werden nachfolgend diskutiert.
- 57 Eine Busch, »Thematisch oder athematisch?« (Anm. 1), S. 5. Gianmario Borio hat erstmals unter Einbezug einer Tonaufnahme auf diesen Umstand hingewiesen. Aufgrund der nicht übereinstimmenden Angaben zwischen Booklet und der in der CD-Box *Darmstadt '96. 50 Jahre Neue Musik Darmstadt. Internationale Ferienkurse für Neue Musik 1946–1996* (col legno WWE 1CD 31894) tatsächlich enthaltenen Einspielung beziehen sich seine Ausführungen auf die Aufnahme Kolisch / Stock 1953 und nicht (wie im Text angegeben) auf Kolisch / Steuermann 1954. Vgl. Borio, »Werkstruktur und musikalische Darstellung« (Anm. 50), S. 212–214.
- 58 Dieser Aspekt zieht sich wie ein roter Faden durch Kolischs Äußerungen: Rudolf Kolisch in »Gespräch über Neue Musik und Interpretation zwischen Prof. Dr. Adorno und Prof. R. Kolisch« [1954], in: *Rudolf Kolisch in America – Aufsätze und Dokumente*, Sonderheft der Zeitschrift *Musiktheorie* 24 (2009), H. 3, S. 241–246, hier S. 245 (Hervorhebung im Original): »Nichts ist so sehr missverstanden worden wie unsere Ablehnung des »schönen Tons« als musikalische Kategorie. Es hat den Eindruck erweckt, als wollten wir dem *Hässlichen* das Wort reden, was gewiß nicht der Fall ist. Dieses, als subjektive Wertung des Materials an sich, ist ebenso indifferent wie das Schöne. [...] Das Komplizierte soll so schön wie möglich klingend gemacht werden und die Schwierigkeiten für die Rezeption komplizierter Musik nicht noch erschwert werden.«; ders., »Über die Krise der Streichers«, in: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik I*, hrsg. von Wolfgang Steinecke, Darmstadt 1958, S. 84–90, hier S. 86: »Dieser [der schöne Ton] ist insofern eine außermusikalische Kategorie, als kein Werk der Kunstmusik je für »schönen« Ton geschrieben wurde. Seine ausschließliche Pflege substituiert ein subjektiv-sensualistisches, musikalisch indifferentes Moment für alle dynamisch-expressiven der Musiksprache. Unter seiner Ägide vollzieht sich musikalische Reproduktion

klang(farb)licher Effekte. Klang und musikalische Funktion können, so Kolisch, nur wechselseitig aufeinander bezogen gedacht werden. Am Beispiel der Klangrealisationen der Glissando- und Glissando-Pizzicato-Stellen in Schönbergs *Phantasy* ab T. 7 kann dieser Standpunkt nachvollzogen werden.

Geiger wie Varga, Baker und Menuhin nehmen Schönbergs Anweisungen bisweilen zum Anlass, diese Stellen als ›Einzelereignisse‹ herauszupräparieren. Der Beginn auf einer niedrigen Tempostufe und das Verweilen darauf über das Aufwärtsglissando zu dem Terzdoppelgriff in T. 7 hinaus stellen einen solchen Fall dar. Den ›Zielpunkt‹ auf dem zweiten Viertel gestaltet Varga mit deutlichem Vibrato aus. Wie oben gezeigt (Abb. 2b), bleibt die Rückkehr zum Haupttempo in T. 7, wo Schönbergs Anweisung *a tempo* lautet, bei Varga / Krenek 1951 im Ansatz stecken.⁵⁹ Von einer unmittelbaren Wiederaufnahme des von Schönberg vorgegebenen *Grave*-Tempos kann keine Rede sein, führt man sich vor Augen, dass Varga und Krenek mit 29,6 bpm (T. 7–9; Abb. 3) ihre anfänglichen Werte 39,3 bpm (T. 1–3) bzw. 35,0 bpm (T. 4–6) nochmals unterschreiten; das mittlere Tempo in T. 1–6 liegt bei 37,2 bpm. Das *Accelerando*, das an das niedrige Tempoplateau anschließt (8.2), kommt ›zu spät‹ und aufgrund der *Ritardando*-Vorschrift in T. 9 schließlich ›zum Erliegen‹ (Abb. 2b und 4b).

tion jenseits ihrer eigentlichen Aufgabe, der Enthüllung von Konstruktion, lediglich als Kult des Schönen.«; ders., »Interpretationsprobleme bei Schönberg« (Anm. 15), S. 276: »Der schöne oder grosse Ton der Virtuosen, in Wirklichkeit eine aussermusikalische Kategorie, hat in seiner [Schönbergs] Konzeption keinen Raum. Bei ihm ist der Stärkegrad einer jeden Tonfigur von seiner musikalischen Funktion bestimmt. [...] Der Besitz einer grossen dynamischen Skala ist daher für die Aufführung seiner Werke unerlässlich, und er erzog seine Interpreten energisch zur Erwerbung einer solchen.« Auch Steuermann kommt in einem Brief an Leibowitz auf diesen Sachverhalt zu sprechen (nach dem Empfang von dessen Gesamteinspielung der Beethoven-Sinfonien): »Ich finde, dass wenn man ein falsches Tempo nimmt immer irgendwo sehr ›schoene‹ Sachen herauskommen. Ich habe schon vor langer Zeit manchen Schuelern gesagt: ›die Musik ist nicht so schoen, wie sie glauben.« (Brief von Steuermann an Leibowitz, New York, 14. Mai [1962], Sammlung René Leibowitz, Paul Sacher Stiftung (nachfolgend SRL, PSS). Abdruck mit freundlicher Genehmigung).

59 Dass aus Kolischs Sicht die Einspielung Varga / Krenek 1951 den Inbegriff eines ›kulinarischen‹ Spiels darstellen müsse, dem Kolisch bekanntlich ablehnend gegenüberstand, postuliert Arnulf Christian Mattes, versäumt jedoch, dies mit einer auf diese Einspielung bezogenen Aussage Kolischs zu belegen. Siehe Arnulf Christian Mattes, »Performance as Critique«, in: *Transformations of Musical Modernism*, hrsg. von Erling E. Gulbrandsen und Julian Johnson, Cambridge 2015, S. 245–263, hier S. 252. Der Briefwechsel mit Leibowitz überliefert anerkennende Worte von Kolisch zu einer Aufführung von Schönbergs Violinkonzert op. 36 mit Varga und dem Sinfonie-Orchester von Radio Frankfurt unter Winfried Zilligs Leitung. Womöglich handelt es sich um den Mitschnitt der europäischen Erstaufführung vom 26. Juni 1949, der Schönberg vorlag (Brief von Kolisch an Leibowitz, Madison, 18. März 1956, SRL, PSS). Die Reaktion auf die ihm zugetragenen Konzertberichte über Vargas Geigenspiel veranlassten Schönberg zu einem enthusiastischen Brief: Schönberg an Varga, 15. Juli 1949, ASC, Briefdatenbank ID 4950, online: <http://archive.schoenberg.at/letters/letters.php?id_letters=4950&action=view> (27.07.2021). Vgl. auch Brief von Schönberg an Varga vom 27. Juni 1951, ASC, Briefdatenbank ID 5842, online: <http://archive.schoenberg.at/letters/letters.php?id_letters=5842&action=view> (27.07.2021), abgedruckt in: Schönberg, *Briefe* (Anm. 42), S. 300.

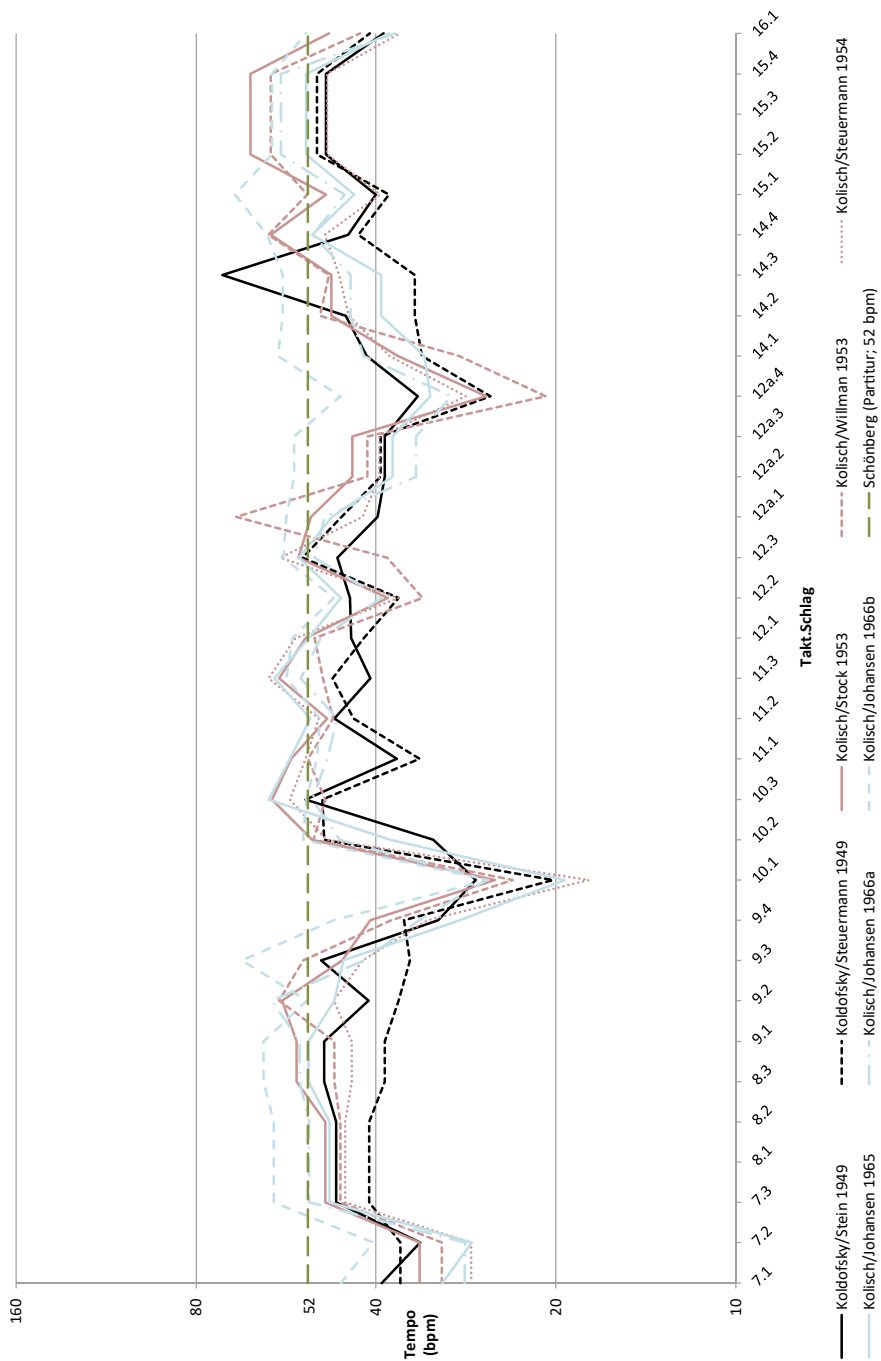
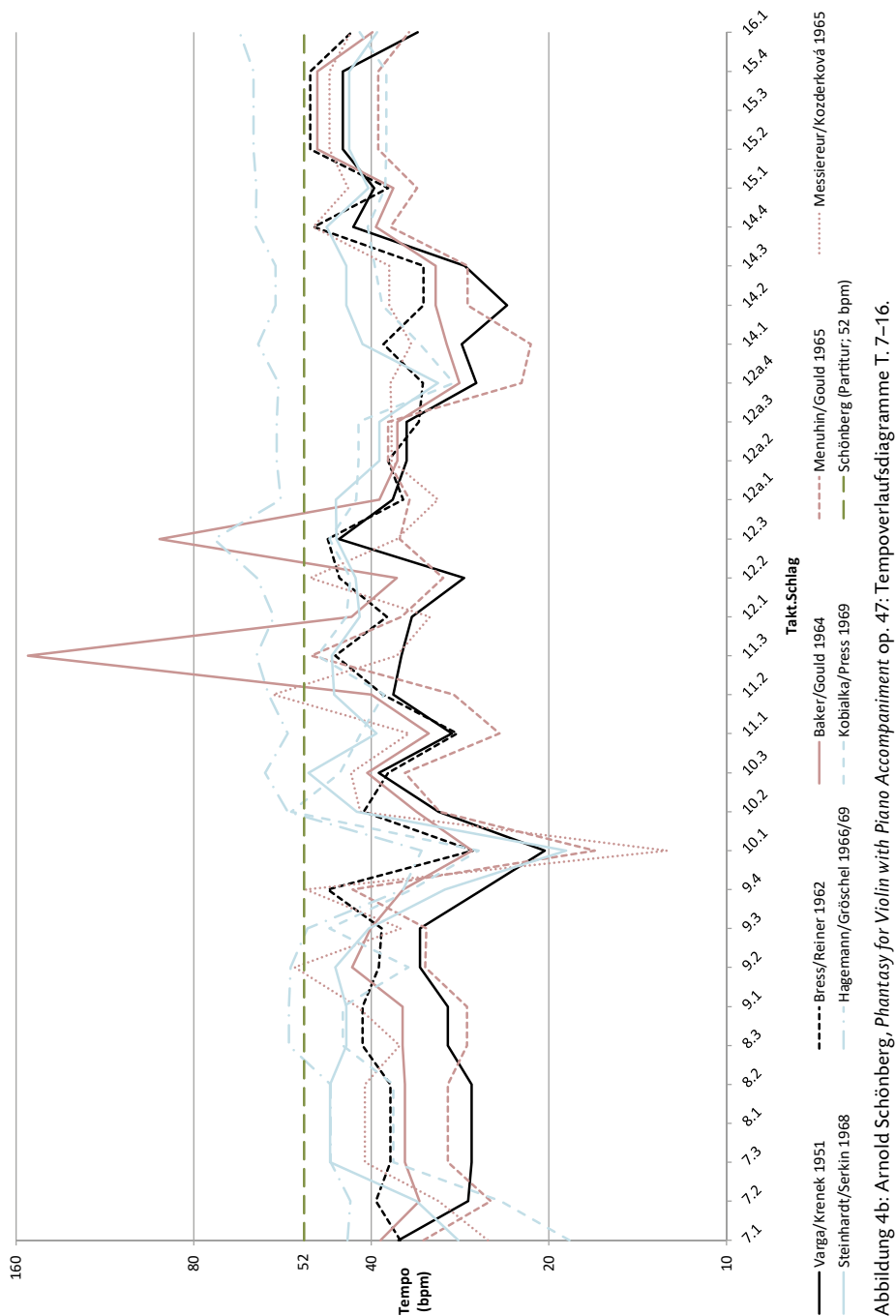


Abbildung 4a: Arnold Schönberg, *Phantasy for Violin with Piano Accompaniment* op. 47: Tempoverlaufdiagramme T. 7–16.



Bei gleichfalls nicht zu leugnender ›Klangsinnlichkeit‹ der Geigenglissandi treten in den Einspielungen von Baker und Menuhin mit Gould andere Tempocharakteristika hervor: die Annäherung der Durchschnittswerte in T. 1–6 und T. 7–9.⁶⁰ Tendenziell kann die Rückkehr zum Grundtempo, das in den sechs Anfangstakten etabliert wurde, als Teil eines Verlaufsplans begriffen werden; weiterhin bleiben diese Einspielungen aber hinter Schönbergs Metronomangabe zurück. Bei Bress/Rainer 1962 und Steinhardt/Serkin 1968 ist diese Verlaufsentwicklung ebenfalls zu beobachten, bei gleichzeitigem Fehlen eines auffällig prononcierten Geigentons. Auch Kolisch nimmt das virtuose Moment zurück zugunsten einer Deutlichkeit und Ausgeglichenheit der Artikulation, ohne jedoch den Ausdruckscharakter der jeweiligen Stellen damit zu nivellieren. Vielmehr kann diese Spielweise als Teil eines Interpretationskonzepts begriffen werden, das auf Zusammenhangbildungen und nicht auf Einzelstellen⁶¹ zielt und durch die Wahl der Temporelationen zwischen Abschnitten musikalische Sinneinheiten ausbildet, wie im Folgenden gezeigt werden soll.

Für die Mehrheit der untersuchten Einspielungen dürfte die Deutung zutreffend sein, dass in T. 7–9 das ›Auslaufen‹ einer Bewegungsform praktiziert wird, dessen logische Folge nach dem Ritardando ein ›Neuansetzen‹ in T. 10 (*a tempo*) ist. Im Detail fallen die Tempoverläufe freilich unterschiedlich aus (Abb. 4a und b): Zunächst können die Mittelwerte von T. 7–9 unter jenen von T. 1–6 liegen (Abb. 3), was auf Varga/Krenek 1951, auf Koldofskys und Kolischs Einspielungen der 1950er Jahre zutrifft (von Kolisch und Johansen wird noch die Rede sein). Die mittleren Werte in T. 1–6 und T. 7–9 können zweitens einander entsprechen bzw. nähern sie sich an, bleiben jedoch signifikant hinter Schönbergs $\text{♩} = 52$ zurück. Beispiele sind oben genannt worden. Und auch im dritten Fall, wenn in T. 4–6 und 7–9 die Durchschnittswerte dicht beieinanderliegen, so in den ersten beiden Kolisch-Einspielungen der 1960er Jahre (Kolisch/Johansen 1965 und 1966a) und bei Messiereur/Kozderková 1965⁶², kann davon gesprochen werden, dass

60 Zu bemerken ist, dass die Angleichung der Werte bei Menuhin/Gould 1965 Resultat der auffallend stark retardierenden Bewegung in T. 4–6 ist. Verglichen mit den unmittelbar folgenden Takten wäre von einer Temposteigerung zu sprechen. Ähnliches gilt für Kobialka/Press 1969.

61 Eine weitere bezeichnende Stelle ist das Pizzicato-Glissando, das Schönberg erstmals in T. 10 schreibt und auf das er eine *fortepiano* artikulierte, gestrichene Kombination von gegriffenem Ton und Flageolet folgen lässt. In einer Reihe von Aufnahmen bildet sich an dieser Stelle ein Tempotief aus (11.1; beide Einspielungen mit Koldofsky, Varga/Krenek 1951, Bress/Reiner 1962, Baker/Gould 1964, Menuhin/Gould 1965, Messiereur/Kozderková 1965, Steinhardt/Serkin 1968). Kolisch (in allen Einspielungen), ebenso Hagemann/Gröschel 1966/69 nehmen diese Stelle tendenziell in ›einem Zug‹, ohne sie als agogischen Hauptattraktionspunkt hervorzubringen.

62 Auch Bress/Rainer 1962 und/oder Baker/Gould 1964 hier einzuordnen, ist zugegebenermaßen eine weitere schlüssige Deutung. Letztlich ausschlaggebend für die vorgenommene Zuordnung waren die klinglichen Merkmale im Geigenspiel von Baker und Menuhin. Messie-

musikalische Sinneinheiten mittels Tempobögen gestaltet werden. Deren ›Spannung‹ ist in den drei genannten Fällen bedingt durch den Grad des Restituierens der jeweiligen Bezugswerte bzw. dadurch, dass ein solches Restituieren ausbleibt. Insofern ragen Kolisch/Johansen 1966b hervor, da sie in T. 7–9 (55,4 bpm) sowohl über Schönbergs Vorgabe als auch über ihrem Mittelwert von T. 1–6 bleiben (52,6 bpm). Ersichtlich wird in dieser Einspielung eine Dreiteiligkeit in der Anlage von T. 1–9 bei jeweils raschem, im Tempo nahezu identischem Beginn (T. 1–3: 56,1 bpm) und Schluss mit einem retardierenden Mittelteil (T. 4–6: 49,1 bpm), in dem Kolisch und Johansen sich dennoch nahe Schönbergs Metronomwert bewegen. In den vorangehenden Einspielungen mit Johansen (1965, 1966a) kann im Anschluss an jene der 1950er Jahre die schrittweise Erprobung und Ausarbeitung dieser Phrasenausformung beobachtet werden, während auf Grundlage der Tempowerte festgehalten werden kann, dass mit Stock, Willman und Steuermann T. 7–9 den im Tempo zurückgenommenen Abschnitt bilden. Bei Kolisch/Steuermann 1954 erfährt diese Zäsur die stärkste Ausprägung (T. 1–6: 48,5 bpm; T. 7–9: 40,1 bpm; Abb. 3).

Der Einbezug von T. 10–12a in die Untersuchung kann dazu beitragen, weitere Details der Gestaltung musikalischer Phrasen und von deren Binnengliederung offenzulegen. Aus dem Vergleich der mittleren Tempi geht hervor, wie Kolisch und Johansen in den 1960er Jahren sukzessive zu einer ›Einheit des Tempos‹ finden, die als wirksames Moment einer fasslichen Phrasengestaltung in T. 1–9 fungiert. Zugleich gelingt es ihnen, die Binnenform dieser Phrase auszudifferenzieren. So ist bei Kolisch/Johansen 1966b Schönbergs *Ritardando* in T. 4–6 abgesetzt, ohne jedoch die ›Verknüpfung‹ mit dem Grundtempo aufzukündigen. Auch mit dem Durchschnittswert in T. 10–12a (53,4 bpm) wird diese Tempoidentität weiterhin gewährleistet. Dieser Befund gilt ebenso für die Kolisch-Einspielungen von 1953 und 1954, insbesondere für Kolisch/Steuermann 1954 ist das Gleichmaß der abschnittsbezogenen mittleren Tempowerte bezeichnend (T. 10–12a: 48,8 bpm); auf weitere spezifische Merkmale dieser Aufnahmen in T. 1–3 und 4–6 wurde oben hingewiesen. Dennoch besteht der entscheidende Unterschied zu den späteren Aufnahmen mit Kolischs Beteiligung im ›Dislozieren‹ des Abschnitts im langsamen Tempo nach T. 7–9, während die eigentlichen *Ritardando*-Takte in den 1950er Jahren tempostabil bleiben bzw. bei Kolisch/Stock 1953 eine Steigerung erfahren. Auch in anderen Einspielungen ist die angezeigte ›Einheit des Tempos‹ anhand der Durchschnittswerte in T. 1–6, 7–9 und 10–12a

reur/Kozderková 1965 nicht der ersten Kategorie zuzuschlagen, kann damit begründet werden, dass der hohe Wert in T. 1–3 (52,9 bpm) singular bleibt und sich im Folgenden das Tempo bei ca. 40 bpm einpendelt.

zu erkennen, etwa bei Bress/Reiner 1962, Steinhardt/Serkin 1968 und in Ansätzen auch bei Menuhin/Gould 1965, ohne jedoch Schönbergs Metronomwert durchzusetzen. Die Temporückung erfolgt, wie von Schönberg bezeichnet, in T. 4–6 und erreicht bei Menuhin/Gould 1965 den niedrigsten gemessenen Wert. Hagemann/Gröschel 1966/69 hingegen halten den langsamen Teil in T. 7–9 mit 48,0 bpm zwar nahe Schönbergs Vorgabe, bewegen sich in den übrigen Takten jedoch markant darüber.

Die Tempoverläufe in T. 1–12a wurden so ausführlich diskutiert, da sich in diesen Takten Aussagen von Mitgliedern der Wiener Schule und aus deren Umfeld zu Phrasengestaltung und Formgliederung exemplarisch in Abgleich bringen ließen.⁶³ Kolisch und seine Klavierpartner*innen spannen schließlich einen Tempobogen von dem *a tempo* zu Beginn von T. 10 bis zum Ende von T. 12a, wo eine markante Tempoabsenkung stattfindet (Abb. 4a). Dieser Bogen ist durch eine Binnenzäsur (12.2) untergliedert. Die erste Aufnahme mit Steuermanns Beteiligung (Koldofsky/Steuermann 1949) und Koldofsky/Stein 1949 zeigen eine vergleichbare Tempodramaturgie. Koldofsky/Stein 1949 unterscheiden sich allerdings darin, dass sie bei 12.2 in einem *Accelerando* begriffen sind. Ist der Einschnitt bei 12a.4 auch bei Steinhardt/Serkin 1968 und Kobialka/Press 1969 zu verzeichnen (nicht jedoch der vorangehende), verfahren die übrigen Einspielungen auf unterschiedliche Weisen (Abb. 4b): Neben weitgehend tempostabilen Phasen innerhalb der unmittelbaren ›Umgebung‹ (Messiereur/Kozderková 1965) und einem zugleich hohen Temponiveau (Hagemann/Gröschel 1966/69) setzen und verlassen Varga/Krenek 1951, Baker/Gould 1964 und Menuhin/Gould 1965 das Tempotief je verschiedenartig. Die auffälligen Ausschläge von Baker/Gould 1964 sind die Resultate zweier Pausenverkürzungen, die in T. 11 und T. 12 den *Pizzicato-Glissando-Anweisungen* vorausgehen.⁶⁴ Die beschriebene Abfolge von Binnenzäsur und Phrasenabschluss ist am ehesten noch bei Menuhin/Gould 1965 im Verlaufsdiagramm zu erkennen (und in der Einspielung zu hören), Varga/Krenek 1951 ›verschieben‹ das Ende der Phrase nach T. 14 (14.2).

63 Im Arnold Schönberg Center (ASC L. Stein Collection, Mappe 47) haben sich drei Exemplare der Klavierpartitur des *Phantasy*-Erstdrucks aus dem Besitz von Leonard Stein erhalten (und eine Violinstimme mit Korrekturintragungen und einer motivischen Analyse), die neben analytischen Einträgen (Reihenverläufe, Form-/Abschnittsgliederung) und aufführungspraktischen Hinweisen auch Korrekturen verzeichnen. In einer dieser Partituren (»cop. 4«) ist folgende Phrasengliederung vorgenommen: »I« (T. 1–3), »II« (T. 4–6), »III« (T. 7–9: »Repetition [Coda] continued«), »IV« (T. 10–12a).

64 Die lokalen Einschnitte (11.1, 12.1, 12a.1), die Bress/Reiner 1962 und Messiereur/Kozderková 1965 umgehend wieder verlassen, sind jeweils nach diesen Anweisungen gesetzt.

Das Verlaufskonzept, das fünf der sechs Kolisch-Einspielungen nahezu konstant durchzieht, gewichtet die Einschnitte unterschiedlich, mit einer stärkeren Zurücknahme bei 12a.4 (Abb. 4a). Kolisch/Johansen 1966b scheren hier aus, indem die Ablenkungen bei 12.2 (47,0 bpm) und 12a.4 (45,9 bpm) in etwa gleich ausfallen, während in allen früheren Einspielungen der zweiten Zäsur mehr Nachdruck verliehen wird. Zu keiner dieser Stellen gibt Schönberg eine agogische Anweisung im Notentext. Als Lesart bietet sich an, diesen Tempobogen ebenfalls als Resultat einer Struktur- und im Besonderen einer Reihenanalyse auszulegen. Nach dem erstmals vollständigen Durchlauf der Grundreihe in der Violine beginnend auf dem zweiten Viertel in T. 9 bis Ende T. 11, wobei der erste Hexachord auf T. 9 (G₁₋₆), der zweite auf T. 10–11 verteilt ist (G₇₋₁₂), bildet der erste Hexachord der Grundreihe den Tonvorrat im Klavier (T. 8–9), bevor in T. 10–11 die zweite Reihenhälfte der quinttransponierten Umkehrung anschließt (U_{5_7-12}). Die Violine greift die Töne 1, 2, 3 und 5 von deren erster Halbreihe auf, die Töne 4 (auch 5) und 6 folgen auf dem ersten Viertel in T. 12a. An dieser Stelle, an der Schönberg die ›Vervollständigung‹ einer Reihenform, d. h. des ersten Hexachords der quinttransponierten Umkehrung (U_{5_1-6}), über die Taktgrenze hinweg komponiert, während im Klavier in T. 12 die Töne 1–6 der Grundreihe (geschlossen) auftreten, zeigt sich ein ähnliches Verfahren, wie es im Übergang T. 3/4 zur Anwendung kam. Dort wurde der sechste Ton (*fis*) der quinttransponierten Umkehrung als siebter Ton der Krebsumkehrung dieser Reihenform (KU_{5_7-12}) vom Klavier auf dem zweiten Viertel von T. 4 gebracht, während die Violine die erste Reihenhälfte der quinttransponierten Umkehrung (U_{5_1-6}) vor dem Ritardando mit dem aus T. 3 übergebundenen, dreigestrichenen *ges* abschloss; auf die Bedeutung von Schönbergs Zäsurzeichen in T. 4 (V) wurde oben hingewiesen. Diese enharmonische Verwechslung von Reihentönen tritt in T. 12 und 12a zwischen *as*¹ und *gis*¹ in der Violine auf, im Verbund mit dem arpeggierten Akkord aus dem (vollständigen) ersten Hexachord der Grundreihe (G₁₋₆) im Klavier bestehen also durchaus mit T. 4 vergleichbare Verhältnisse. Kann dort aufgrund der agogischen Vorschrift und der Reihendisposition von einer ›Kadenz‹ als Mittel zur Ausgestaltung und Binnengliederung der Phrase gesprochen werden, so in T. 12 davon, dass sich die Binnenzäsur eher ›materialiter‹, aus der Einsicht in die dodekaphone Anlage bestimmen lässt. Darüber, ob es sich – in Steuermanns Worten – um eine ›half‹ oder ›quarter cadence‹ handelt, wäre zu diskutieren, ebenso wie über deren jeweilige Ausführung. Die aus T. 4–6 bekannte ›Schlussformel‹, die sich sowohl in der Violine (K₇₋₁₂) als auch im Klavier (KU_{5_7-12}) einer Krebsform bedient, kehrt in T. 12a ab dem zweiten Viertel wieder (Violine: KU_{5_7-12}). Nach diesem Vorgang des Schließens zum Taktende tritt als neues Ereignis in T. 14 (mit Auftakt) eine Variante der Violinfi-

gur aus T. 1–3 auf, hinsichtlich der Halbreihe verschieden (U_{5_7–12}), im Tonmaterial jedoch identisch, lautet die Dynamikbezeichnung *piano*, die Vortragsanweisung im weiteren Fortgang *dolce*.⁶⁵

Dass die gezeigten Modifikationen im Tempoverlauf zunächst Gliederungsfunktion besitzen, auf deren Grundlage in einem zweiten Schritt die Nachvollziehbarkeit von Struktur- und Formeigenschaften gewährleistet werden kann, ist eine mögliche Lesart, die hier vorgeschlagen wird. In der Zusammenschau der Einspielungen mit Kolisch zeichnen sich Kolisch/Johansen 1966b durch ein besonderes Gleichmaß in der Ausführung der lokalen Absenkungen in T. 12 und T. 12a aus, in allen Aufnahmen wird in T. 14–15 die motivisch-thematische Reminiszenz der Violinfigur herausgearbeitet und nach deren Durchgang ein erneuter Gliederungspunkt gesetzt.

Welche Schlüsse lassen sich aus diesen Beobachtungen nun hinsichtlich des Verhältnisses von Analyse und Aufführung ziehen? Kolischs Aufführungstheorie hält an einem emphatischen Begriff des musikalischen Kunstwerks als Bezugspunkt aller analytischen und interpretatorischen Bemühungen fest. Die instrumentale Inbesitznahme eines Werks und die Bewältigung des »Rohmaterial[s]«⁶⁶, so seine Umschreibung der Fähigkeit zu einem umfassenden Erschließen des musikalischen Texts auf Basis von dessen präziser Lektüre, betrachtete der Geiger als Grundvoraussetzungen einer jeden Aufführung. Georg Kneplers Bericht zufolge legte auch Steuermann in seinem Unterricht großen Wert darauf.⁶⁷

Kolischs Wort von der Objektivierung des musikalischen Gedankens im Notentext ist nicht als »Entsubjektivierung« des Vorgangs der Interpretation misszuverstehen.⁶⁸ Kolisch vertrat diesen Standpunkt auch in dem Radiogespräch mit Adorno, das am 9. November 1954 im Hessischen Rundfunk stattfand und, so

- 65 Vgl. zu möglichen Interpretationsansätzen der rhythmischen Grundfigur kurz–lang und motivischen Beziehungen (T. 1–3, 4–6, 14–15): Claus Raab, »Fantasia quasi una Sonata. Zu Schönbergs *Phantasy for Violin with Piano Accompaniment op. 47*«, in: *Melos* 43 (1976), H. 3, S. 191–196, hier S. 194; Hübler, »with piano accompaniment« (Anm. 36), S. 21; Christopher F. Hasty, »Form and Idea in Schoenberg's *Phantasy*«, in: *Music Theory in Concept and Practice*, hrsg. von James M. Baker, David W. Beach und Jonathan W. Bernard, Rochester 1997, S. 459–479, hier S. 472–473 und S. 477; Lester, »Analysis and Performance in Schoenberg's *Phantasy*, Op. 47« (Anm. 54), S. 154–155 und S. 164.
- 66 Kolisch/Türcke, »Gespräch« (Anm. 23), S. 14 und S. 45. Vgl. auch Károly Csipák, »Mödlinger Gespräch. Mit Rudolf Kolisch † und Rudolf Stephan«, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 34 (1979), H. 9, S. 420–425, hier S. 421: »[...] der Text muß erfüllt werden in den Kategorien, die man objektiv messen kann, in Tonhöhe, Tondauer, Tonstärke und Schnelligkeit. Das Werk soll also instrumental in Besitz genommen sein.«
- 67 Siehe Knepler, »Unterricht bei Steuermann« (Anm. 16), S. 131.
- 68 Siehe Rudolf Kolisch, »Musical Performance: The Realization of Musical Meaning« [1939], in: *Rudolf Kolisch in America – Aufsätze und Dokumente*, Sonderheft der Zeitschrift *Musiktheorie* 24 (2009), H. 3, S. 201–209, hier S. 204–205.

Adornos Plan, »eine Zusammenfassung der Gedanken des Darmstädter Kursus«⁶⁹ *Neue Musik und Interpretation* aus demselben Jahr bieten sollte. Kolisch erläuterte, dass ein »*Espressivo-Vortrag*: [...] aber wieder nicht ›subjektiv‹ sein darf in dem Sinn, daß die Person des Aufführenden vor die Sache des Werks tritt, sondern nur insofern, als das *Objektive des Werks eine grössere Freiheit des Vortrags erlaubt und erfordert*«. ⁷⁰ Treue zum Text und musikalisches *Espressivo*, das sich auch dergestalt artikuliert, dass es gilt, die ›Lücken‹ des Notentexts auszufüllen, stehen einander in dieser Lesart nicht entgegen.

Objektivität der Aufführung ist nicht gleichbedeutend mit interpretatorischer Einförmigkeit, gerade dann nicht, wenn eine Gegenposition bezogen wird zu einer ›entstellenden‹ Aufführungspraxis, die sich (aus Kolischs Sicht) in der Wiederholung erstarrter Aufführungskonventionen erschöpft. Der Geiger schloss den Dialog mit Adorno mit den Worten: »Intellektuelles‹ Musizieren gegen ›spontanes‹, musikantisches, was gewöhnlich bedeutet, daß das eingefrorene, versteinerte ›*Rubato*‹ wiederholt wird. Jeder empfindet gleich. Nichts widerlegt diese These schlagender als die Gleichförmigkeit in der Freiheit.«⁷¹

In der Aufführung bricht sich die situative Aktualisierung der zuvor ausgearbeiteten analytischen Interpretation Bahn; ein ›freies‹ Musizieren im besten Sinne, bei gleichzeitigem Verzicht auf eine subjektive Ausdeutung. Die von Kolisch Anfang 1965 formulierte Vorgabe für die Zusammenarbeit mit Johansen – »Ich [Kolisch] glaube auch an Improvisation, aber nach Ausarbeitung [...]«⁷² – bringt dies auf den Punkt. Anhand der Anfangstakte in den Einspielungen von Schönbergs *Phantasy* mit Kolisch und Johansen kann nachvollzogen werden, wie das Verhältnis von Ausarbeitung und Improvisation zu einem Ausgleich fand und Formgebung durch die agogische Differenzierung musikalischer Phrasen und die Profilierung von Gliederungspunkten an Abschnittsgrenzen erfolgte. Eine grundlegende Aussage traf Kolisch diesbezüglich im November 1959 in einem Brief an Leibowitz:

»Das Wesentliche, oder, wenn du willst der Geist, unserer westlichen Musik ist eben ihre Konstruktion und die wesentliche Aufgabe ihrer Realisation ist die

69 Adorno / Kolisch, »Gespräch über Neue Musik und Interpretation« (Anm. 58), S. 241.

70 Ebd., S. 241 (Hervorhebung im Original).

71 Ebd., S. 246 (Hervorhebung im Original). Vgl. zum Begriff des Musikantischen auch Theodor W. Adorno, »Kolisch und die neue Interpretation«, in: ders., *Musikalische Schriften VI*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1984 (= *Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften*, Bd. 19), S. 460–462.

72 Brief von Kolisch an Leibowitz vom 18. Januar 1965, SRL, PSS (Hervorhebung im Original). Die gesamte Briefstelle mit Bezug auf Johansen lautet: »Übrigens würde er [Gunnar Johansen] auch wenn er Zeit hätte nicht viele Proben machen wollen, da er nicht an ›Ausarbeitung‹ glaubt sondern sich viel lieber auf Improvisation verlässt. (Ich [Kolisch] glaube auch an Improvisation, aber nach Ausarbeitung).«

klare Artikulation der Gedanken. Grob technisch ausgedrückt: es muss klar sein, wo eine Phrase anfängt und aufhört und das insbesondere, wenn sich Anfang und Ende nicht mit dem Taktstrich deckt. Kurz: das Sprachähnliche, das dieser Musik anhaftet, muss vor Allem zum Ausdruck kommen.«⁷³

Darmstadt 1954 und Ausblick

Steuermanns Eintreten für Schönbergs Klaviermusik bei den Darmstädter Ferienkursen während der 1950er Jahre führte zu Spannungen mit der Ferienkursleitung und der Generation der Jungkomponist*innen⁷⁴ ebenso, wie auch seine Schönberg-Interpretationen auf Unverständnis stießen. 1954 etwa protestierte, wie Adorno berichtet, »[d]ie sogenannte Jugend [...] gegen das »überspitzte *espressivo*« in Eduard [Steuermanns] Schönbergdarstellung [...]«. ⁷⁵ Steuermann führte Schönbergs Gesamtwerk für Klavier solo am 22. August 1954 auf, das Klavierkonzert op. 42 folgte am 25. August 1954 mit dem Sinfonieorchester des Hessischen Rundfunks unter Hermann Scherchens Leitung.⁷⁶ Aus Adornos Notiz über die Reaktionen auf Steuermanns Klavierspiel geht freilich nicht hervor, welche interpretatorischen Details es waren, die die Proteste hervorriefen.

Lassen die beiden Einspielungen von Schönbergs *Phantasy*, die 1953 und 1954 in Darmstadt mit Kolisch und Stock bzw. Steuermann entstanden sind, Rückschlüsse auf die Rezeption von Aufführungstraditionen zu, deren Kenntnis zu Beginn der 1950er Jahre aufseiten einer jüngeren Generation von Musiker*innen

73 Brief von Kolisch an Leibowitz vom 1. November 1959, SRL, PSS.

74 Siehe Martin Zenck, »... die Freiheit vom Banne Schönbergs ...«. Neue Bewertungen des Komponisten und Pianisten Eduard Steuermann«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 68 (2011), H. 4, S. 263–293, hier S. 269. In Betracht zu ziehen ist auch eine ältere Zwischengeneration – zu der auch der Komponist Steuermann zu zählen wäre –, die im Kompositorischen eine »offene«, die Verfahrensweisen der Zwölftontechnik modifizierende Handhabung erkennen lässt (s. ebd., S. 272–273 und S. 280).

75 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion* (Anm. 19), S. 145–146 (eckige Klammer [Steuermanns] durch Bandhrsg.). Zum Begriff »Espressivo« in der Wiener Schule siehe den Beitrag von Reinhard Kapp im vorliegenden Band, S. 166 ff.

76 Mitschnitte verwahrt das Archiv des Internationalen Musikinstituts Darmstadt (IMD): *Drei Klavierstücke* op. 11 (IMD-M-5685); *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19 (IMD-M-5697); *Fünf Klavierstücke* op. 23 (IMD-M-5707); *Suite für Klavier* op. 25 (IMD-M-5689); *Klavierstücke* op. 33a u. b (IMD-M-5704); *Concerto for Piano and Orchestra* op. 42 (IMD-M-5775), auch Archiphon ARC-WU 124: <<http://www.archiphon.de/arde/catalog/products-pdf/124-schoenberg-pc-vc-Inlay.pdf>> (27.07.2021). Vgl. zu Steuermanns Darmstadt-Aufenthalten Volker Rülke, »Zu Eduard Steuermann«, in: *Von Kranichstein zur Gegenwart. 50 Jahre Darmstädter Ferienkurse*, Darmstadt 1996, hrsg. von Rudolf Stephan u. a., S. 113–119. Ein weiterer Mitschnitt von Schönbergs Opus 19, entstanden 1957, wurde 2016 auf CD veröffentlicht in *Darmstadt Aural Documents. Box 4: Pianists* (NEOS 11630). Siehe zu Steuermanns Einspielungen von Schönbergs *Sechs kleinen Klavierstücken* op. 19 den Beitrag von Christian Utz im vorliegenden Band, S. 341 ff.

nicht vorauszusetzen war? Und lässt sich anhand dieser beiden Konzertmitschnitte das »überspitzte *espressivo*« spezifizieren, gegen das sich nach Adornos Bericht Proteste richteten? Die Messdaten, die im Rahmen der Längsschnittstudie im Zeitraum von 1949 bis 1969 erhoben wurden, legen es nahe, von je distinkten Aufführungsmerkmalen zu sprechen, die so in der jeweils anderen personellen Konstellation nicht hervorgebracht wurden. Die folgenden Ausführungen nehmen daher ihren Ausgang von der Hypothese, dass mit Kolisch / Steuermann 1954 die Einspielung von Schönbergs *Phantasy* vorliegt, in der sich ein spezifisches Verständnis von musikalischem *Espressivo* manifestiert.

Kolischs und Steuermanns Mitschnitt von 1954 weist in T. 1–3 und 4–6 die stärksten Temposchwankungen aller Aufnahmen mit Kolisch als Geiger auf, wenn die relative Standardabweichung, die Aussagen über die in einer Einspielung auftretenden Temposchwankungen zulässt⁷⁷, als Maßzahl für das *Rubato* in Betracht gezogen wird. Darüber hinaus ist für T. 1–3 die höchste Instabilität im Tempo aller untersuchten Aufnahmen festzuhalten (27,2%; Abb. 3). Auffällig ist zudem, dass die relative Standardabweichung in den mit *Ritardando* überschriebenen T. 4–6 (19,5%) geringer ausfällt, verglichen mit T. 1–3 der Tempoverlauf sich also durch eine größere Konstanz auszeichnet. Die Tempodurchschnittswerte sind mit 48,8 bpm und 48,2 bpm nahezu identisch. Diese Konstellation ist unter den Einspielungen mit Kolisch noch in jener mit Willman als Pianist von 1953 anzutreffen, mit einer geringeren Differenz der »*Rubato*-Werte« allerdings (T. 1–3: 19,0%, 50,1 bpm; T. 4–6: 14,4%, 48,9 bpm). Bei ebenfalls als ausgeglichen zu bezeichnenden Tempi nähern sich in der mittleren Einspielung aus den 1960er Jahren (Kolisch / Johansen 1966a) die relativen Standardabweichungen einander an (T. 1–3: 17,6%, 48,6 bpm; T. 4–6: 18,1%, 47,4 bpm). Ähnlich der ersten Kolisch-Aufnahme aus den 1950er Jahren (Kolisch / Stock 1953) ist Kolisch / Johansen 1965 die erste Einspielung in einer Reihe von dreien mit der am geringsten vagierenden Tempogebung in den besprochenen Takten.⁷⁸

1953 kann in zweifacher Weise als »Premierenjahr« für Kolisch begriffen werden: Der Audiomitschnitt Kolisch / Stock 1953 ist ein klingendes Dokument, das die Mitwirkung des Geigers an einer Aufführung von Opus 47 erstmals festhält in dem Jahr, das überhaupt die erste Teilnahme von Kolisch in Darmstadt mar-

77 Die relative Standardabweichung (auch Variationskoeffizient genannt) ist ein relatives Streuungsmaß. Sie ist der Quotient aus der Standardabweichung, die angibt, wie stark die einzelnen Messwerte um den mittleren Tempowert streuen, und dem Durchschnittstempo der vermessenen Takte (arithmetischer Mittelwert). Das Ergebnis dieser Division wurde hier mit 100 multipliziert und als Prozentzahl angegeben.

78 Bei Kolisch / Johansen 1966b sind beide Messwerte in T. 4–6 niedriger (T. 1–3: 19,7%, 56,1 bpm; T. 4–6: 18,7%, 49,1 bpm).

kiert.⁷⁹ Else Stock-Hug thematisiert in ihren 1996 publizierten Erinnerungen⁸⁰ über die frühen Darmstädter Jahre das Erstaunen der damals jungen Interpret*innen über die Klaviervorträge von Steuermann und Peter Stadlen⁸¹, also jenen Pianisten, die die Musik der Wiener Schule noch aus ›erster Hand‹ kannten. Stock-Hug zufolge waren es die expressiven Qualitäten dieser Aufführungen, die in den Ohren der jungen Generation unzeitgemäß klangen, indem die hörbaren Freiheiten in der rhythmisch-metrischen Gestaltung einer strukturalistisch orientierten, ›texttreuen‹ Lesart und Wiedergabe der Notentexte widerstrebten. Auch im

79 Vgl. Thomas Schäfer, »Zwischen Schönberg und Stockhausen. Rudolf Kolisch bei den Internationalen Ferienkursen«, in: *Von Kranichstein zur Gegenwart. 50 Jahre Darmstädter Ferienkurse*, Darmstadt 1996, hrsg. von Rudolf Stephan u. a., S. 105–111.

80 Else Stock-Hug, »In neuen Konsonanzen. Frühzeit der ›Internationalen Ferienkurse Kranichstein‹«, in: *Von Kranichstein zur Gegenwart. 50 Jahre Darmstädter Ferienkurse*, hrsg. von Rudolf Stephan u. a., Darmstadt 1996, S. 130–134, hier S. 131 (Hervorhebung im Original): »Wie die anderen Studierenden erarbeiteten wir Pianisten uns mit großem Ernst und großer Sorgfalt die Literatur der Wiener Schule, streng den Angaben getreu. Wie waren wir überrascht, als wir nun den Uraufführungsinterpreten zuhörten: Eduard Steuermann, enger Freund Schönbergs, mit einem sanften Ton, mit rubati, mit erlaubter gezeigter Bravour des Spielers. Peter Stadlen erinnerte an Weberns Ausspruch, daß man seine Tonanordnungen ›wie Chopin‹ spielen sollte – gerade das versuchten wir eben uns abzugewöhnen, mit übertriebener Exaktheit, oft mit ausgeliehenen Stopp-Uhren.« Der Status des Notentexts, der von den hier behandelten Personen durchaus unterschiedlich besprochen wird, als Teilmoment des Vorgangs der Interpretation kann in dieser Studie nicht umfassend aufgearbeitet werden. Exemplarisch sei eine Stelle aus Adornos Besprechung von Steuermanns Brahms-Ausgabe (1931) angeführt: »Wohl liegt alle Musik in ihm [im Notentext] beschlossen. Aber sie liegt beschlossen in ihm; sie liegt nicht obenauf, sie muß entziffert werden und die Mühe des Entzifferns kann durchaus nicht jeder leisten, der die Noten zu lesen versteht und die Vortragszeichen kennt. Der Notentext läßt sich nur dann lesen wenn er als Zeichen einer kompositorischen Gesetzmäßigkeit verstanden wird. [...] die Bezeichnungen, die natürlich von einem gewissenhaften Interpreten in aller Strenge und Treue genommen werden müssen, sind *sinnvoll* allein im kompositorischen Zusammenhang und die treue Interpretation eines musikalischen Kunstwerkes erwächst allein aus der genauesten Wechselwirkung zwischen den Zeichen des Textes und dem musikalischen Zusammenhang.« Theodor W. Adorno, »Eduard Steuermanns Brahms-Ausgabe« [1932], in: ders., *Musikalische Schriften V*, Frankfurt a.M. 1984 (= *Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften*, Bd. 18), S. 195–199, hier S. 196 (Hervorhebung im Original).

81 Stadlen hatte für die Uraufführung 1937 Weberns *Variationen für Klavier* op. 27 gemeinsam mit dem Komponisten einstudiert. 1948 brachte er Weberns Klaviervariationen in Darmstadt zur deutschen Erstaufführung, ebenso Schönbergs Klavierkonzert op. 42 (Orchester des Landestheaters Darmstadt/René Leibowitz; IMD-M-2313). Seit 1996 ist der Darmstädter Mitschnitt von Weberns Opus 27 auf CD veröffentlicht in *Darmstadt '96. 50 Jahre Neue Musik Darmstadt. Internationale Ferienkurse für Neue Musik 1946–1996* (col legno WWE 1CD 31894). Vgl. zur Interpretationsgeschichte der Variationen op. 27 Nicholas Cook, »Inventing Tradition: Webern's Piano Variations in Early Recordings«, in: *Music Analysis* 36 (2017), H. 2, S. 163–215. 1979 veröffentlichte Stadlen sein Handexemplar der Partitur, das Annotationen und Aufführungshinweise von Webern dokumentiert: Anton Webern, *Variationen für Klavier Op. 27. Weberns Interpretationsvorstellungen erstmals erläutert von Peter Stadlen an Hand des Faksimiles seines Arbeitsexemplares mit Anweisungen Weberns für die Uraufführung*, hrsg. von Peter Stadlen, Wien 1979 (Universal Edition UE 16845). Anhand der (analytischen) Zugänge zu den Variationen op. 27 lassen sich grundlegende Positionen des (seriellen) Webern-Diskurses der 1950er Jahre nachzeichnen. Siehe Gianmario Borio, »L'Analyse musicale comme processus d'appropriation historique: Webern à Darmstadt«, in: *Circuit* 15 (2005), H. 3, S. 87–122.

Sprechen über Aspekte der Interpretation von Musik zeigt sich das Narrativ eines Generationenkonflikts, der in Darmstadt zutage trat.

Reinhard Kapp hält fest, dass Kolisch während der Ferienkurse 1953, also dem Jahr, das den Weg für eine serielle Lesart von Webern ebnet sollte⁸², »allerdings selbst in das Darmstädter Denken involviert war«.⁸³ Diesen Gedanken unter Berücksichtigung der Ergebnisse weitergedacht, die die Auswertung der Audioaufnahmen erbrachte, ist die oben aufgestellte Hypothese durchaus haltbar. Im Vergleich zu der mit Willman 1953 in Berlin und mit Steuermann im Folgejahr in Darmstadt entstandenen Aufnahme der *Phantasy* op. 47 nimmt sich Kolisch / Stock 1953 in gewisser Weise »konventionell« aus, wenn die Annahme berechtigt ist, dass in den *Ritardando*-Takten mit einer stärkeren Tempofluktuations (T. 4–6: 18,0%) zu rechnen ist als in T. 1–3 (12,6%), wo Änderungen des Tempos betreffende Vorgaben des Komponisten ausbleiben. Spricht das Postulat der »Texttreue« aus Stock-Hugs Überlieferung, »mit großem Ernst und großer Sorgfalt die Literatur der Wiener Schule, streng den Angaben getreu«⁸⁴ einstudiert zu haben, kann auf Ebene der Agogik, im Befolgen von Schönbergs diesbezüglichen Anweisungen, dieses Postulat im Sinne einer »Buchstabentreue« und sachlich-rationalen Deutung als erfüllt betrachtet werden. Ebenso zeigt sich, dass das höhere mittlere Tempo in T. 4–6 (53,4 bpm) nicht etwa ein Indikator ist für eine – verglichen mit dem Beginn (T. 1–3: 50,3 bpm) – weniger vagierende Tempogestaltung. Näherungsweise entsprechen die relativen Standardabweichungswerte jenen von Kolisch / Willman 1953, allerdings in umgekehrter Aufeinanderfolge (Abb. 3).

Relative Standardabweichungen und mittlere Tempi können dennoch nicht als alleinige Maßstäbe herangezogen werden, um Aussagen darüber zu treffen, ob Einspielungen einer strukturellen Klarheit auf Ebene der Abschnittsgliederung

82 Vgl. etwa Herbert Eimert, mit Beiträgen von Pierre Boulez, Karel Goeyvaerts, Luigi Nono und Karlheinz Stockhausen, »Junge Komponisten bekennen sich zu Anton Webern« [1953], in: *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für neue Musik Darmstadt 1946–1966. Geschichte und Dokumentation in vier Bänden*, Bd. 3, hrsg. von Gianmario Borio und Hermann Danuser, Freiburg i. Br. 1997, S. 58–65.

83 Reinhard Kapp, »René Leibowitz in Darmstadt«, in: *Von Kranichstein zur Gegenwart. 50 Jahre Darmstädter Ferienkurse*, Darmstadt 1996, hrsg. von Rudolf Stephan u. a., S. 77–85, hier S. 79. Kolischs Ausführungen in *Über die Krise der Streicher* von 1958 etwa lassen ein Nahverhältnis vermuten zu den Einsichten in kompositorische Verfahrensweisen, die er während seiner Teilnahmen an den Ferienkursen in Darmstadt erhielt. Und so scheint die Annahme nicht unberechtigt, dass seine Forderung nach einer Systematisierung von dynamischen, Ausdrucks- und Spielkategorien – »technische Korrelate [müssten] systematisch ausgebildet werden« – sich in der Auseinandersetzung mit dem Darmstädter Parameterdenken ausbildete. Ergibt diese Forderung im Kontext des seinerzeit als am fortschrittlichsten begriffenen Stands des Komponierens, so ist Kritik an kompositorischen Verfahrensweisen damit aber keineswegs ausgeschlossen. Siehe Kolisch, »Über die Krise der Streicher« (Anm. 58), S. 86. Vgl. auch ders., »Nonos Variante«, in: *Melos 24* (1957), H. 10, S. 292–296.

84 Stock-Hug, »In neuen Konsonanzen« (Anm. 80), S. 131.

entbehren oder musikalische Form, deren Teile bzw. Proportionen fasslich artikuliert sind. Die Objektivität, die aus diesen Werten spricht, ist gleichwohl durch die Reduktion eines komplexen Tempoflusses erkaufte. Beide, relative Standardabweichung und Durchschnittstempo, sind in ihrer Aussagekraft nicht überzubewerten. Die Kontextualisierung dieser empirischen Daten ist unerlässlich. Auch wäre das angewandte Verfahren jeweils auf eine gesamte Einspielung auszuweiten, was im Rahmen dieser Studie jedoch nicht geleistet werden kann. Insofern haben die Ausführungen zur Interpretationsgeschichte, die Bezug nehmen auf die ästhetischen und kompositorischen Kontroversen im Rahmen der Darmstädter Ferienkurse, betont vorläufigen Charakter.

Ein logischer zweiter Schritt wäre, in die Untersuchung sowohl zusätzliche Tondokumente aufzunehmen, die die Mitwirkung von Kolisch und Steuermann dokumentieren – etwa Steuermanns *Trio for Piano, Violin and Violoncello*⁸⁵ und Anton Weberns *Vier Stücke* op. 7⁸⁶ –, als auch solche Vergleichsdokumente heranzuziehen, die weitere Einsichten ermöglichen in die Debatten der seriellen Nachkriegsepoche: das Verhältnis eines seitens der jungen Generation von Komponist*innen vertretenen »Innovationsimperativ[s]«⁸⁷ zu kompositorischen und interpretatorischen Traditionen, deren historische Legitimation im Darmstadt der 1950er Jahre infrage gestellt wurde.

Kurz vor dem gemeinsamen Zusammentreffen 1954 gab Adorno gegenüber Kolisch zu bedenken, »daß die Opposition in Kranichstein weniger von den Reaktionären als von den Zwölf-Töne-Wüterichen im Stile von Boulez ausgeht, die nun wirklich die Musik zugunsten der stürzten Rationalisierung abschaffen möchten«.⁸⁸ In diesem Briefzitat dürften jene Erfahrungen und Eindrücke aus Darmstadt wie in einem Brennspiegel fokussiert sein, die Adorno dort seit seiner ersten Teilnahme 1950 gemacht und aufgenommen hatte. Ein Missverhältnis

85 Mitschnitt der Uraufführung vom 22. August 1954 mit Steuermann, Kolisch und Konrad Lechner (IMD-M-5684). Als weitere Mitschnitte von Steuermann'schen Eigenkompositionen existieren: *Vier Lieder für Sopran und Klavier* mit Ilona Steingruber und Steuermann (17.08.1954, deutsche Erstaufführung; IMD-M-5618) und *Improvisation and Allegro for Violin and Piano* mit Wolfgang Marschner und Steuermann (17.07.1957, europäische Erstaufführung; IMD-M-6255).

86 Mitschnitt vom 11. September 1958 mit Kolisch und Steuermann (IMD-M-6619). Mit Kolisch sind weitere Mitschnitte von Weberns Opus 7 aus Darmstadt vorhanden: Kolisch/Willman (23.07.1953; IMD-M-5380); Kolisch/Helmut Roloff (15.7.1956; IMD-M-6057). Auch hat sich ein Konzertmitschnitt von Schönbergs Violinkonzert op. 36 mit Kolisch und dem Sinfonieorchester des Hessischen Rundfunks, geleitet von Otto Matzerath, erhalten (12.7.1956; IMD-M-10772), auch Archiphon ARC-WU 124: <<http://www.archiphon.de/arde/catalog/products-pdf/124-schoenberg-pc-vc-Inlay.pdf>> (27.07.2021).

87 Anna Schürmer, *Klingende Eklats. Skandal und Neue Musik*, Bielefeld 2018, S. 116.

88 Brief von Adorno an Kolisch vom 4. Juni 1954, zit. nach Rolf Tiedemann, »Nur ein Gast in der Tafelrunde. Adorno in Kranichstein und Darmstadt 1950–1966«, in: *Frankfurter Adorno Blätter* 7 (2001), S. 177–186, hier S. 180.

erblicke Adorno in der Zentrierung auf Fragen der Materialorganisation wie der Ausweitung der Reihentechnik auf weitere Parameter neben der Tonhöhe, in Form einer »Vernarrtheit ins Material bei Blindheit gegen das, was daraus gebildet wird«⁸⁹, so Adorno in *Das Altern der Neuen Musik*. Auch irritierte die als vereinseitigt wahrgenommene Aneignung von Weberns reihentechnischen Errungenschaften, an der konstruktivistische Tendenzen gebrandmarkt wurden.⁹⁰ In dem gemeinsamen Interpretationskurs von Adorno, Kolisch und Steuermann erblickt Reinhard Kapp »das letzte geschlossene Auftreten der ›Wiener‹ Fraktion. Zu den Bemühungen der älteren Generation [gehörte], gegen den seriell gewendeten Webern die authentische Überlieferung der Wiener Schule zur Geltung zu bringen [...]«⁹¹ Es kann davon ausgegangen werden, dass die Voraussetzungen für eine solche »werkgerechte« Interpretation einen Großteil dessen bestimmten, was 1954 in dem Darmstädter Kurs *Neue Musik und Interpretation* verhandelt wurde. Aufführungstheorie und -praxis wurden eng ineinander verzahnt gedacht, wie Adornos *Stichworte zum Darmstädter Seminar 1954*⁹² (und überhaupt die Interpretationsanalysen dieses Autors) belegen können.⁹³ Dürften Kolisch und Steuermann

89 Theodor W. Adorno, »Das Altern der Neuen Musik« [1954], in: ders., *Dissonanzen/Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt a. M. 1973 (= *Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften*, Bd. 14), S. 143–167, hier S. 153.

90 Siehe Gianmario Borio, »Wandlungen des Webern-Bildes«, in: *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für neue Musik Darmstadt 1946–1966. Geschichte und Dokumentation in vier Bänden*, Bd. 1, hrsg. von Gianmario Borio und Hermann Danuser, Freiburg i. Br. 1997, S. 213–266. In einem Gespräch mit Gunther Schuller wandte sich Steuermann 1964 gegen den Gedanken einer seriellen Prädetermination, wohingegen die »Fixierung« des Materials durch Schönbergs reihenmäßige Ausarbeitung der Tonhöhenbeziehungen gerade eine größtmögliche Vielfalt an Ausdrucksmitteln (aufgrund der Gestaltungsfreiheit der übrigen Tonsatzparameter) gewährleiste. Siehe Gunther Schuller, »A conversation with Steuermann« [1964], in: *The Not Quite Innocent Bystander. Writings of Edward Steuermann*, hrsg. von Clara Steuermann, David Porter und Gunther Schuller, Lincoln – London 1989, S. 169–185, hier S. 184 (Hervorhebung im Original): »Anyway, to serialize a given quantity of fixed tones is something entirely different from trying to do the same with an infinity of time lengths (rhythm), dynamics, timbres. It always seemed to me a mechanical application of the principle.«

91 Kapp, »René Leibowitz in Darmstadt« (Anm. 83), S. 79.

92 Abgedruckt in Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion* (Anm. 19), S. 317–326.

93 Wenn Adorno am 4. Juni 1954 Kolisch brieflich den Vorschlag unterbreitete, »aus meinen ungenutzten zahlreichen Aufzeichnungen zur Theorie der musikalischen Reproduktion eine Art von Einleitungsreferat zu machen«, spricht aus dieser Ankündigung nicht die Tatsache, dass Kolischs Theorie der Aufführung und Adornos Reproduktionstheorie zusammen zu denken sind. Neben Gemeinsamkeiten weisen beide nicht zu leugnende Unterschiede auf, worauf hier nicht näher eingegangen werden kann: Brief von Adorno an Kolisch vom 4. Juni 1954, zit. nach Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion* (Anm. 19), S. 383; vgl. zu jüngeren Arbeiten, die sich diesem Gegenstandsbereich widmen: Reinhard Kapp, »Interpretation, Reproduktion«, in: *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. von Richard Klein, Johann Kreuzer und Stefan Müller-Doohm, Stuttgart 2019, S. 176–186; Richard Klein, »Adorno als negativer Hermeneutiker. Zu seiner Theorie der musikalischen Interpretation«, in: *Durchaus rhapsodisch. Theodor Wiesengrund Adorno: Das kompositorische Werk*, hrsg. von Gabriele Geml und Han-Gyeol Lie, Stuttgart 2017, S. 31–47; Hans-Joachim Hinrichsen, »Die Musik selbst und nicht ihr Bedeuten«. Adornos Theorie

in erster Linie als Praktiker während des Kurses aufgetreten sein – Adornos Brief an Kolisch gibt Anhaltspunkte⁹⁴; Audiomitschnitte von Kursinhalten sind nicht überliefert⁹⁵ –, so Adorno wohl primär als mit Musik und ihrer Interpretation sich philosophisch bzw. hermeneutisch auseinandersetzender Theoretiker.

Um diese Gegenstandsbereiche, die theoretisch-analytische Grundlegung und die aufführungspraktische Realisierung, weiter aufzuschlüsseln (und dies nicht ausschließlich im Rückgriff auf schriftliche Äußerungen), kann der Quellenwert der Tonaufnahmen von Interpret*innen aus der Wiener Schule nicht hoch genug veranschlagt werden. Die Vehemenz, mit der Möglichkeiten der technischen Reproduzierbarkeit von Musik diskutiert wurden, legt den Schluss nahe, dass Tonaufzeichnungen auch als Mittel erblickt wurden, um auf Missverhältnisse in der Aufführungspraxis der eigenen Gegenwart aufmerksam zu machen. Sowohl hinsichtlich des klassisch-romantischen Repertoires als auch in Hinblick auf die zeitgenössische Produktion gab es Überlegungen dahingehend, wie diese Musik jeweils ›richtig‹ aufzuführen sei.⁹⁶ So besetzten etwa Beethovens Kammer- und sinfonische Musik in Adornos *Stichworte*[n] 1954 prominent inhaltliche Positionen.⁹⁷ Der Gegenentwurf zum Darmstädter seriellen Denken konnte deutlicher

der musikalischen Interpretation«, in: *Adorno im Widerstreit. Zur Präsenz seines Denkens*, hrsg. von Wolfram Ette u. a., Freiburg – München 2004, S. 199–221; Hermann Danuser, »Zur Haut »zurückkehren«. Zu Theodor W. Adornos Theorie der musikalischen Reproduktion«, in: *Musik und Ästhetik* 7 (2003), H. 25, S. 5–22.

94 Brief von Adorno an Kolisch vom 4. Juni 1954, zit. nach Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion* (Anm. 19), S. 383: »[...] wenn Du und Eduard das [Einleitungsreferat und anschließende praktische Demonstrationen] selber für ungünstig halten, so ist es mir ebenso recht, wenn wir unmittelbar in die Praxis eintreten.«

95 Schreiben von Claudia Mayer-Haase (IMD) an den Verfasser vom 5. Juni 2018. Vgl. auch <<https://imd-archiv.de/search?q=Neue+Musik+und+Interpretation+%28mit+musikalischen+Demonstrationen%29&d=audioTransmission>> (27.07.2021).

96 Dass der ›traditionellen‹ Musik aus der Perspektive der ›neuesten‹ begegnet werden müsse, propagierten Kolisch und Adorno: Adorno/Kolisch, »Gespräch über Neue Musik und Interpretation« (Anm. 58), S. 242–243; Adorno, *Kranichsteiner Vorlesungen* (Anm. 2), S. 15; Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion* (Anm. 19), S. 147 und S. 171.

97 Vgl. auch den Bericht von Walther Friedländer, der beiwohnte, als Beethovens Streichquartett op. 59,2 besprochen wurde: »Man müsse Schoenberg und Webern verstehen und wiedergeben können, um Beethoven aufzuführen, dessen musikalische Probleme von jenen weiter- und zu Ende gedacht wurden. [...] Manchen der Hörer schien es zu ängstigen, wie Adorno an Hand einer Schallplattenaufnahme des e-Moll-Quartetts von Beethoven gängige Vorstellungen von richtiger Interpretation zersetzte. Da wurde die Rede vom schönen Instrumentalton, den es unabhängig von der jeweils zu realisierenden Musik geben soll, entlarvt, die Unterwerfung unter die Spielweise des Instruments als unmusikalisch erkannt und ein Spiel ›gegen den Strom‹, also gegen die herrschende kulinarische Wiedergabe von Musik, gefordert. Mahlers Wort ›Tradition ist Schlampe!‹ klang an. Wohl eine halbe Stunde lang mühten sich Adorno und Kolisch um die richtige Darstellung nur des Themas des Beethovenschen Quartetts. Einzig die Interpretation, die das musikalische Werk der Tradition (mit Brecht zu reden) ›verfremde‹, könne es für die Gegenwart bewahren.« Walther Friedländer, »Musik der Zeit, kritisch gehört. Die neunten Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 27. August 1954,

kaum ausfallen: Anhand des Rekurses auf Beethoven wurde gleichsam ein ›doppelter Kontrapunkt‹ dergestalt gesetzt, dass die Traditionsbindung der Wiener Schule um Schönberg sowohl im Kompositorischen als auch im Interpretatorischen in Stellung gebracht wurde gegen »das Schwinden der Tradition innerhalb der Neuen Musik selber«. ⁹⁸ Kolischs und Steuermanns Konzertmitschnitt von Schönbergs *Phantasy* op. 47 kann aus dieser Perspektive eine produktive Auseinandersetzung mit jenen musikalischen Traditionsbeständen zugeschrieben werden, die die serielle Bewegung als obsolet betrachtete. ⁹⁹ Zugleich war diese besondere historische Situation in ihrer gewandelten kompositions- und interpretationsästhetischen Grundkonstellation Voraussetzung für eine solche Auseinandersetzung.

zit. nach *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für neue Musik Darmstadt 1946–1966. Geschichte und Dokumentation in vier Bänden*, Bd. 3, hrsg. von Gianmario Borio und Hermann Danuser, Freiburg i. Br. 1997, S. 408–413, hier S. 409–410.

98 Adorno, »Das Altern der Neuen Musik« (Anm. 89), S. 162.

99 Inwiefern der interpretationsästhetische Paradigmenwechsel, der sich nach Hermann Danuser im Kontext der Darmstädter Ferienkurse während der 1950er Jahre vollzog, womöglich als Teil einer nach dem Zweiten Weltkrieg sich auch in anderen Bereichen der musikalischen Kultur bahnbrechenden ›Versachlichung‹ von Vortragsweisen zu denken ist, wäre eigens zu diskutieren. Vgl. Hermann Danuser, »Musikalische Interpretation«, in: *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für neue Musik Darmstadt 1946–1966. Geschichte und Dokumentation in vier Bänden*, Bd. 2, hrsg. von Gianmario Borio und Hermann Danuser, Freiburg i. Br. 1997, S. 119–187, hier S. 149–164.

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 Werkes¹

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

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

Studioeinspielungen (1949, 1957, 1963) und drei Live-Mitschnitte (1954, 1957, 1962), einen durchaus repräsentativen Eindruck von der Interpretationsästhetik Steuermanns und ihrer Stellung in der Geschichte der Schönberg-Interpretation geben. Nicht nur waren diese kurzen Stücke wohl das erste Soloklavierwerk Schönbergs, das Steuermann öffentlich zur Aufführung brachte (vermutlich erstmals am 3. April 1912, zwei Monate nach der Uraufführung des Werkes durch Louis Closson²), sondern er kehrte (wie nicht zuletzt die Tonaufnahmen dokumentieren) in regelmäßigen Abständen zu diesem Zyklus zurück. Zudem liegt in einem Brief Steuermanns an Michael Gielen aus dem Jahr 1942 eine unschätzbar detaillierte Quelle vor, in der der Pianist auf Details der pianistischen Gestaltung des Zyklus eingeht. In vieler Hinsicht kann davon ausgegangen werden, dass Steuermann, wie andere Vertreter der Wiener Schule, seinen Interpretationsstil in der Nachkriegszeit nicht wesentlich veränderte³ – was zum Konflikt mit verstärkt Texttreue einfordernden jungen Komponist*innen und Interpret*innen führte, die etwa bei den Darmstädter Ferienkursen 1954 »gegen das »überspitzte *espressivo*« in Eduard[] [Steuermanns] Schönbergdarstellung« protestierten.⁴

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

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

qualitativen Aspekten untersuchte.⁵ Dabei wird einleitend zunächst Steuermanns Interpretationsansatz allgemein charakterisiert, und die Umstände und Eigenheiten seiner sechs vorliegenden Tonaufnahmen von Schönbergs Opus 19 werden dargelegt (1.). In einem zweiten Schritt werden dann Steuermanns Deutungen der sechs Stücke des Zyklus im Detail analysiert, Veränderungen innerhalb der sechs Aufnahmen werden diskutiert, und Steuermanns Interpretationsansatz wird mit früheren, zeitgleichen und späteren Zugängen kontextualisiert (2. und 3.).⁶ Es wird versucht, damit insbesondere Grundlagen für eine Diskussion der Frage zu liefern, wie konkret sich die Beziehung zwischen Analyse und Aufführung als zentraler Imperativ der Aufführungsästhetik der Wiener Schule⁷ in Steuermanns Spiel materialisiert und wie scharf er sich von konkurrierenden Interpretationsmodellen abheben lässt.

Der kurze Zyklus der *Sechs kleinen Klavierstücke* op. 19 mit einer Gesamtspielzeitdauer von ca. fünf Minuten zählt zu den wenigen Beiträgen Schönbergs zur Gattung der meist zyklisch vereinten »kurzen Stücke«, die vor allem im Zeitraum 1909–1914 als Reaktion auf den »Mammutismus« der Jahrhundertwende (zu dem Schönberg mit den ebenfalls 1911 fertig revidierten *Gurre-Liedern* einen zentralen Beitrag geleistet hatte) international verbreitet war.⁸ Aufgrund ihrer extrem komprimierten Entstehungszeit – fünf der sechs Stücke entstanden an einem Tag (19. Februar 1911), das sechste knapp vier Monate später (17. Juni 1911) – ist das Opus 19 ein zentrales Dokument des von Schönberg angestrebten Schaffens aus dem Unbewussten, das mit der »Vollständige[n] Befreiung von allen Formen« verbunden sein sollte.⁹ Dass die Kürze der Stücke das zeitgenössische Publikum in den frühen Aufführungen nachhaltig verstörte¹⁰, sollte nicht darüber hinweg-

5 Vgl. dazu Utz / Glaser, »Gestaltete Form« (Anm. 1).

6 Für das erste Stück aus Opus 19 kann dabei insb. an eine Studie Lars E. Laubholds zu Steuermanns Einspielungen des ersten Stückes von Opus 19 angeknüpft werden: Lars E. Laubhold, »Eduard Steuermann als Schönberg-Interpret. Zu den Tondokumenten der *Sechs kleinen Klavierstücke* op. 19«, in: *Journal of the Arnold Schönberg Center* 15 (2018), S. 66–82.

7 Vgl. dazu grundlegend Markus Grassl / Reinhard Kapp (Hrsg.), *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des internationalen Colloquiums Wien 1995*, Wien – Köln – Weimar 2002 (= *Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*, Bd. 3); Jürg Stenzl, »Interpretationsgeschichte der »Wiener Schule«? Eine Spurensuche«, in: *Journal of the Arnold Schönberg Center* 15 (2018), S. 11–30.

8 Vgl. Simon Obert, *Musikalische Kürze zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 2008, S. 79–83.

9 Brief von Schönberg an Ferruccio Busoni, undatiert, Poststempel vom 13. oder 18. August 1909, in: Jutta Theurich (Hrsg.), »Briefwechsel zwischen Arnold Schönberg und Ferruccio Busoni 1903–1919 (1927)«, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 19 (1977), S. 163–211, hier S. 171.

10 So schrieb Hugo Leichtentritt in einer Rezension eines Schönbergs Werken gewidmeten Konzerts vom 4. Februar 1912, in dem die *Klavierstücke* op. 19 durch Louis Closson uraufgeführt wurden: »Unmittelbar darauf [nach frühen Liedern] stürzt sich der vollkräftig ausgewachsene Schönberg auf den wehrlosen und ahnungslosen Hörer. Die Attacke läuft zunächst noch glimpflich ab. Die sechs Klavierstücke (anno 1911 geschrieben) gehen zusammen in weniger als fünf Minuten vorbei,

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

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

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

11 Vgl. Hugo Leichtentritt, *Musikalische Formenlehre*, Leipzig³1927, S. 436–457; Hermann Erpf, *Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik*, Leipzig 1927, S. 197f.

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

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

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

1 Steermanns Tonaufnahmen von Arnold Schönbergs Opus 19

Bevor Steermann den Zyklus im Jahr 1949 unter schwierigen Umständen das erste Mal aufnahm, dokumentiert ein Brief an seinen damals 15-jährigen Neffen Michael Gielen vom 24. Juli 1942 eingehend und detailliert seine Vorstellungen einer angemessenen Interpretation von Opus 19.¹⁵ Es scheint, dass Gielen sieben Jahre später das gesamte Klavierwerk Schönbergs am 26. September 1949 in Buenos Aires im Konzert spielte, wie Steermann Schönberg »stolz« berichtete.¹⁶ Da der Brief von 1942 in der 1989 veröffentlichten Ausgabe von Schriften von und über Steermann in einer redigierten englischen Fassung veröffentlicht wurde, seien hier zunächst die relevanten Passagen des Briefs vollständig nach dem Original zitiert:

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

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

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

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

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

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

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

Von größtem Interesse sind in diesem Brief zunächst Steuermanns Überlegungen zum Tempo, einem zentralen Parameter in der Aufführungstheorie der Wiener Schule insgesamt.¹⁸ Deutlich wird die Spannung zwischen dem Anspruch, ein Haupttempo im Sinn einer »Tempoeinheit« (unity of tempo) zu wahren, einerseits¹⁹, und einer weitgehend intuitiven, zunächst nur aus dem »Gefühl« begründeten Phrasengestaltung, der »unity of movement«, andererseits.²⁰ Letztere darf in den »Halb- und Viertelschlusse[n]« nicht zu übertrieben ausfallen, da das Stück sonst in seine Einzelelemente zerfallen würde. Detail und Ganzes müssen also stets aufeinander bezogen sein, »das Detail [bekommt] nur Sinn im Gesamtzusammenhang«.²¹ Dieser Aspekt wird in Texten von und über Steuermann so beharrlich hervorgehoben²², dass ihm in der folgenden Analyse ein Schwerpunkt gewidmet werden soll. Deutlich ist im zitierten Brief, dass Steuermann eine Arbeit mit Metronom keineswegs grundsätzlich ausschließt, ja sich sogar dazu anregen lässt, für alle sechs Stücke Metronomwerte anzugeben – selbst wenn er diese gleich mehrfach relativiert, insbesondere in Bezug auf das erste Stück.²³ In der Tat ist vor allem das erste Stück von Opus 19 aufgrund seiner besonderen motivisch-gestischen Vielgestaltigkeit, seinem auskomponierten Rubato, sei-

- 18 Vgl. dazu insb. Helmut Haack, »Was ist musikalische Zeit? Tempolehre und Tempopraxis (in der zweiten Wiener Schule) im Lichte vergleichender Forschungen an historischen Tondokumenten«, in: *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des internationalen Colloquiums Wien 1995*, Wien – Köln – Weimar 2002 (= *Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*, Bd. 3), S. 223–255.
- 19 Vgl. dazu auch Georg Knepler, »Unterricht bei Steuermann«, in: *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des internationalen Colloquiums Wien 1995*, Wien – Köln – Weimar 2002 (= *Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*, Bd. 3), S. 131–134, Diskussion S. 135–140.
- 20 Laut Erika Haase, die Unterricht bei Steuermann im Rahmen der Darmstädter Ferienkurse nahm, motivierte Steuermann seine Schüler*innen mit folgender Anweisung: »Spielen Sie zuerst so, wie Sie fühlen, dann korrigieren Sie ihr Gefühl nach dem Text.« Erika Haase, »Heutzutage ist die Pädagogik weit fortgeschritten, man kann alles erklären. Busoni hat das nie getan«. Aus meiner Erinnerung an den Lehrer Eduard Steuermann (Sommerkurse 1960–63)«, in: *Hommage à Steuermann* [Booklet zum 2-CD-Set TACET 186, ©/© 2009 TACET], S. 15 f., hier S. 16.
- 21 Knepler, »Unterricht bei Steuermann« (Anm. 19), S. 132.
- 22 So berichtete Elliott Carter etwa in seinem Nachruf im *Musical Quarterly* von einer Aufführung der 24 Préludes Chopins durch Steuermann in der Juilliard School »a few years ago«: »the way, for instance, the much-discussed Eb came in at the end of the F major Prelude as a structural event prepared throughout the piece, not as the commonplace effect of sonority it is usually thought of [...] was made to seem part of a whole series of similar events in other preludes, as part of the logic of the entire set.« Elliott Carter, »Current Chronicle. New York«, in: *Musical Quarterly* 52 (1966), H. 1, S. 93–101, hier S. 98.
- 23 Steuermanns Schüler Georg Knepler antwortete auf Károly Csapáks Aussage, Clara Steuermann habe gesagt, »Steuermann sei der Ansicht gewesen, daß eine Metronomangabe hauptsächlich eine Angabe für den Charakter sei und eigentlich nur für den ersten Takt gelte. Dann würde sich das Tempo organisch, nicht in einem willkürlichen Rubato, aber jedenfalls in einer lebendigen Weise entwickeln«, folgendermaßen: »Zur Ergänzung dieses Standpunktes wollte ich feststellen, daß Steuermann auch auf Tempoeinheit über bestimmte Strecken geachtet hat – wobei man wieder streiten kann, wie einheitlich denn nun wirklich, aber er hat genau das unterrichtet.« Knepler, »Unterricht bei Steuermann« (Anm. 19), Diskussion, S. 139.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

32 Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Der Mitschnitt von den Darmstädter Ferienkursen 1954 ist leider von noch weit schlechterer Tonqualität (häufige Übersteuerung, ebenfalls sehr direkte Mikrophonierung, Nebengeräusche), dokumentiert aber einen wichtigen Moment im Konflikt zwischen Vorkriegs- und Nachkriegsavantgarde, wie er eingangs erwähnt wurde. Das Konzert am 22. August 1954 war dem Klavierwerk Schönbergs gewidmet, alle fünf Zyklen (Opera 11, 19, 23, 25, 33) kamen zur Aufführung, daneben wurde die Uraufführung von Steermanns Klaviertrio gegeben (mit Rudolf Kolisch, Violine und Konrad Lechner, Violoncello).⁴⁰ Steermann gab 1954 erstmals bei den Darmstädter Ferienkursen einen Interpretationskurs für Klavier, in der Folge tat er dies noch in den Jahren 1957, 1958 und 1960⁴¹, wobei sich vom 17. Juli 1957 ein weiterer Konzertmitschnitt von Opus 19 erhalten hat. Hier spielte Steermann den Zyklus im Rahmen eines Kammerkonzerts am zweiten Abend der Kurse, bei dem auch die europäische Erstaufführung seines Werkes *Improvisation und Allegro* für Violine und Klavier (1954–55) zur Aufführung kam.⁴² Dieser Mitschnitt ist, 2017 auf CD erschienen, bereits von deutlich besserer Qualität, was ggf. auch durch Nachbearbeitung erreicht wurde.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.1 Nr. 1, Leicht, zart (♩)

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

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

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

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

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

reiche Spiel ist hierin klar vernehmbar. In beiden früheren Studioaufnahmen hingegen ist das Tempo deutlich zurückgenommen (1949: 82,5, 1957a: 82,7), gewiss wesentlich bedingt durch die z. T. noch ungewohnte Studiosituation, den Zeitdruck und den Wunsch, keine »falsche[n] Töne« zu produzieren. Das am Tempo ablesbare »zupackendere« Konzept der Studioaufnahme 1963 (91,8) ist auch an der insgesamt steileren Tempokurve ablesbar, wo diese Aufnahme immer wieder Maxima erreicht (Abb. 1a, T. 2.2, 3.4, 9, 11.2, 13.2, 13.4, 16.4), was freilich durch entsprechend stärkere Verzögerungen oft ausgeglichen wird (z. B. T. 1.4, 4.3–4.4, 10.1), sodass die Dauern der Aufnahmen 1957a und 1963 trotz der unterschiedlichen Haupttempi fast identisch sind (1'08"/1'04"). Insgesamt ist, worauf bereits Lars Laubhold hingewiesen hat⁵⁴, die Kontinuität in den über 14 Jahre hinweg entstandenen sechs Aufnahmen Steuermanns beeindruckend (ablesbar an den geringen Werten der Standardabweichung sowohl für Dauer als auch für Tempo, die lediglich bei den Dauernwerten für das sechste Stück geringfügig über 10% hinausgeht, vgl. Tab. 2).

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

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

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

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

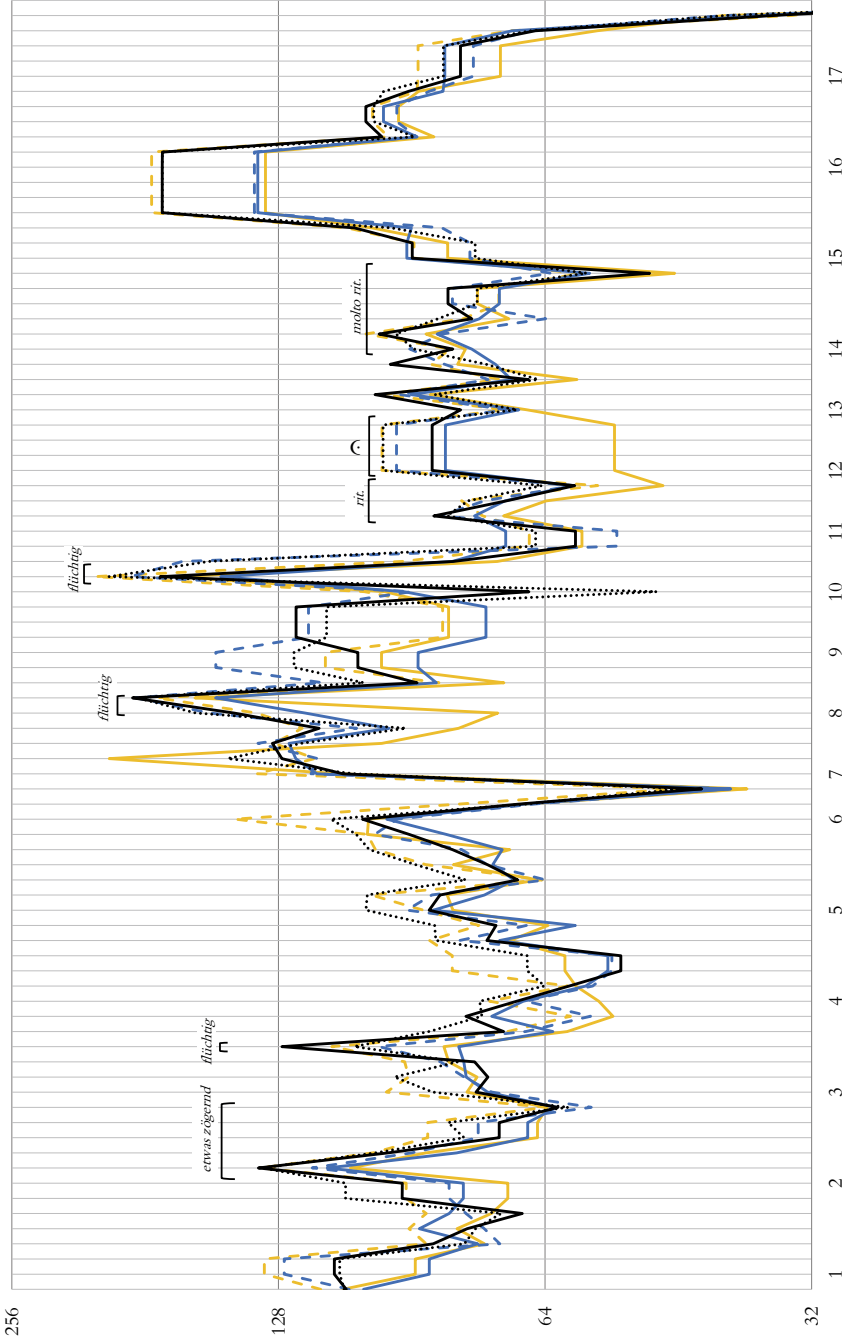


Abbildung 1a: Schönberg, *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19, Nr. 1, Tempokurven der sechs Interpretationen Steuermanns.

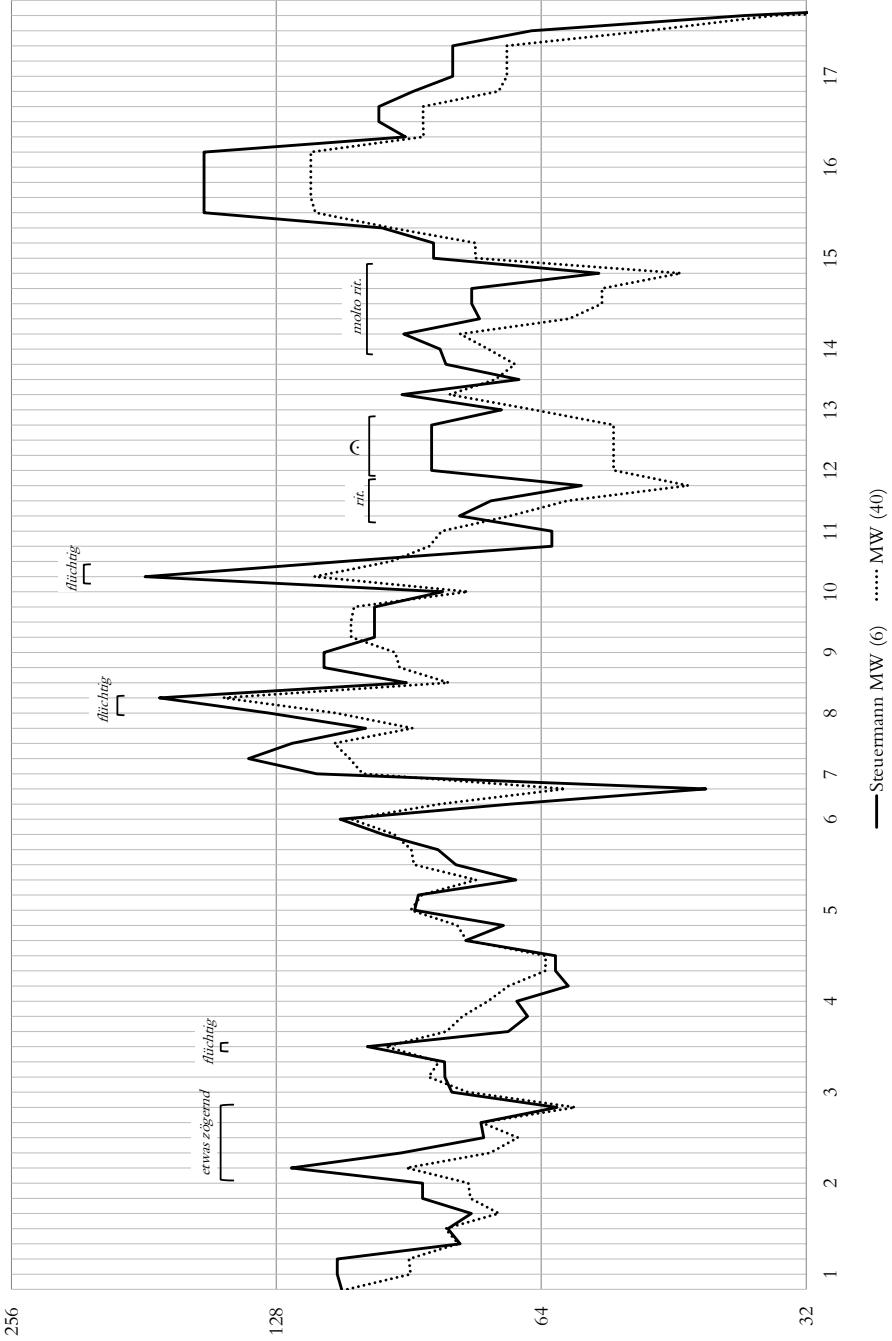


Abbildung 1b: Schönberg, *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19, Nr. 1, Tempokurven mit Mittelwerten der sechs Interpretationen Steuermanns und Mittelwerten von 40 Interpretationen anderer Pianist*innen (1925–2018).

etwas zögernd; Schweller zu T. 2.4 hin⁵⁶) einkomponierte Phrasierungsrubato der ersten beiden Takte wird von Steuermann nicht nur, wie in den anderen Aufnahmen, durch eine Temporeduktion in den zweiten Takthälften, sondern auch durch eine Beschleunigung in den ersten Takthälften umgesetzt. Zusätzlich wird in allen Aufnahmen der Ton *f* in der Mitte des ersten Taktes stark akzentuiert. Nur in der Aufnahme 1949 wird auch die folgende Phrase zum Ende hin stark verzögert (T. 3.5–4.3).⁵⁷ Alle Steuermann-Aufnahmen machen aber die zweite Generalpause in T. 4.4 sehr deutlich. Die folgende (vierte) Phrase wird durch eine wellenartige Beschleunigung bis zum Beginn von T. 6 (besonders auffällig in der Live-Aufnahme 1954) und eine darauf folgende extreme Verzögerung zusammengefasst. Diese Verzögerung auf weniger als das halbe Tempo (Mittelwert: 41,6, Minimalwert: 37,9 in der Aufnahme 1949) in T. 6.2–6.3 hat ihre Begründung einerseits in einer großformalen Zäsur, andererseits im Wunsch, die komplizierte polyphone Artikulation an dieser Stelle (Legato und Staccato gleichzeitig in der rechten Hand) textgetreu umzusetzen (dies gelingt besonders beeindruckend in der Studioaufnahme 1963, aber auch in der Live-Aufnahme 1962).⁵⁸

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

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

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

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

Das *crescendo* in T. 9 wird in keiner der Aufnahmen Steermanns innerhalb des Tremolos der linken Hand umgesetzt. Vielmehr behält Steermann das *pianissimo* bei, wohl in der Absicht, die melodische Linie $a - g$ in der übergreifenden rechten Hand nicht zuzudecken, wobei einzig in der Studioaufnahme 1963 das g lauter als das a gespielt und somit das *crescendo* zumindest in der melodischen Linie angedeutet wird. In der folgenden »auslaufenden« Bewegung (T. 11–12) weicht Steermann wieder deutlich vom Mittelwert der anderen Aufnahmen ab, gewiss in der Absicht, der im Brief an Gielen angedeuteten Gefahr einer »disruption« des Stückes durch allzu häufige und zu starke »Tempo-Kadenzen« entgegenzuwirken. Besonders dies weist darauf hin, dass in T. 6 eventuell doch weniger eine großformale Zäsur als vielmehr eine technisch bedingte Detailarbeit der Grund für die Temporeduktion sein dürfte. Entsprechend kann auch die gegenüber den anderen Aufnahmen sehr massive Beschleunigung in T. 15.4 bis 16.2 technisch erklärt werden durch den Wunsch, den hohen Akkord $e^2 - gis^2 - dis^3$ nicht ganz verklingen zu lassen, sodass die Wendung zum chromatischen Nebenakkord in T. 17.5 hörend nachvollziehbar wird⁵⁹ (einzig in den Aufnahmen 1954 und 1963 ist diese aufgrund des hier besonders stark zunehmenden Tempos aber wirklich hörend nachvollziehbar).

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

59 Vgl. ebd., S. 76f.

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

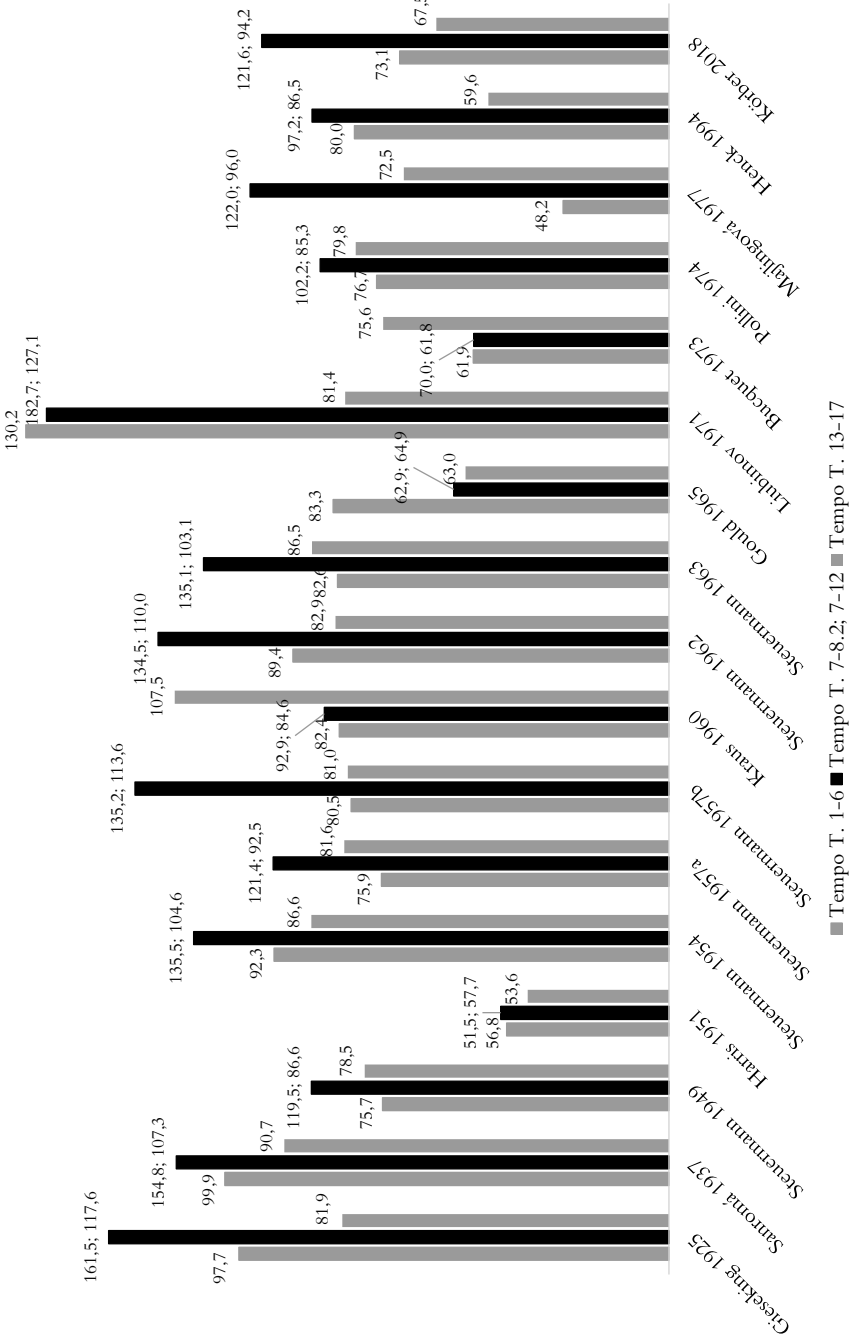


Abbildung 2: Schönberg, *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19, Nr. 1, Durchschnittstempo der drei Abschnitte T. 1-6, T. 7-12 [der Wert für T. 7-8.2 ist zusätzlich ausgewiesen], T. 13-17 in den sechs Aufnahmen Steuermanns und zehn Vergleichsaufnahmen (1925-2018).⁶²

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

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

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

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

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

Tabelle 3: Schönberg, *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19, Korrelationstabelle der logarithmisch skalierten Rubatowerte (Abweichungen der einzelnen Tempopunkte vom jeweiligen Haupttempo) von 40 Aufnahmen in Bezug auf die Aufnahme Steuermann 1963.⁶⁵

Eine noch präzisere Einordnung von Steermanns Interpretationsstil im historischen Kontext soll anhand von quantitativen Werten erfolgen, die durch eine Korrelations- und Faktorenanalyse von insgesamt 41 Aufnahmen mithilfe der Software SPSS gewonnen wurden. Dabei wurde nun, um die statistischen Werte nicht zu verfälschen, unter den sechs Steermann-Aufnahmen nur eine Aufnahme, und zwar die Studioaufnahme 1963 einbezogen⁶³ sowie die genannten 40 Vergleichsaufnahmen aus dem Zeitraum 1925–2018 (vgl. Tab. 5, Anhang). Die der Korrelations- und Faktorenanalyse zugrunde gelegten Werte sind die logarithmisch skalierten Abweichungen jedes einzelnen ›Tempopunktes‹ vom jeweiligen Haupttempowert. Dies bedeutet, dass die folgenden Zusammenhänge zunächst nur auf Grundlage der *relativen* Tempogestaltung (Rubato, Phrasierung) der 41 Interpretationen getroffen werden. Mittels vergleichender Tempographen (vgl. Abb. 3) werden dann freilich auch wieder die absoluten Tempowerte mitberücksichtigt.

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

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

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

64 Zu beachten ist hier der ausschließliche Bezug der Werte auf Steermanns Aufnahme. Wenn zwei verschiedene Vergleichsaufnahmen ähnliche Korrelationskoeffizienten in Bezug auf Steermann aufweisen, bedeutet dies insb. bei niedrigen Werten nicht, dass diese Aufnahmen auch untereinander stark korrelieren (bei Nr. 1 haben etwa Henck 1994 und Harris 1951 beide den Korrelationskoeffizienten 0,428; diese beiden Aufnahmen könnten allerdings kaum unterschiedlicher sein; ihre Korrelation untereinander beträgt daher auch nur 0,249). Anders ausgedrückt, kann es unterschiedliche Gründe geben, warum einzelne Aufnahmen mehr oder weniger mit Steermanns Deutung korrelieren (bei Henck kann hier von einer insgesamt sehr stabilen Tempokonzeption ausgegangen werden, bei Harris im Gegensatz dazu von einer äußerst instabilen).

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

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

Tabelle 4 diene nun als Vorlage, um für jedes der sechs Stücke vergleichende Tempographen zu erstellen. Hier sind neben Steuermanns Studioaufnahme 1963 und den Mittelwerten der 40 Vergleichsaufnahmen vier Aufnahmen dokumentiert, die jeweils einem der Faktoren besonders deutlich entsprechen oder aber keine genaue Zuordnung erlauben. Die hierfür verwendeten Farben sind schwarz = Steuermann 1963, schwarz gestrichelt = Mittelwerte der 40 Aufnahmen, orange = Faktor 1, orange gestrichelt = Faktor 2, rot = Faktor 3, grau oder grau gestrichelt = Faktor 4 oder unklare Zuordnung. Abbildung 3 zeigt nun die sechs Kurven für das erste Stück. Steuermanns Deutung schwankt hier zwischen den Faktoren 1 und 2 (vgl. Tab. 4). Die am stärksten dem Hauptfaktor entsprechende Deutung von Henck 1994 bewegt sich überwiegend – wenig überraschend – stark synchron zu den Mittelwerten in einem insgesamt ›engen‹ Rahmen, doch gibt es einige signifikante Abweichungen: die geringere Abphasierung vor dem Überleitungsthema in T. 4,5, die Verknappung *nach* der ›flüchtigen‹ Figur am Ende von T. 10 vor dem Ritardando in T. 11 und vor allem die starke Temporeduktion im abschließenden Formteil und ein entsprechendes ›Verrutschen‹ des Haupttempo (vgl. Abb. 2). Reziprok dazu zeigt sich die Deutung Majlingová 1977, wobei die extremen Ausschläge der Tempokurve im ersten Teil einen ›sich verlierenden‹ Charakter implizieren, der denkbar weit von Steuermanns phrasenorientierter Deutung entfernt ist. Die laut Tabelle 3 ja besonders starke Korrelation der Aufnahme Pollinis mit jener Steuermanns ist gut nachvollziehbar, insgesamt freilich mit einer deutlich ›engeren‹ Orientierung am Haupttempo in T. 2 und bei den

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

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

2.2 Nr. 2, Langsam (♩)

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

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

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

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

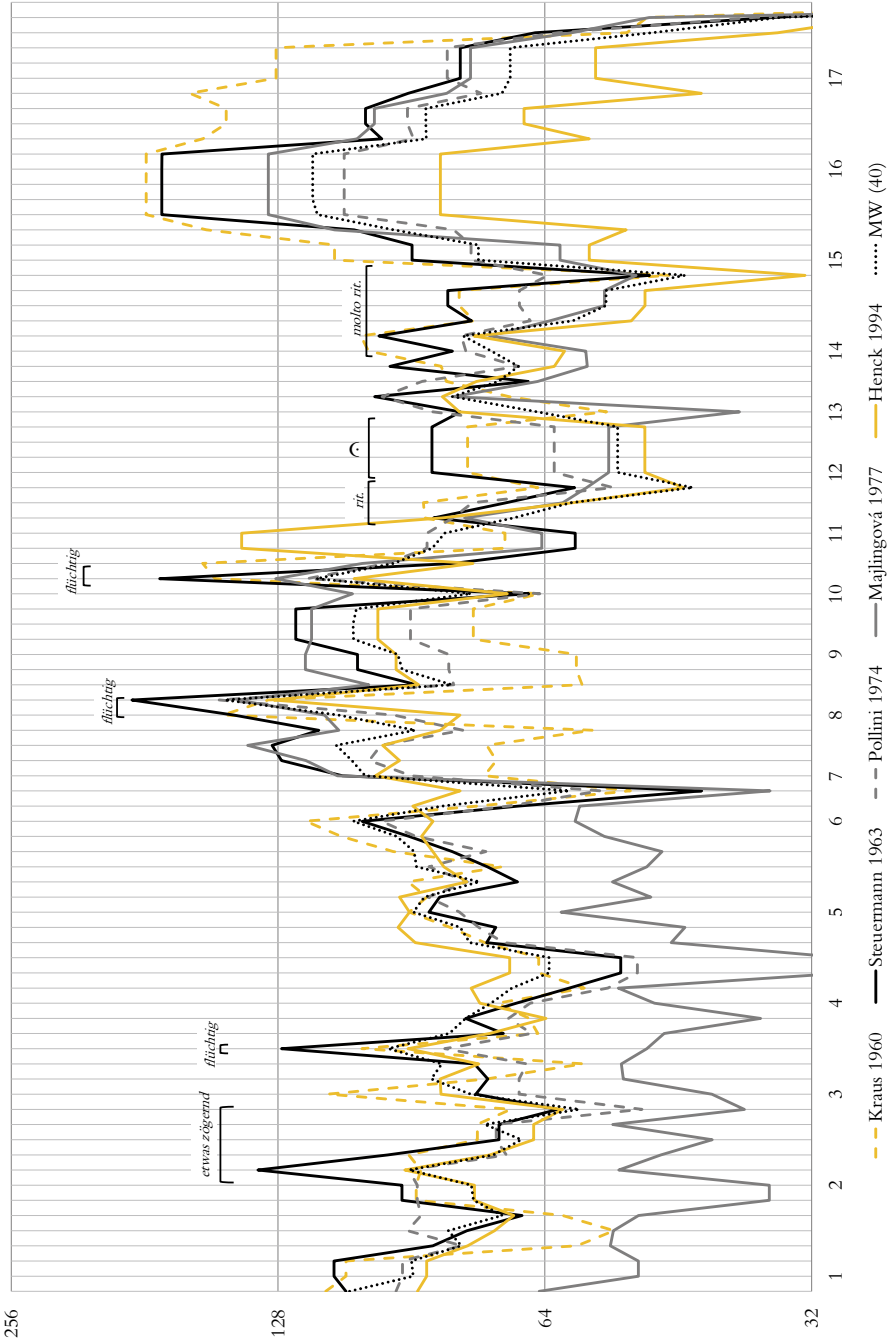


Abbildung 3: Schönberg, *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19, Nr. 1, Tempokurven der Aufnahme Steuermann 1963, der Mittelwerte von 40 Vergleichsaufnahmen sowie von vier Aufnahmen auf Basis der Faktorenanalyse.

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

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

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

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

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

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

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

70 Arnold Schönberg, *Sechs kleine Klavierstücke* op. 11, Reinschrift, online: <http://archive.schoenberg.at/compositions/quellen_einzelsicht.php?id_quelle=1594&werke_id=191&id_gatt=&id_untergatt=&herkunft=allewerke> (03.08.2021), vgl. auch Arnold Schönberg, *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19. *Faksimile*, hrsg. von Christian Meyer, Wien 2012.

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

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

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

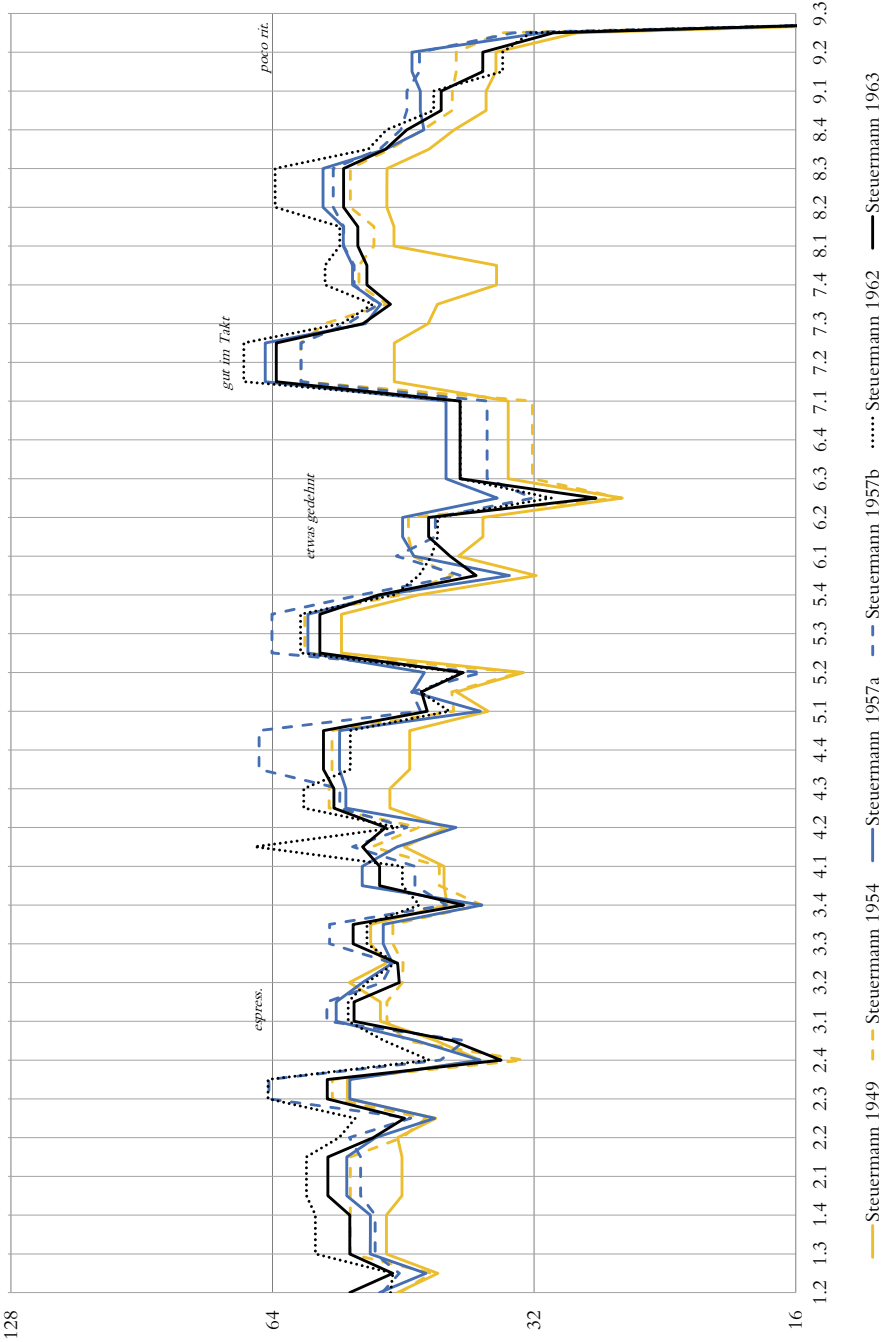


Abbildung 4a: Schönberg, *Sechs kleine Klavierstücke op. 19, Nr. 2*, Tempokurven der sechs Interpretationen Steuermanns.

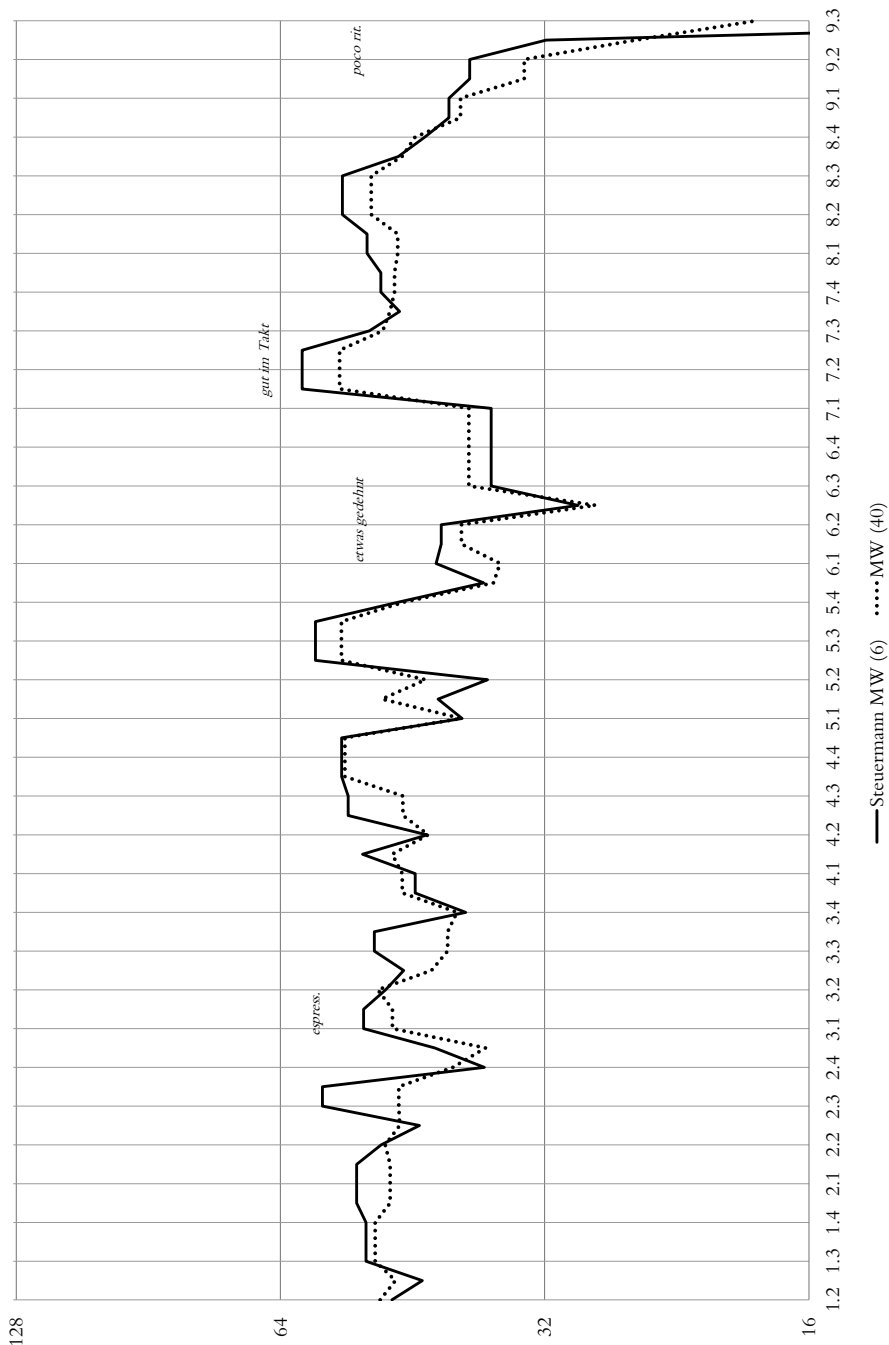


Abbildung 4b: Schönberg, *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19, Nr. 2, Tempokurven mit Mittelwerten der sechs Interpretationen Steuermanns und Mittelwerten von 40 Interpretationen anderer Pianist*innen (1925–2018).

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

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

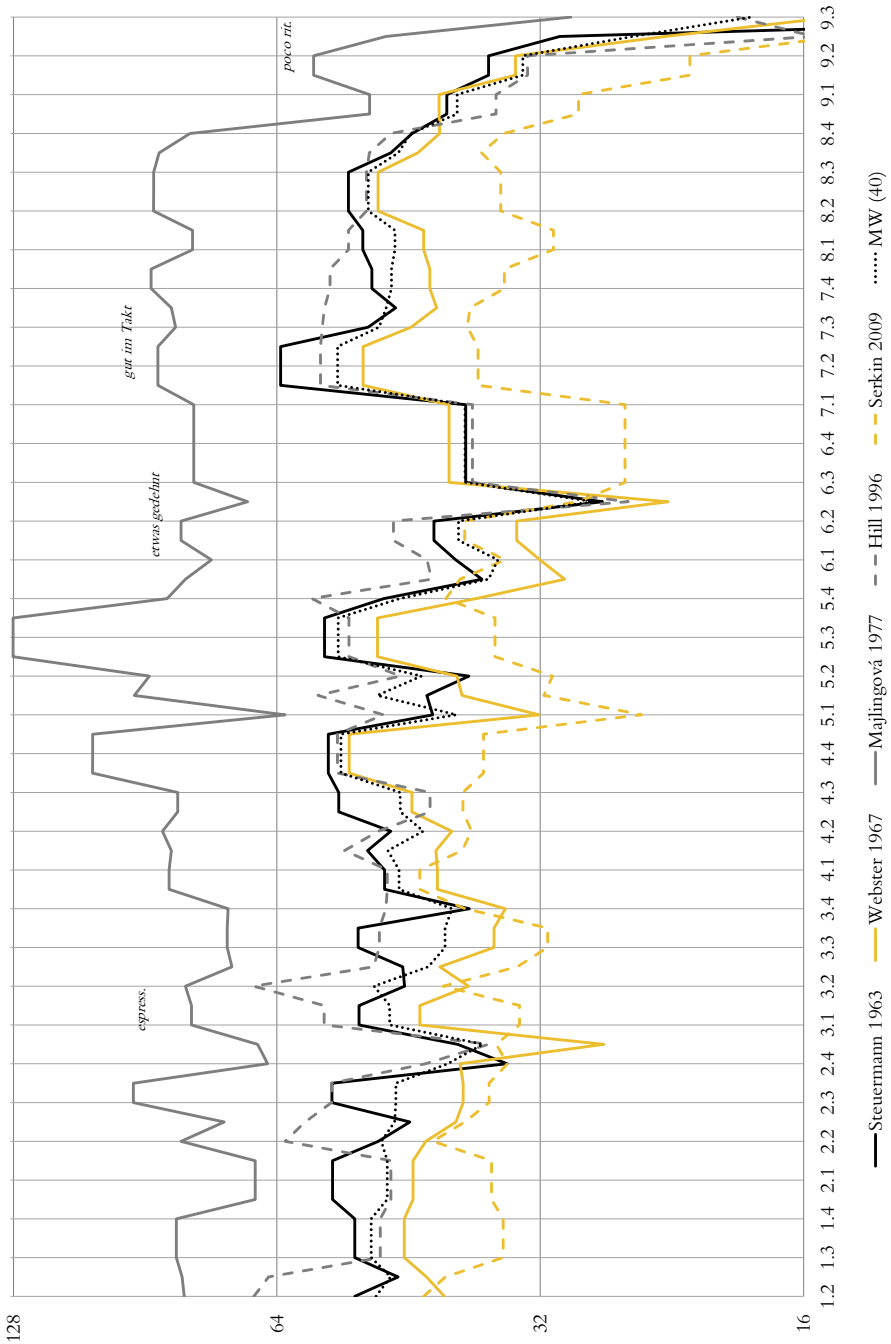


Abbildung 5: Schönberg, *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19, Nr. 2, Tempokurven der Aufnahmen Steuermann 1963, der Mittelwerte von 40 Vergleichsaufnahmen sowie von vier Aufnahmen auf Basis der Faktorenanalyse.

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

2.3 Nr. 3, Sehr langsame ♩

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

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

Steuermanns Aufnahmen stechen hier durch ihr weit überdurchschnittlich hohes absolutes Tempo bzw. ihre kurze Dauer heraus. Dabei liegt die Dauer der Studioaufnahme 1957a sogar unter dem Minimalwert der 40 Vergleichsaufnahmen (0'41"/0'42"), die anderen Aufnahmen kommen diesem Wert nahe oder sind mit ihm identisch (0'42"–0'48"). Wie wir in der Parallelstudie gezeigt haben⁷³, ist diese kurze Dauer von Nr. 3 für frühe Aufnahmen insgesamt sehr charakteristisch (von den 13 untersuchten Vergleichsaufnahmen vor 1971 liegen acht unter 0'51", nach 1971 finden sich hingegen mit nur zwei Ausnahmen keine Deutungen mehr unter 0'51"). Das Haupttempo bzw. die Gesamtdauer sagen speziell in diesem Stück freilich nur wenig über die formale Konzeption der Interpret*innen aus, wie unten gezeigt werden wird.

Die Kurven von Steuermanns Einspielungen (Abb. 6a) belegen erneut den ›behutsameren‹ Zugang in der Studioaufnahme 1949 (Haupttempo 43,7 bpm), wobei das Maximaltempo hier in der zweiten Studioaufnahme 1957a erreicht wird (52,6 bpm). Es zeigt sich dabei ein deutlicher Zusammenhang zwischen den Tempi der Stücke 2 und 3; die in einer Aufnahme gewählten Haupttempi der beiden Stücke weichen nie mehr als 3,6 bpm voneinander ab, eine im Rahmen der Messtoleranz zu vernachlässigende Größe. In den Mittelwerten zeigt sich das Konzept eines gleichbleibenden Pulses besonders deutlich (in beiden Fällen ist dieser 49,5 bpm). Dieses Prinzip wird auch im Brief an Gielen artikuliert: »The metronom[e] of the *second* piece: the Viertel about 52. The *third*: about the same; the second part a little more moved for the sake of melodical connection.«⁷⁴ Unter den Vergleichsaufnahmen ist immerhin bei einem Viertel, d. h. bei zehn Aufnahmen ein vergleichbares Konzept auszumachen.⁷⁵ Die Tendenz, den zweiten Teil des Stückes (ab T. 5) etwas »bewegter« zu nehmen, lässt sich anhand der berechneten Durchschnittstempi für Steuermanns Aufnahmen zwar nicht erhärten⁷⁶, die gemittelte Tempokurve (Abb. 6b) zeigt aber für T. 5.2–7.3 doch ein erhöhtes Tempoplateau. Diese Konzeption wird nur von etwa der Hälfte aller Vergleichs-

73 Vgl. ebd., S. 194 f.

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

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

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

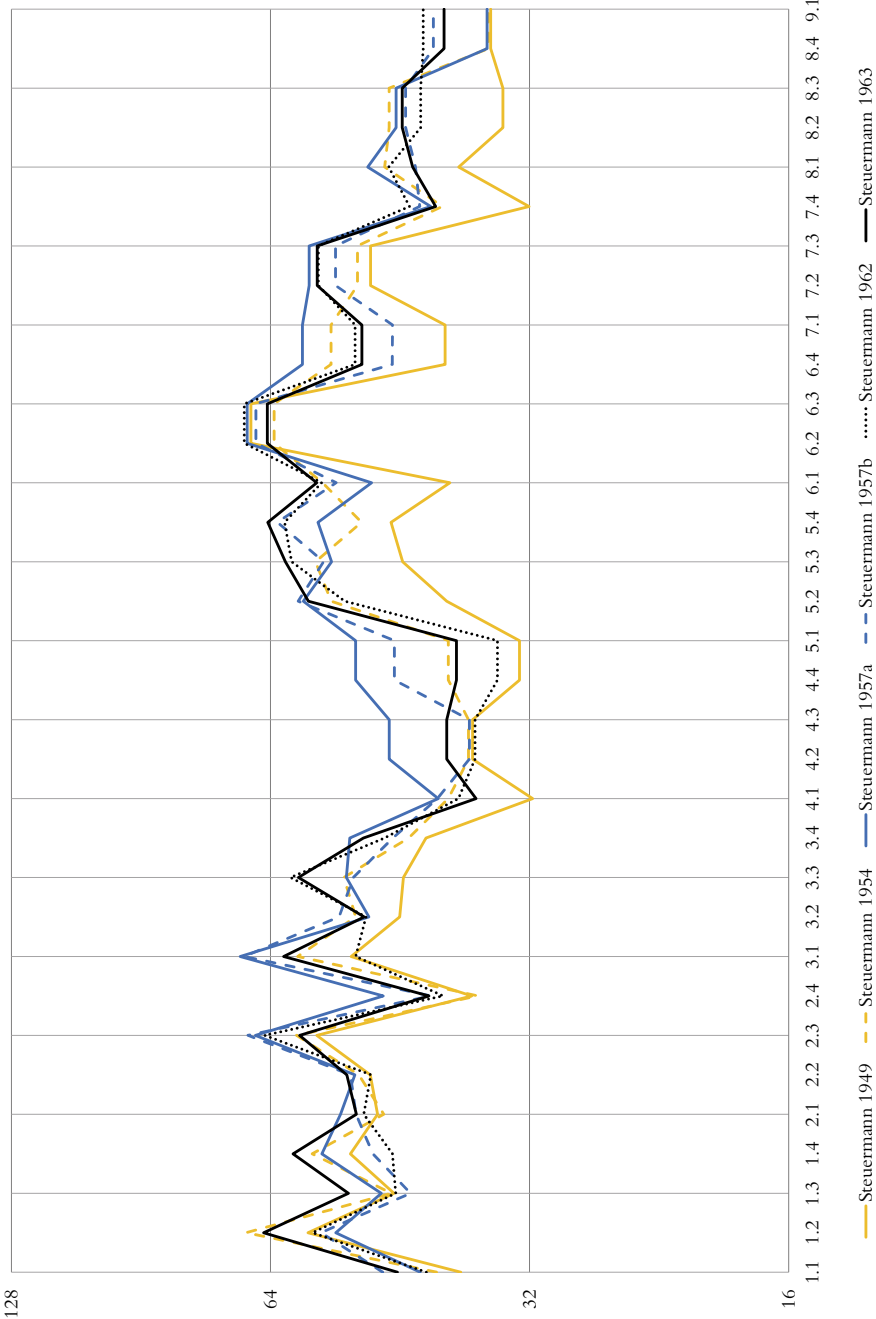


Abbildung 6a. Schönberg, *Sechs kleine Klavierstücke op. 19, Nr. 3*, Tempokurven der sechs Interpretationen Steuermanns.

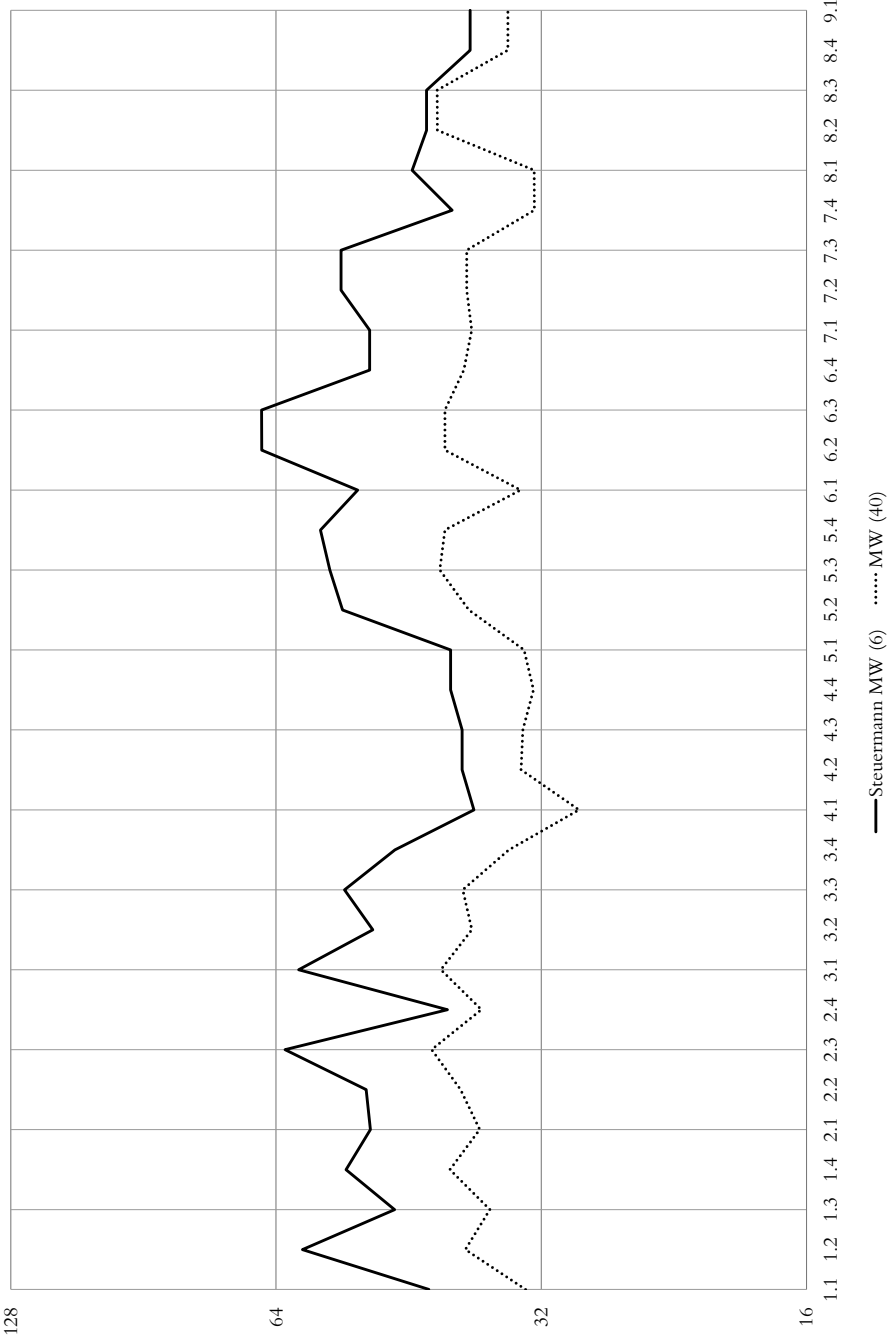


Abbildung 6b: Schönberg, *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19, Nr. 3, Tempokurven mit Mittelwerten der sechs Interpretationen Steuermanns und Mittelwerten von 40 Interpretationen anderer Pianist*innen (1925–2018).

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

Die sechs Steermann-Aufnahmen zeigen die gewohnte Konstanz in der Ausgestaltung der Phrasen, wobei die auffallendste Charakteristik die deutliche Tempozäsur am Ende von T. 2 ist, die weit markanter ausfällt als in den Vergleichsaufnahmen (vgl. Abb. 6b). Somit betont Steermann klar die Zweiteiligkeit dieser ›zusammengesetzten Grundidee‹, was ihm auch die Möglichkeit gibt, die Dynamik entsprechend zu differenzieren: Die dynamische Spitze innerhalb des *pp* der linken Hand auf T. 3.1 muss, um die polyphone Schichtung zu verdeutlichen, nachvollziehbar auf einer leiseren Ebene liegen als die sie umgebenden Akkordschläge der rechten Hand in den Taktteilen 2.4 und 3.2. Dies ist umso deutlicher, als Steermann insgesamt die Akkordimpulse der rechten Hand ganz besonders akzentuiert – analog zum markant hervorgehobenen ›Themeneinsatz‹ in Nr. 2 (Auftakt zu T. 3). Denn der erste volltaktige Akkord wird in allen sechs Einspielungen entgegen Schönbergs Anweisung (*crescendo* von T. 1.1 zu 1.2) sehr wuchtig markiert und dann zum zweiten Schlag des Taktes zurückgenommen. Die wichtigste in der raschen Einspielung 1957a zu beobachtende Modifikation ist der weitgehende Verzicht auf eine Zäsur in T. 4 (die vorhaltsartige Auflösung *c – B* in der linken Hand wird dagegen sonst breit ausgespielt, insbesondere 1949; Abb. 6b zeigt dies ebenfalls als ein, wenn auch weniger markantes, Charakteristikum der Vergleichsaufnahmen). Dadurch werden beide Teile des Stückes in einem ›Bogen‹ genommen, und die Interpretation als ein zusammenhängendes ›Thema‹ wird – insbesondere auch angesichts des zügigen Tempos – hörend plausibel. Verknapungen im zweiten Teil entstehen bei Steermann insbesondere durch eine Verkürzung der beiden liegenden Töne *es'* in T. 6.2 (halbe Note) und 7.2 (punktierter Viertel). Diese Eigenheiten sind in der Vergleichskurve (Abb. 6b) nicht zu erkennen und können somit als weitere Belege für Steermanns nachhaltiges Bemühen gelten, den Verlauf des Stückes in *einer* Bewegung zusammenzufassen. Insgesamt aber ist eine hohe Korrelation zwischen Steermanns Kurve und den Mittelwerten der Vergleichsaufnahmen deutlich.

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

Tempodiagramm (Abb. 7) zeigt eine gewisse Korrelation von Steuermanns Kurve mit der von Liubimov 1971 (die beiden Aufnahmen entsprechen sich durch einen hohen Wert für den Hauptfaktor und darüber hinaus in einem ähnlichen Wert für Faktor 4) – mit Ausnahme der bei Liubimov nicht zu findenden Verkürzungen der liegenden *es*-Töne in T. 6 und 7. Der von Pollini 1974 eingebrachte Faktor 3 dürfte zum einen in einer tendenziell gegenläufigen Phrasierung der Grundidee im Vergleich zum Hauptfaktor liegen, dies ist an einer gewissen Tendenz zur negativen Korrelation mit Liubimov 1971⁷⁷ und Steuermann 1963 erkennbar, auch im weiteren Verlauf. Andererseits gibt es eine Reihe von Aspekten, die durch die Faktorenanalyse nicht erfasst werden und Pollini mit Steuermann verbinden: die dynamisch äußerst stark markierten Phrasenanfänge in T. 1.1 und 3.2 in der rechten Hand und den dagegen stark zurückgenommenen Phrasenhöhepunkt in der linken Hand in T. 3.1, die nur sehr geringfügige Zäsur in T. 4, der Pollini dann allerdings eine besonders ins Ohr gehende dynamische Zurücknahme des zweiten Teils folgen lässt, sodass hier, auch aufgrund des getragenen Tempos (37,3 bpm), eher eine formale Zweiteiligkeit als ein übergeordneter Zusammenhang entsteht. Die exzentrische Interpretation Goulds, die wir an anderer Stelle genauer behandeln⁷⁸, kann in jeder Hinsicht als ›Antithese‹ zu Steuermann betrachtet werden. Zum einen wird der Gedanke in T. 1–4 kaum untergliedert, sondern durch eine Art kontinuierliches Ritardando mit äußerst raschem Beginn (der Spitzenwert bei T. 1.4 ist 88,9 bpm, der Tiefpunkt bei T. 4.4. 34,4 bpm) in einen sehr zurückgenommenen und dadurch nachhaltig kontrastierenden zweiten Teil geführt (auch hier mit extremen Schwankungen zwischen 61,2 und 28,1 bpm). Dass der Faktor 2 vor allem durch solche Tempokontraste zwischen beiden Teilen bedingt ist, zeigt sich daran, dass vergleichbare Konzeptionen wie Serkin 2009 oder Vintschger 1970 ebenfalls hohe Werte für diesen Faktor erreichen, die gegenläufigen Konzeptionen (langsamer erster Teil, rascher zweiter Teil) hingegen hohe Negativwerte erhalten (Daniel Barenboim 1994, Kraus 1960, Sherman 1999, Jürg Wyttenbach 1989). Eschenbachs Faktor 4 schließlich dürfte in erster Linie mit dem getragenen absoluten Tempo (28,1 bpm) zusammenhängen, das in T. 4 zum völligen Stillstand geführt wird (T. 4.1: 18,3 bpm) und daneben zu einem ›Buchstabieren‹ der Töne neigt, das, vor allem im zweiten Teil, einen sehr flachen Kurvenverlauf entstehen lässt. Gut zur Geltung kommen dabei allerdings minutiöse Differenzierungen in der Artikulation, etwa im Auftakt zu T. 8, wo die Folge

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

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

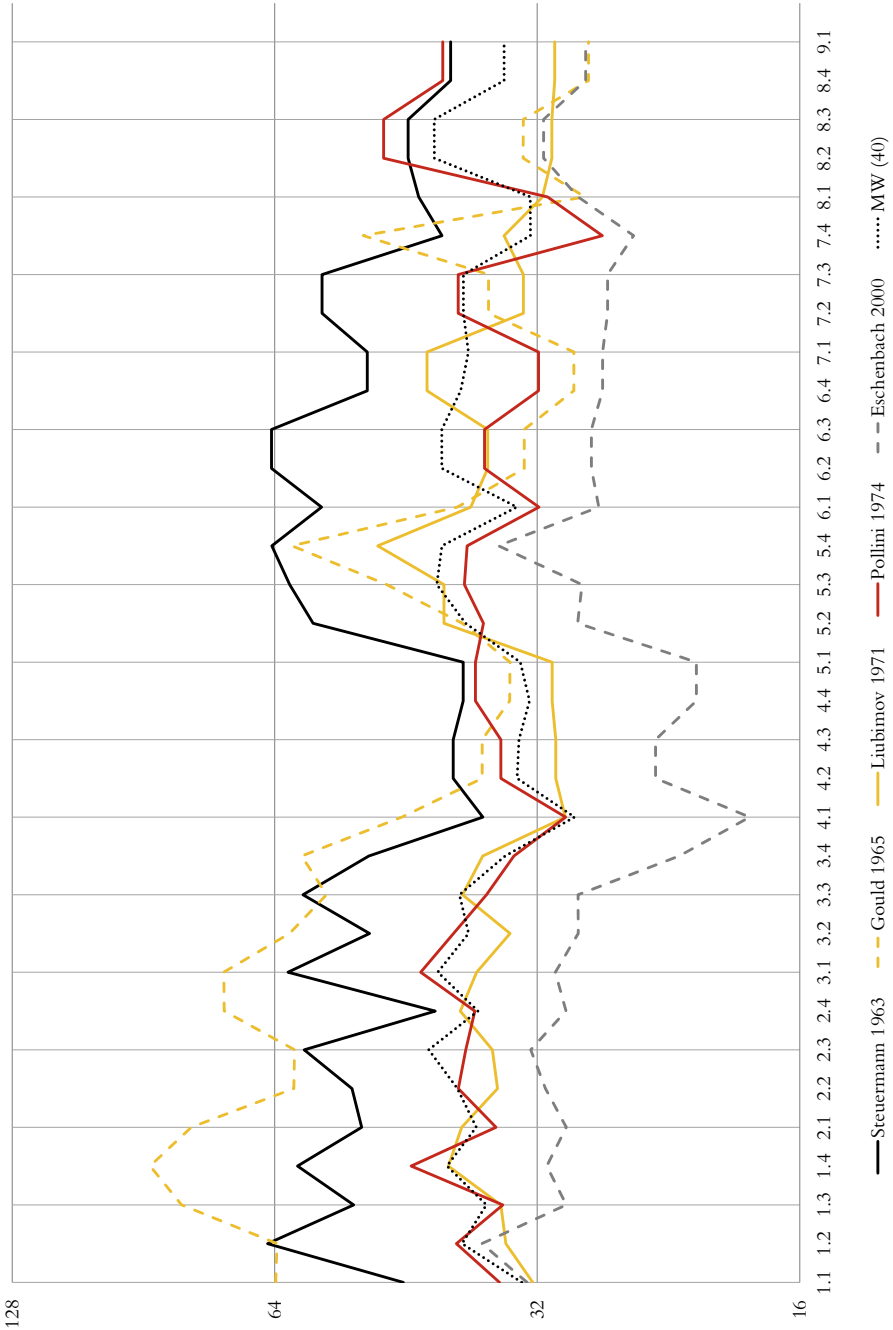


Abbildung 7: Schönberg, *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19, Nr. 3, Tempokurven der Aufnahme Steuermann 1963, der Mittelwerte von 40 Vergleichsaufnahmen sowie von vier Aufnahmen auf Basis der Faktorenanalyse.

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

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

2.4 Nr. 4, Rasch, aber leicht (♩)

Dieses kürzeste der sechs Stücke bildet in mehrfacher Hinsicht einen zentralen Markierungspunkt der zyklischen Form (vgl. annotierte Partitur S. 8–9): Es kontrastiert in Tempo und Charakter besonders stark mit dem vorangehenden Stück Nr. 3, es ist nicht, wie alle anderen Stücke, mit dem vorangehenden oder dem folgenden Stück durch Nebennoten-Beziehungen von Schlussklang und Anfangsklang/-harmonik verbunden, und es stellt auch durch seine Einstimmigkeit und hohe Lage am Beginn einen Kontrast zum Vorangehenden dar. Der Scherzando-Charakter prägt sich durch die doppelt punktierte Rhythmik in T. 1 (zurückverweisend auf das ›Seitenthema‹ von Nr. 1), die Staccato-Artikulation in T. 3–4, gesteigert zum *martellato* in T. 10, sowie die unerwarteten Vorschläge, Wendungen und Stockungen aus (in T. 4–5 und T. 8–9 scheint die Entwicklung ins Leere zu laufen, beide Male durch ein *poco rit.* eingeleitet⁸⁰, und muss danach

79 Vgl. ebd., S. 173–190.

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

neu ansetzen). Auf eine Beziehung der Tonhöhenstruktur von T. 10–13 zu T. 1–5 ist oft hingewiesen worden⁸¹, auch hier wird also wie in Nr. 1 eine Reprisenstruktur im Tonhöhenbereich durch eine differierende Oberflächenstruktur verdeckt. Die Dreiteiligkeit der Form wird auch durch den deutlich kontrastierenden »zarteren« (Trio-)Gedanken in T. 6–9 (mit Auftakt) gestärkt, der zugleich mit den Rahmenteilern verbunden ist, etwa über den Vorschlag auf T. 6.1, der mit dem »Cembalo-Akzent« vor T. 2.2 korrespondiert, oder den im selben Zusammenhang stehenden Akkordakzent nach T. 8.2. Als letzte Konsequenz dieser vorschlagsartigen Akzente tritt die markante Schlusskadenz auf, die das einzulösen scheint, was in T. 5 und 9 offengeblieben war. Die trotz der »Leittönigkeit« (*b[ais] – h*, T. 12–13) »offen« wirkende tonale Gestaltung dieses Schlusses sorgt dann doch noch für eine enge Anbindung an die folgende Nr. 5: Das dort am Beginn stehende F-Dur in der rechten Hand entspricht jenem am Beginn von Nr. 4 (T. 1–2, vgl. T. 10–11), sodass der Tritonus *h – f*, ganz im Sinne eines Grundprinzips der frühen atonalen Harmonik, als Dominanterersatz – oder zumindest als eine besonders enge Art der Tonbeziehung – erscheint (er bildet auch das obere Segment des Pänultima-Klangs in T. 12.2).

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

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

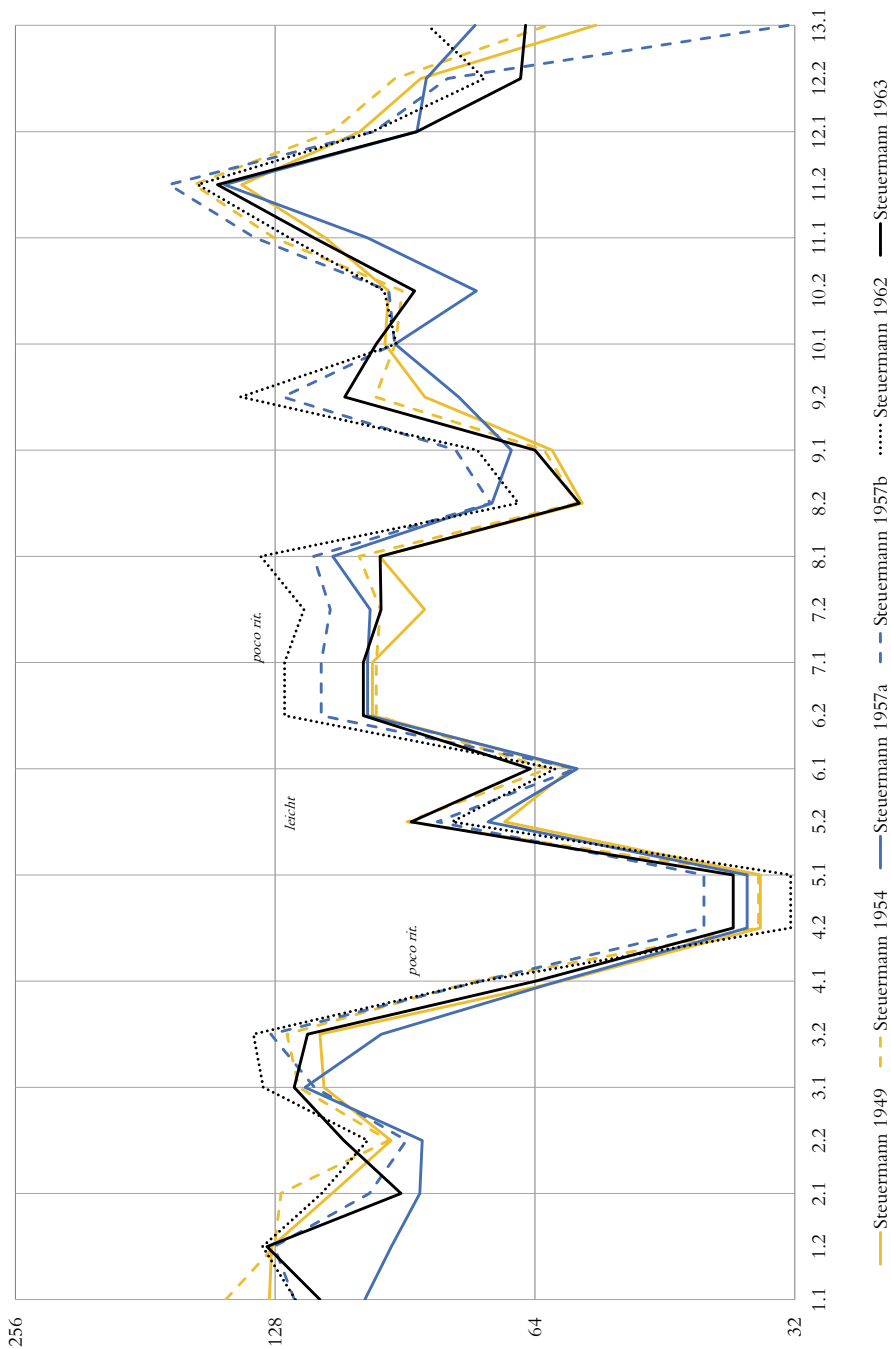


Abbildung 8a: Schönberg, *Sechs kleine Klavierstücke op. 19, Nr. 4*, Tempokurven der sechs Interpretationen Steuermanns.

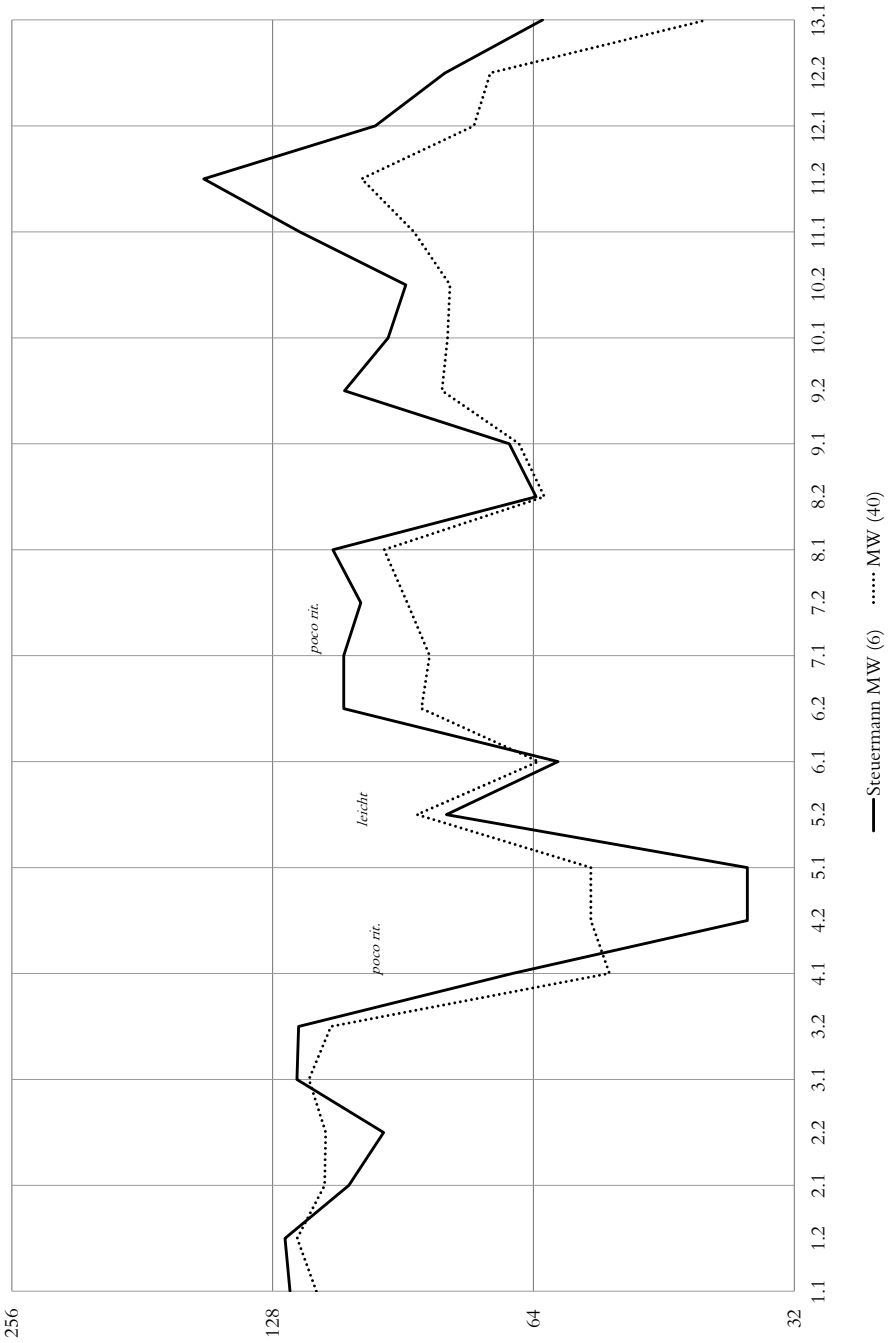


Abbildung 8b: Schönberg, *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19, Nr. 4, Tempokurven mit Mittelwerten der sechs Interpretationen Steuermanns und Mittelwerten von 40 Interpretationen anderer Pianist*innen (1925–2018).

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

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

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

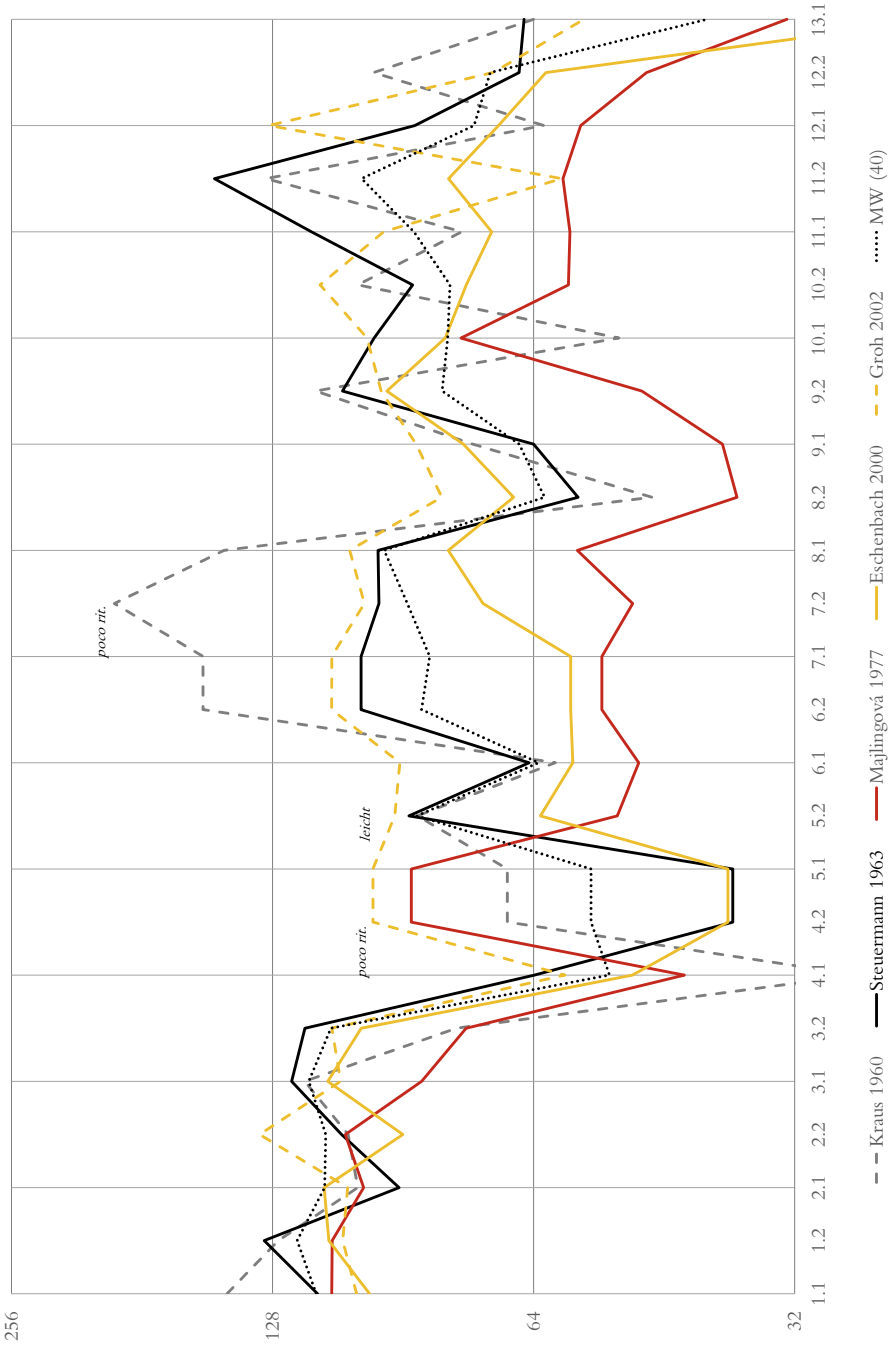


Abbildung 9: Schönberg, *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19, Nr. 4, Tempokurven der Aufnahme Steuermann 1963, der Mittelwerte von 40 Vergleichsaufnahmen sowie von vier Aufnahmen auf Basis der Faktorenanalyse.

2.5 Nr. 5, Etwas rasch (♩)

Das Stück Nr. 5 verhält sich zu Nr. 4 ähnlich wie Nr. 3 zu Nr. 2 – als eine Tempoabstufung, die einen verwandten und doch eigenständigen Charakter ausbildet (vgl. annotierte Partitur S. 10–11). Grundlegender Topos ist hier der Walzer, wobei über vielfältige metrische ›Störungen‹ und Ambiguitäten Beziehungen zum Scherzando-Charakter von Nr. 4, aber auch zu Nr. 1, hergestellt werden, etwa durch die Andeutung des Siciliano-Rhythmus in T. 7–8 (sowie insgesamt durch die Beziehung zwischen 3/8 und 6/8-Takt bzw. die Achtel als Grundpuls). Solche Beziehungen sowie die markante über vier Takte ausgeweitete Schlusskadenz, die einen breiten Tonraum fazitartig umfasst, mögen darauf hindeuten, dass dieses Stück ursprünglich als Schlusstück gedacht gewesen sein könnte, wurde Nr. 6 doch, wie erwähnt, erst ca. vier Monate nach den ersten fünf Stücken komponiert, die alle an einem Tag entstanden. Formal ist das Stück komplexer und weniger ›architektonisch‹ (wie Nr. 4), sondern vielmehr prozessual konzipiert: Einem Themenkopf (T. 1–3) folgt keine rechte Fortsetzung oder Antwort, vielmehr stockt die Bewegung durch die liegenden Töne in T. 4–6, und der ›Versuch‹ einer Kadenz mittels des Siciliano-Rhythmus in T. 7–8 scheitert in einem plötzlichen Abbruch (T. 8.2), der auch durch einen fünfstimmigen Quintenakkord eine Art harmonischer Sackgasse anzeigt ($Fis - c - g - d' - a'$). Erst mit T. 9 und vor allem T. 10 kommt dann wieder eine melodische Bewegung zustande, die an den Beginn erinnert (gleichsam ›angetrieben‹ von den *Staccato*-Sechzehnteln der linken Hand), auch diese aber wird durch eine Generalpause (T. 12.1) erneut unterbrochen. Die mit einem plötzlichen *forte* und Lagenwechsel einsetzende ›fallende‹ Kadenz verdichtet das Prinzip der geschichteten Terzen aus Nr. 2 zu einem wahren Klangturm, der in zwei chromatisch verkettete Schlussakkorde führt (mit einer gewissen Polytonalität von ›Tonika‹ und ›Dominante‹ im Schlussakkord E-Dur₃/H⁹). Auch hier können der ›herumirrende‹ Charakter, die mehrfachen Unterbrechungen und die Abruptheit der Wendungen als Manifestationen eines Scherzando- oder vielleicht besser Capriccio-Charakters gelten.

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

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

Wenn Steuermann bei Nr. 3 zu den Interpreten mit dem raschesten Tempo zählt, so liegen die berechneten Werte seines Haupttempos in Nr. 5 im unteren Bereich; von den 40 Vergleichsaufnahmen liegen nur fünf unter Steuermanns Mittelwert von 111,1 bpm⁸³ (die Tempi der sechs Aufnahmen Steuermanns liegen dabei sehr eng beieinander, wie Abb. 10a zeigt, nämlich zwischen 107,3 und 118,8 bpm). Zweifellos entsteht so eine spezifische Dramaturgie, die Nr. 5 relativ viel Raum zugesteht und damit ein erstes Moment des Schließens suggeriert. Andererseits ergibt sich ein Widerspruch zu Steuermanns Angabe im Brief an Gielen von 144 bpm, was ziemlich genau dem Mittelwert aus den 40 Vergleichsaufnahmen entspricht (142,4 bpm). Erklärbar wird dies, wenn wir die Tempokurven von Steuermanns Deutungen (Abb. 10a und b) genauer betrachten: Tatsächlich ergeben sich, wenn man nur das Tempo der ersten beiden Takte heranzieht, Werte, die der Angabe im Brief nahe kommen bzw. diese sogar mehrfach übertreffen: 144,6 (1949), 138,7 (1954), 146,3 (1957a), 165,2 (1957b), 179,1 (1962), 154,0 (1963).⁸⁴ Den Anfang gestaltet Steuermann also, wie Abbildung 10b eindrücklich zeigt, in starker Analogie zu den Vergleichsaufnahmen, wobei der weniger ›einschwingende‹ Beginn auffällt (d. h. das Tempo ist sofort etabliert). Dann aber, mit der starken Verzögerung in T. 3 und 4, etabliert Steuermann ein neues, zögerliches Tempo, das man als ingeniose Umsetzung des thematischen ›Stockens‹ an dieser Stelle verstehen kann, schließlich verliert mit der metrischen Irritation, die der Siciliano-Rhythmus verursacht, das Tempo jeglichen Schwung, die Bewegung kommt bei einem Mittelwert von 42,7 bpm (T. 8.2) gänzlich zum Erliegen. Die folgende Passage dann (T. 9–11) greift nun auf T. 5–6 (und nicht auf T. 1–2) zurück, bevor die Kadenz erneut eine sukzessive Tempoabnahme, dem *poco a poco rit.* (T. 12.2) entsprechend, inszeniert.

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

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

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

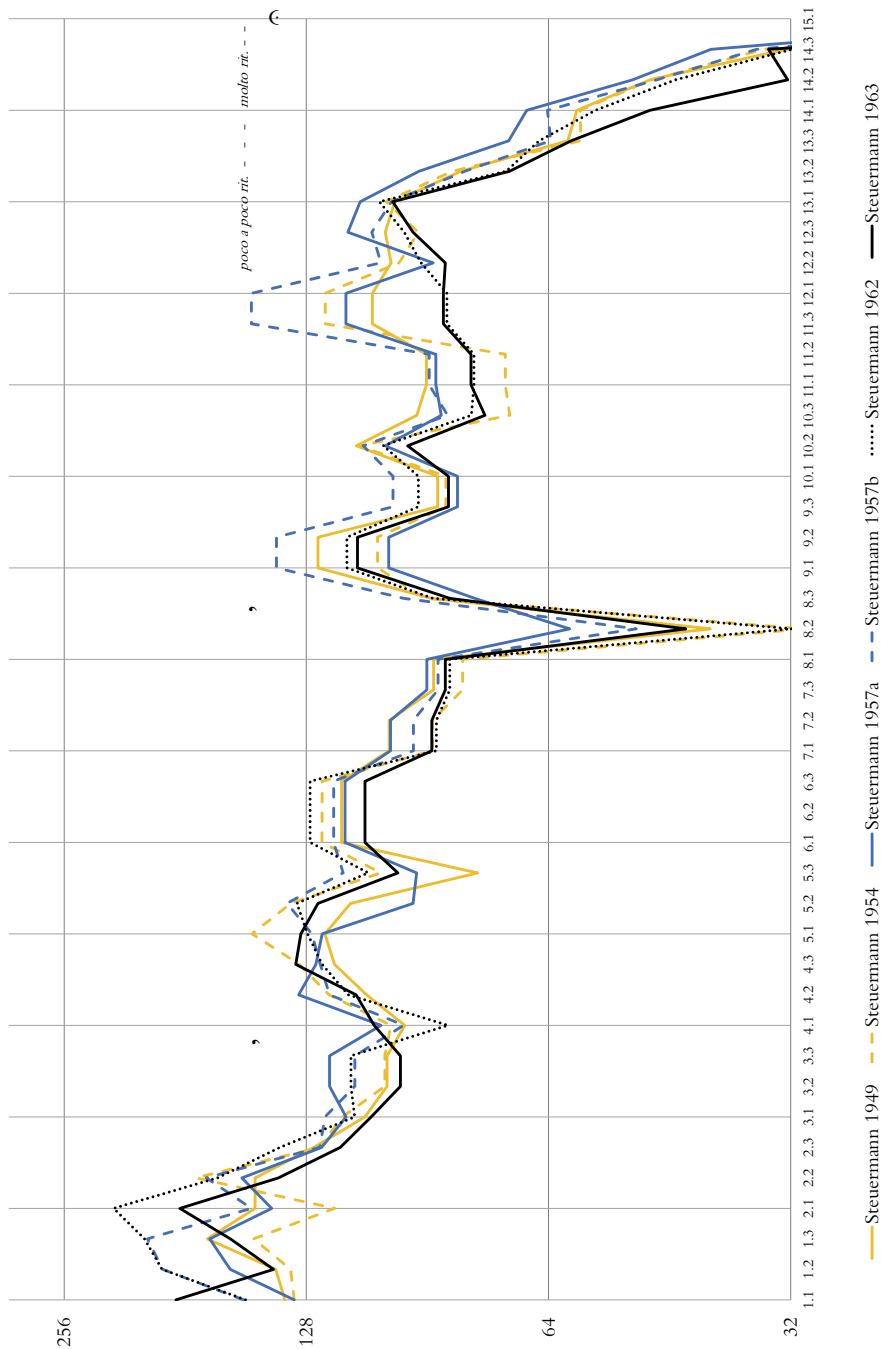


Abbildung 10a. Schönberg, *Sechs kleine Klavierstücke op. 19, Nr. 5*, Tempokurven der sechs Interpretationen Steuermanns.

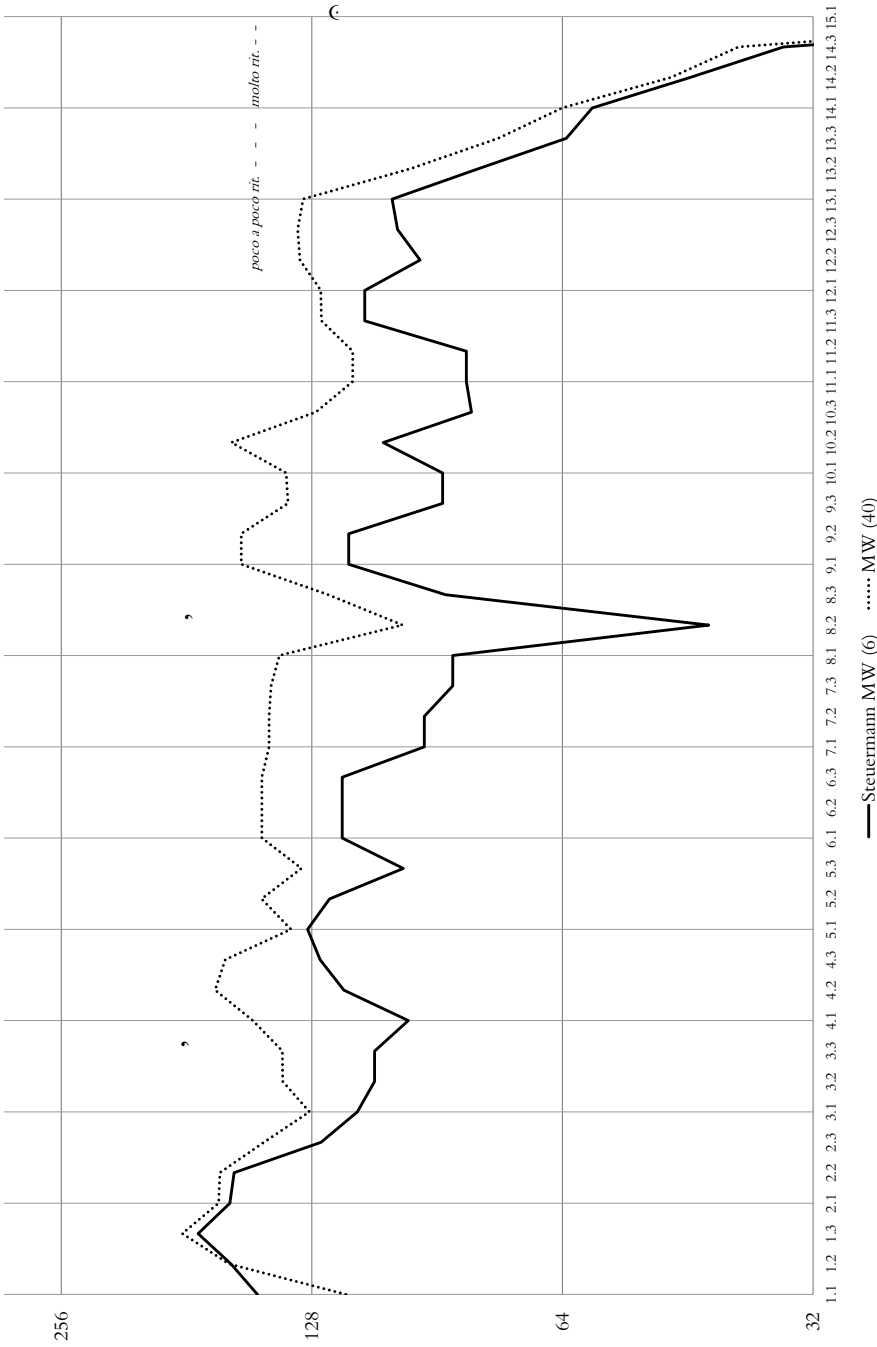


Abbildung 10b. Schönberg, *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19, Nr. 5, Tempokurven mit Mittelwerten der sechs Interpretationen Steuermanns und Mittelwerten von 40 Interpretationen anderer Pianist*innen (1925–2018).

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

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

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

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

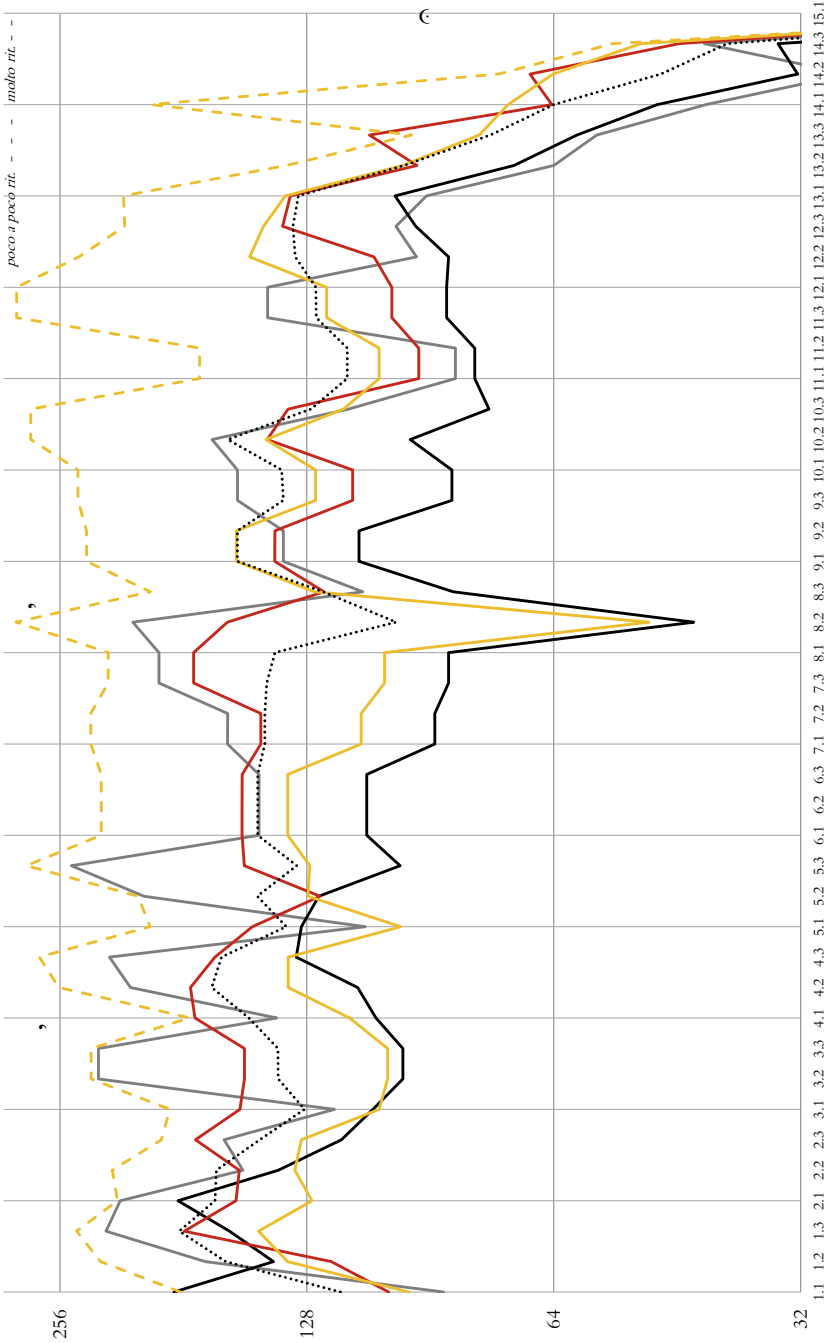


Abbildung 11: Schönberg, *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19, Nr. 5, Tempokurven der Aufnahme Steuermann 1963, der Mittelwerte von 40 Vergleichsaufnahmen sowie von vier Aufnahmen auf Basis der Faktorenanalyse.

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

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

2.6 Nr. 6, Sehr langsam (♩)

Das sechste und letzte Stück der *Sechs kleinen Klavierstücke* kann, wie bereits angedeutet, aufgrund des Entstehungsprozesses als ›exterritorial‹ aufgefasst werden (vgl. annotierte Partitur, S. 12–13). Auch die intertextuellen Verweise auf Kopfsatz und Finale von Mahlers 9. Symphonie (1909) heben dieses sechste Stück von den vorangehenden Stücken ab, verbunden damit ist eine autobiographische Dimension in Bezug auf die Bedeutung Mahlers für Schönberg, die Erwähnung der *Neunten* in der »Prager Rede« von 1912 etc.⁸⁵ Neben anderen deutlicheren Anspielungen, die vorangehen, dürfte auch die fallende Non *B – A₅* im vierfachen *piano* am Ende des letzten Taktes auf die letzte melodische Bewegung am Schluss von Mahlers *Neunter* (*b – as* in den Bratschen im vorletzten und letzten Takt der Symphonie in einem Des-Dur-Kontext) zurückgehen, wobei mit dem pedalierten Verschimmen von Akkordquint und -sext zugleich der berühmte Schlussklang (*c – e – g – a*) des *Lied von der Erde* (1908) aufgerufen wird. Insgesamt scheint die Zentralklang-basierte Anlage des Stückes, die oft mit der ›Klangfarbenmelodie‹ von Schönbergs *Orchesterstück* op. 16, Nr. 3 (1909) in Beziehung

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

gesetzt worden ist⁸⁶, die noch weitgehend motivisch-thematische Konzeption der vorangehenden Stücke hinter sich zu lassen. Der (imaginäre) schließende Quint-Sext-Klang tritt dabei bereits zu Beginn auf (*fis* – *a* – *h* als Terz, Quint und Sext eines imaginären D-Dur-Klangs, hier auf den Beginn des ersten Satzes von Mahlers *Neunter* anspielend⁸⁷) und wird ›beantwortet‹ von einem Quartenaakkord, der, ebenfalls gleichsam autobiographisch, auf die Harmonik in Schönbergs *Kammersymphonie* op. 9 (1906) zurückverweist (er wird erweitert zu einer – leicht chromatisch alterierten – siebenstimmigen Quintenschichtung in T. 5 und 6, die an T. 8 von Nr. 5 anknüpft).⁸⁸ Bei aller Abstraktion des klanglichen ›Stoffes‹ kann man auch hier eine Art Reprisesform ausmachen, wobei Reprise und Epilog in T. 9 ineinanderfallen. Voran geht eine durchführungsartige ›Komplikation‹ des Materials in T. 5–8 mit vielerlei inter- und intratextuellen Anspielungen und einer Unterbrechung der liegenden Akkorde durch Generalpausen (T. 7.1, 8.3–8.4) und dazwischen artikulierte rezitativische, ›sprechende‹ Melodik (T. 7–8).

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

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

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

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

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

beiden im selben Jahr entstandenen Aufnahmen über weite Strecken nur sehr geringe Differenzen aufweisen), sondern mit spezifischen Eigenheiten in der New Yorker Studioaufnahme (vgl. Abb. 12a). So wird zu Beginn ein schnelles Aktionstempo von T. 1–3.2 konsequent beibehalten (47,6 bpm) und die zweite Fermate im Schlusstakt (T. 9.2–9.3) wird deutlich verkürzt (in der Kurve gut am ›Knick‹ nach oben ablesbar – dies entspricht, wie Abb. 12b zeigt, einer in der Mehrzahl der Vergleichsaufnahmen gewählten Strategie der Schlussbildung); zudem wird das Ausklingen des letzten Taktteils 9.4, das in den anderen fünf Aufnahmen zwischen neun und elf Sekunden dauert, hier auf weniger als fünf Sekunden verknappt. Auch für dieses Stück wählte Steuermann 1949 das langsamste Tempo (34,8 bpm), in Abbildung 12a ist die Kurve 1949 deutlich als unterste ›Ebene‹ erkennbar. Als besonderes Charakteristikum von Steuermanns Interpretation, das sich in allen sechs Aufnahmen in unterschiedlichem Ausmaß abbildet, sind drei Faktoren hervorzuheben: (1) die deutliche Temporeduktion bei der Realisierung der hohen Nebennotenfigur *dis*³ – *e*⁴ – *dis*⁴ im *pppp* (T. 3.3–4.2), (2) die nochmalige starke Verlangsamung in T. 6 bei der ›Auflösung‹ der vorhaltsartigen melodischen Geste *gis* – *fis* und (3) die Beschleunigung des motivischen Elements in der ›Durchführung‹ in T. 7⁸⁹ (auch dies vermutlich eine Anspielung auf das Ende von Mahlers *Neunter*, vgl. annotierte Partitur, S. 13). Letztlich kann man auch hier die in den anderen Stücken beobachtete Tendenz Steuermanns erkennen, durch eine große ›Tempo-Kadenz‹ eine Zweiteiligkeit der Form zu erzeugen (hier T. 1–6/T. 7–9) und dabei besonders den zweiten Teil in eine übergeordnete Entwicklung zusammenzufassen; dem entspricht auch die deutliche Verkürzung der Generalpause in T. 8.2–8.3. Der Vergleich mit den Mittelwerten der Vergleichsaufnahmen (Abb. 12b) zeigt deutlich, wie ausgeprägt diese spezifische Dramaturgie Steuermanns sichtbar wird. Die im Brief an Gielen geforderte Wiederherstellung des Tempos in T. 9⁹⁰ (analog zur Wiederaufnahme des Anfangstempos in T. 13 der Nr. 1, vgl. 2.1) gelingt allerdings nicht. Allenfalls in der Aufnahme 1957a ist ein Ansatz dazu erkennbar (vgl. aufsteigende Kurve von T. 9.1–9.2; mit 37,6 bpm wird der Wert des Anfangs von 47,6 bpm allerdings dennoch nicht erreicht).

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

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

90 »the last bar exactly like the first« (ebd.).

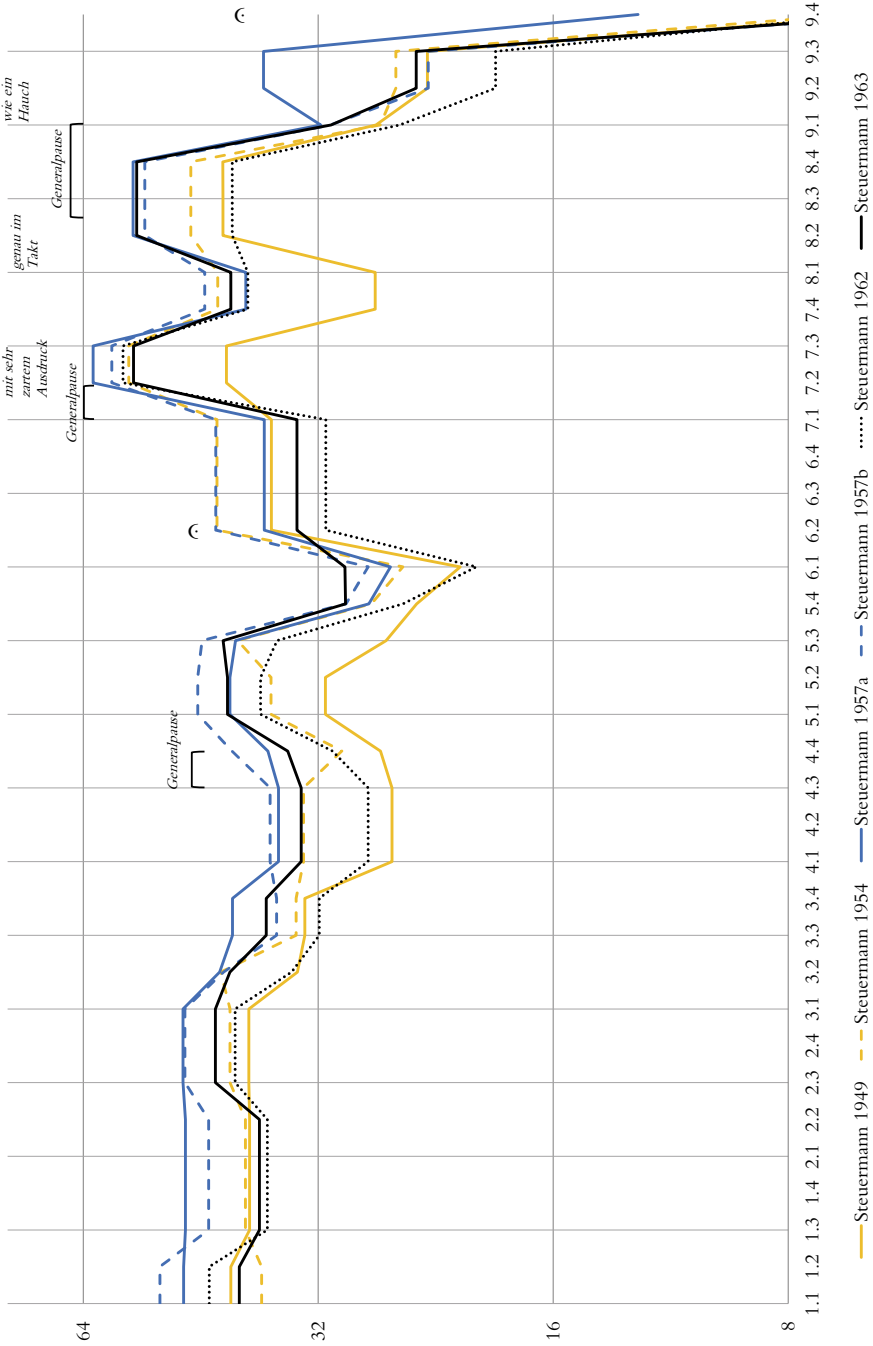


Abbildung 12a: Schönberg, *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19, Nr. 6, Tempokurven der sechs Interpretationen Steuermanns.

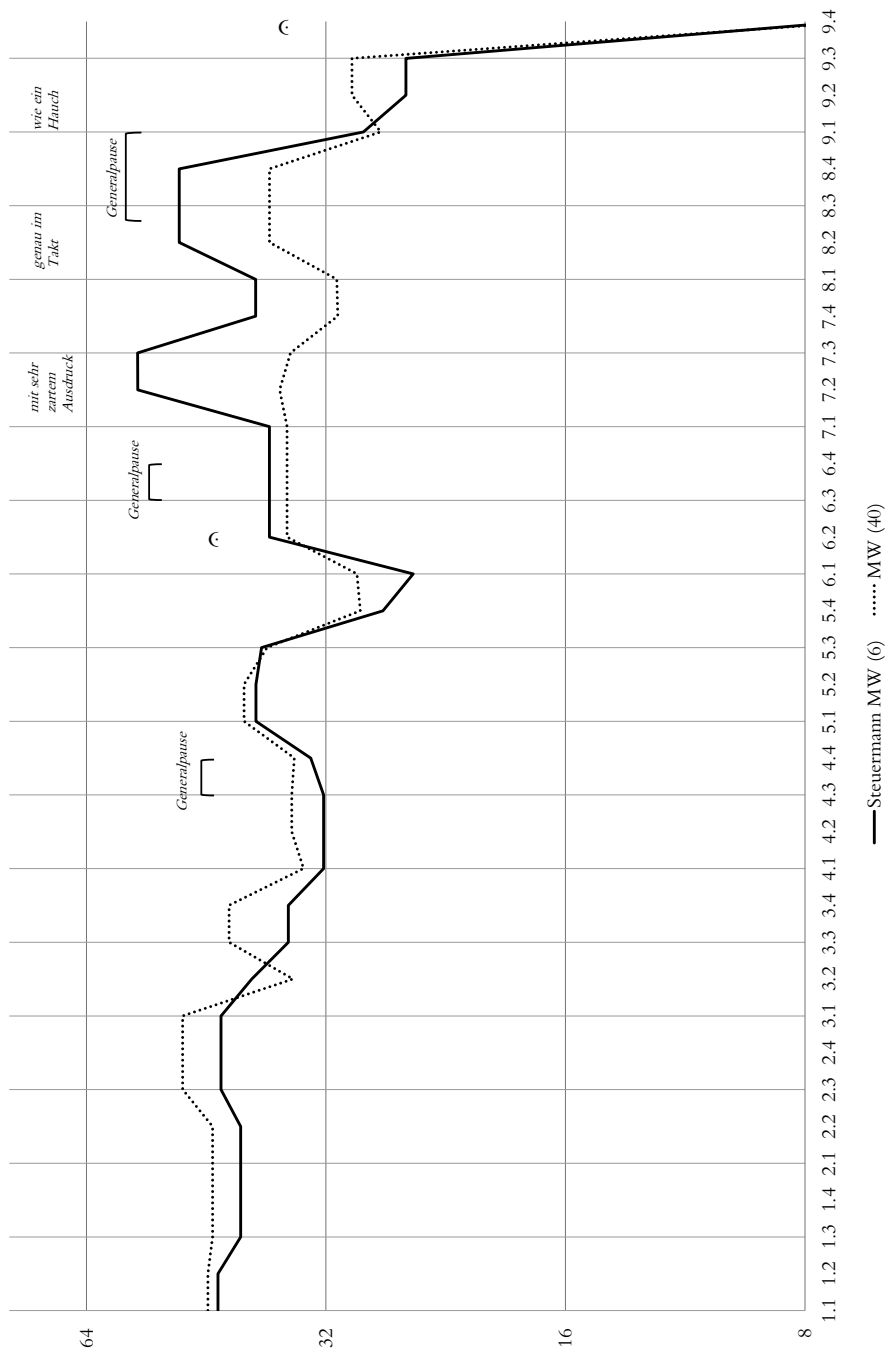


Abbildung 12b: Schönberg, *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19, Nr. 6, Tempokurven mit Mittelwerten der sechs Interpretationen Steuermanns und Mittelwerten von 40 Interpretationen anderer Pianist*innen (1925–2018).

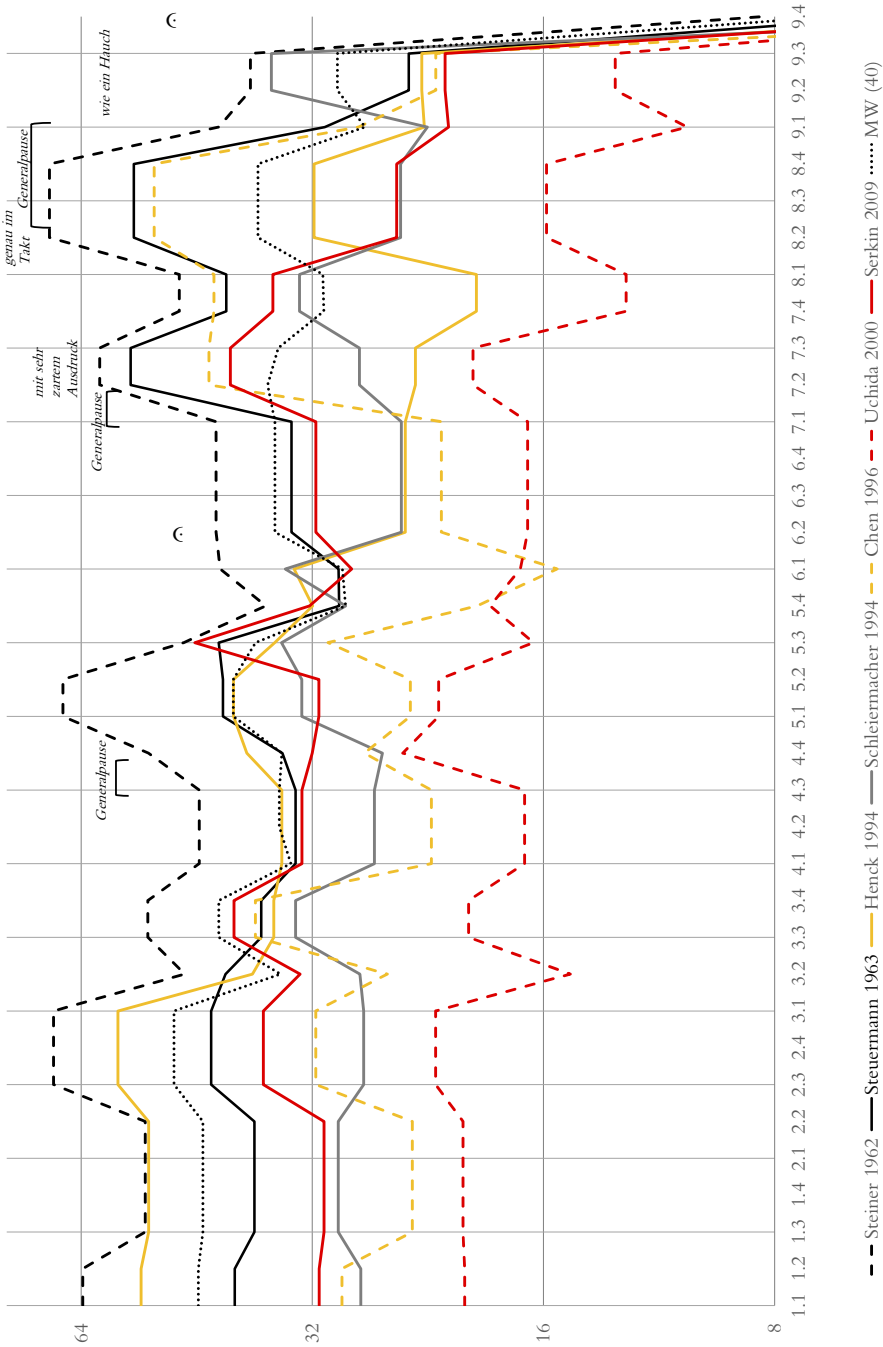


Abbildung 13: Schönberg, *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19, Nr. 6, Tempokurven der Aufnahme Steuermann 1963, der Mittelwerte von 40 Vergleichsaufnahmen sowie von sechs Aufnahmen auf Basis der Faktorenanalyse.

weitere Vergleichsaufnahmen aufgenommen, die das extreme Spektrum der gewählten absoluten Tempi veranschaulichen sollen (Mitsuko Uchida 2000 mit dem Minimaltempo von 18,6 bpm und Karl Steiner 1962 mit 54,8 bpm, dessen Aufnahme zu den drei raschesten zählt⁹¹; die entsprechenden Dauern liegen besonders eklatant auseinander, da sie auch T. 9 mit einschließen, der bei der Berechnung des Haupttempos ausgeschlossen wurde: Uchida 2000: 2'22", Steiner 1962: 0'49"; allein der letzte Takt dauert bei Uchida 33 Sekunden, bei Steiner hingegen lediglich zwölf Sekunden).

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

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

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

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

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

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

3 Zusammenfassung und Ausblick: ein strukturalistischer Interpretationsstil?

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

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

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

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

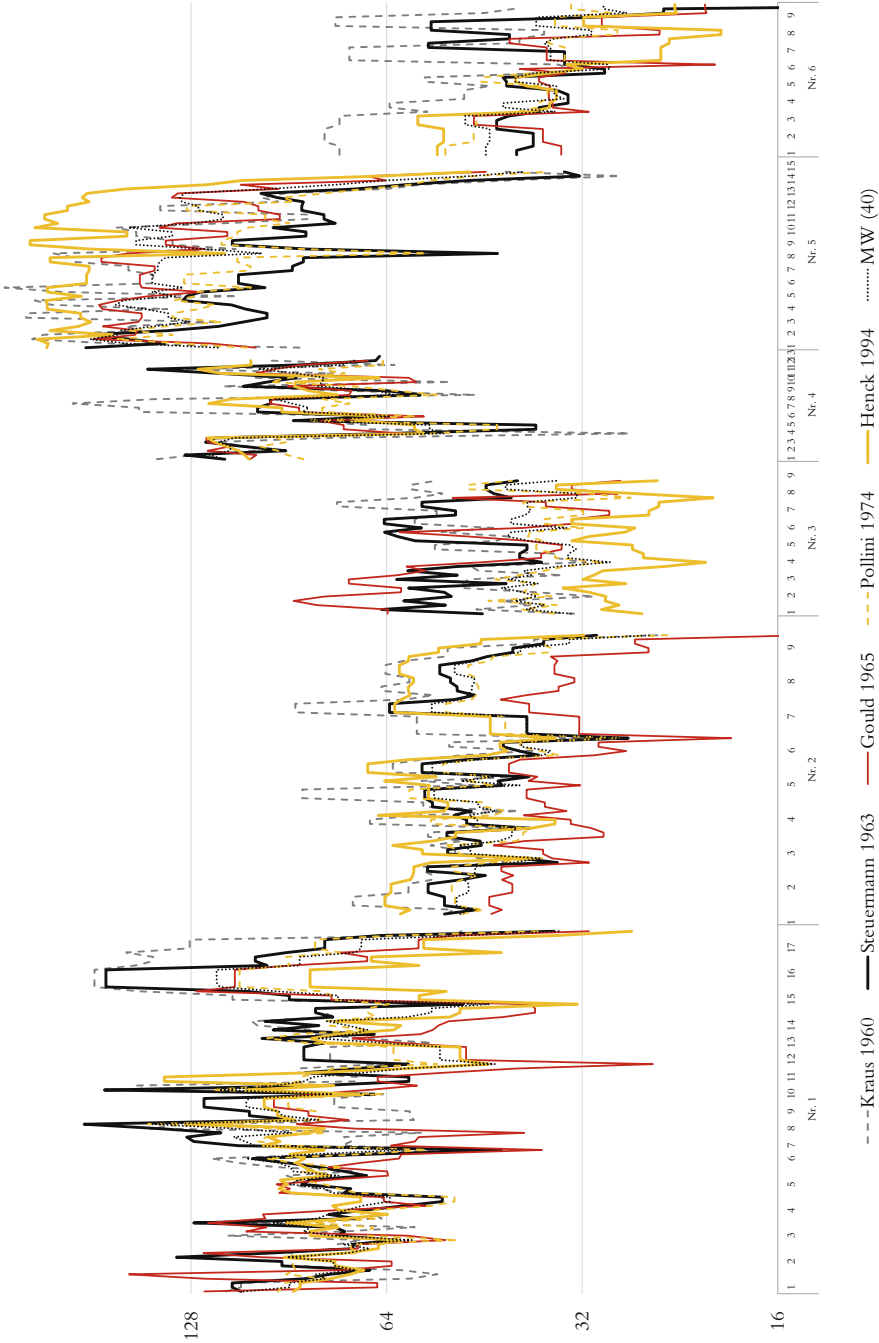


Abbildung 14: Schönberg, *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19, Nr. 1–6, Tempokurven der Aufnahme Steuermann 1963, der Mittelwerte von 40 Vergleichsaufnahmen sowie von vier Vergleichsaufnahmen. Alle fünf Aufnahmen sind vollständig als Videoispiele als Videobeispiele mit Tempokurven verfügbar unter: <https://mtosmt.org/issues/mto.20.26.4/mto.20.26.4.utz.html>,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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Anhang

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

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

Steermanns Einspielungen von Schönbergs Op. 19

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

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

»Alpenkräuter-Duft«

Zu Eduard Steuermann und Anton Webern

Um aus Sicht eines Musikhistorikers gleich mit dem Höhepunkt der gemeinsamen Biographie Eduard Steuermanns und Anton Weberns zu beginnen:¹ In einem Brief vom August 1936² trägt Webern seinem »liebsten Freund« Steuermann die Widmung der eben entstandenen Variationen für Klavier op. 27 an. In einem beigefügten Päckchen sendet Webern »Alpenkräuter-Duft« mit Edelraute, Kohlröschen und Edelweiß aus dem eigenen Wiener Vorstadt-Garten an den Exilanten Steuermann nach Amerika. In Verbindung mit der Widmung von Opus 27 ist dies eine Art intimes Geschenk, das die gemeinsame Vergangenheit und (allen Widrigkeiten zum Trotz) Gegenwart beschwört, ein Blumengruß an den von Webern hochgeschätzten Pianisten und ein feinsinniger Hinweis auf sein organologisches Musikverständnis.

Webern konnte sich offenbar kaum vorstellen, dass sich die Lebenskraft dieser selbst gezogenen und gepflückten Pflanzen über mehrere Tausend Kilometer Entfernung hinweg nicht konservieren werde. Steuermann hingegen, der im Brief aus dem südkalifornischen Sommer zuvor sein Verlangen nach »Schlucke[n] von Alpenluft«³ geäußert hatte, musste Webern schon bald darauf hinweisen, dass der Duft der Alpenblumen »verflogen« sei, obgleich er (auf Aristoteles anspielend) deren »Farben und die »Materie an sich« würdigt. Diese subtile Unterscheidung kennzeichnet möglicherweise auch Steuermanns Einstellung zu Weberns jüngster Musik recht gut. Er verleiht seiner Freude über die angekündigte Widmung der Variationen Ausdruck.⁴ Zugleich aber wird eine Art der Distanz spürbar, die die Tausenden Kilometer Entfernung zwischen beiden plötzlich auch musikalisch verortbar macht. Der Höhepunkt wird zur Peripetie. Wenige Monate und einige Briefe später bricht der Kontakt zwischen beiden ab,

1 Für weiterführende Hinweise sei Thomas Ahrend, Julia Bungardt, Regina Busch, Eike Feß, Simon Obert und Dorothee Schubel herzlich gedankt.

2 Vgl. den Brief Anton Weberns an Eduard Steuermann vom 24. August 1936, in: Regina Busch, »Aus dem Briefwechsel Webern – Steuermann. Transkribiert und mit Anmerkungen versehen«, in: *Anton Webern I*, hrsg. von Heinz Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1983 (= *Musik-Konzepte*, Sonderband), S. 23–51, S. 26.

3 Der Brief ist nicht verfügbar. Vgl. dazu den Brief Anton Weberns an Eduard Steuermann vom 24. August 1936, in: ebd., S. 27.

4 Vgl. den Brief Eduard Steuermanns an Anton Webern vom 31. Oktober 1936, in: ebd., S. 28.

und Steuermann findet so wenig Zugang zu Weberns späterer Musik, dass er auch das ihm gewidmete Werk nie öffentlich spielen wird.

Der Tatsache, dass Steuermann und Webern allerdings in vieler Hinsicht zusammengehören, wird selten widersprochen: Von der Forschung wird Steuermann zuallermeist als eminenten Träger des Erbguts der »Wiener Schule« bestimmt. Beispielhafte Daten hierfür liefert Steuermanns Biographie in Fülle: Schüler und Hauspianist Schönbergs (als Beteiligter der *Pierrot lunaire*-Uraufführung von 1912 wie 32 Jahre später der des Klavierkonzerts), die Mitwirkung bei der Maßstäbe setzenden Wiener Erstaufführung des Kammerkonzerts von Alban Berg (der ihn im Solopart als Intimus der »Wiener Schule« verewigt)⁵, nach dem Ersten Weltkrieg »Vortragsmeister« im Verein für musikalische Privataufführungen, nach dem Zweiten als Leiter von Meisterkursen der Internationalen Ferienkurse in Darmstadt.

Theodor W. Adorno nennt Steuermann den »Bülow des Schönbergkreises«⁶ und sieht ihn »mit der Konzeption der neuen Musik aus der zweiten Wiener Schule« »imprägniert.«⁷ Steuermanns »kompromißlose Strenge« in der Darstellung musikalischer Texte habe sich »unnachgiebig« gegen alles gewendet, was den Entwicklungsgang der »Moderne« störte. »[M]it Grund« habe Webern daher »eines seiner asketischsten Werke«, die Variationen op. 27, »ihm gewidmet.«⁸ Entsprechend eindeutig scheint das Verhältnis zwischen Steuermann und Webern lebensgeschichtlich bestimmbar: Steuermann hebt als Pianist die revidierte Druckfassung von Weberns *George-Liedern* op. 3, das Quartett op. 22, das Konzert op. 24 und die *Schatzwalzer*-Bearbeitung aus der Taufe und wirkt als Interpret der Bearbeitung der *Passacaglia* durch Webern mit. Steuermann betont um 1920 sogar, kurzzeitig von Webern in Komposition unterrichtet worden zu sein (er erwähnt konkret den Satz einer Violinsonate, den Webern »genau« durchgesehen habe).⁹ Und beide bestätigen wiederholt in schriftlichen Aussagen ihr freundschaftliches Verhältnis zueinander und ihre gegenseitige künstlerische Wertschätzung.

5 Brenda Dahlen, »Freundschaft, Liebe, und Welt: The Secret Programme of the Chamber Concerto«, in: *The Berg Companion*, hrsg. von Douglas Jarman, Boston 1990, S. 141–180, hier S. 145.

6 Vgl. den Brief Theodor W. Adornos an Ingeborg Bachmann vom 6. Oktober 1961, in: »Die Komponisten Eduard Steuermann und Theodor W. Adorno. Aus ihrem Briefwechsel«, in: *Adorno-Noten*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Berlin 1984, S. 40–72, hier S. 61.

7 Theodor W. Adorno, »Nach Steuermanns Tod« [als »Nachruf auf einen Pianisten« erstmals in: *Süddeutsche Zeitung* vom 28./29. November 1964], in: ders., *Musikalische Schriften IV. Moments musicaux. Impromptus*, Frankfurt a. M. 2003 (= Theodor W. Adorno: *Gesammelte Schriften* 17), S. 311–317, hier S. 312.

8 Ebd., S. 312 f.

9 Brief Eduard Steuermanns an Arnold Schönberg vom 11. Januar 1921, Arnold Schönberg Center, Wien (im Folgenden ASC), Briefdatenbank ID 17181, online: <http://archive.schoenberg.at/letters/letters.php?id_letters=17181&action=view> (02.08.2021).

Von Bedeutung ist dabei auch die Funktion Schönbergs. Er ist Lehrer, Vorbild und gemeinsame Bezugsperson; Bindeglied, aber zugleich auch segregierender Faktor zwischen beiden. Zu bedenken ist, dass Webern nur neun Jahre jünger ist als Schönberg, Steuermann aber ebenfalls wiederum neun Jahre jünger als Webern – ihn trennt damit doch fast eine Generation von Schönberg. Auf Steuermann lastet die Autorität Schönbergs trotz aller Befreiungsversuche so deutlich, dass er es »schon [als] eine Leistung [empfand], als ›Jünger‹ überhaupt noch zu komponieren«. ¹⁰ Webern spürt zwar eine ähnlich starke Verpflichtung gegenüber Schönberg, geht aber bereits früh daran, den Lehrer mit sportlichem Ehrgeiz zu überbieten. Das Verhältnis beider zu Schönberg als einer Art *tertium comparationis* jedenfalls gilt es im Blick zu behalten. Der vorliegende Beitrag hat drei Teile: Im Ersten wird er die frühe Entwicklung der Freundschaft von Webern und Steuermann skizzieren, im Zweiten einen genaueren Blick auf die Spannungen der 1930er Jahre im Zusammenhang mit den Variationen op. 27 werfen und im Dritten die Beziehung sozusagen im Rückspiegel der 1950er Jahre (also nach Weberns und Schönbergs Tod) hinsichtlich der Darmstädter Ferienkurse von 1957 untersuchen. Abschließend wird im Spannungsfeld der Betrachtungen zu Steuermann und Webern die Frage zu beantworten versucht, ob es die von Adorno adressierte schlüssige »Konzeption« einer Musik der »Wiener Schule« gegeben habe und wie sie ggf. beschrieben werden könnte.

Biographisches

»Schönberg hat jetzt einen neuen Schüler. [...] Ein glänzender Klaviervirtuose, Schüler Busonis, feiner Musiker und begabter Komponist. Er ist erst 19 Jahre alt« ¹¹, schreibt Webern am 6. Februar 1912 an Heinrich Jalowetz. Und spätestens in dieser Zeit lässt sich auch der Beginn der persönlichen Bekanntschaft Steuermanns mit Webern (anlässlich der Aufführung der achthändigen Fassung von Schönbergs *Fünf Orchesterstücken* op. 16, an der beide mitwirken) sicher festmachen. ¹² Steuermann wird, wie er später beklagt, zunächst zwar eher zu Hilfsdiensten (wie etwa dem Erstellen von Klavierauszügen) herangezogen, als in den

10 Brief Eduard Steuermanns an Michael Gielen vom 25. April 1951, zit. nach Volker Rülke, *Der Komponist Eduard Steuermann. Vier Werkstudien*, Hildesheim – Zürich – New York 2000 (= *Studien und Materialien zur Musikwissenschaft*, Bd. 20), S. 15.

11 Brief Anton Weberns an Heinrich Jalowetz vom 6. Februar 1912, in: Anton Webern, *Briefe an Heinrich Jalowetz*, hrsg. von Ernst Lichtenhahn, Mainz u. a. 1999, S. 209.

12 Busch, »Aus dem Briefwechsel Webern – Steuermann« (Anm. 2), S. 23 ff.

Genuss tatsächlichen Kompositionsunterrichts zu kommen.¹³ Bereits in den ersten Monaten 1912 spielt er aber in einem Berliner Konzert Lieder und eine Bearbeitung Erwin Steins von Opus 16, Mitte Oktober dann den Klavierpart des *Pierrot lunaire*.

Während der Kontakt zu Schönberg aufrechterhalten bleibt, wird derjenige zu Webern während der Kriegszeit mehrfach unterbrochen. Beide sind im Militärdienst bzw. mit ihrer Freistellung und hieraus folgenden anderweitigen Einsätzen beschäftigt. Es gibt zudem zeitaufwendige Dirigierverpflichtungen Weberns, die ihn vom Komponieren ablenken. Webern und Steuermann finden nach dem Krieg beide ihren Lebensmittelpunkt in Wien. Auf der Grundlage dieses Umstandes entwickelt sich nun eine zunehmend enge Zusammenarbeit, die in den frühen 1930er Jahre ihren Höhepunkt erreicht. Eine Schnittmenge als Forum der Aufführung von Werken Weberns bildet zunächst der Verein für musikalische Privat-aufführungen, später (durch die vermehrten Aktivitäten Steuermanns als Pianist und Weberns als Dirigent) begegnen beide einander häufig bei der Präsentation von Konzertmusik des klassischen Repertoires. In den 1920er Jahren ist Steuermann so ein wesentlicher Protagonist der Aufführung von Weberns Klavierliedern und seiner Klavierkammermusik. Die Opera 3, 4, 7 und 12 spielt er öffentlich, die Druckfassung von Opus 3 und Opus 12 hat er 1919 bzw. 1927 uraufgeführt. Von den Violinstücken op. 7 ließe sich nachgerade behaupten, dass Steuermann sie häufig aufgeführt hat (vor allem im Rahmen der Vereins-Aktivitäten in Wien und Prag): Allein zwischen 1919 und 1922 lassen sich acht Aufführungen nachweisen, deren »wundervolle[] Interpretation« Webern wiederholt rühmt.¹⁴

Webern nimmt zu Beginn eine Art Vermittlerrolle gegenüber Schönberg ein: Er überbringt Steuermann unangenehme Botschaften, Hinweise und Ratschläge von Schönberg und diskutiert sie offenbar geduldig mit dem jüngeren Kollegen. Notwendig wird dies anlässlich von Eintrübungen des Verhältnisses vonseiten Schönbergs, die nur durch ein diplomatisches Gespräch Weberns und ein reuiges »Schuldbekennnis« Steuermanns zu beenden sind¹⁵ (ein »schuldbeladenes Gewis-

13 Michael Gielen, *Unbedingt Musik. Erinnerungen*, Frankfurt a. M. – Leipzig 2005, S. 21.

14 Webern schreibt dort: »In dankerfülltester Erinnerung/an Deine wundervolle Interpretation / dieser Musik überreicht sie Dir, / mein lieber Steuermann, / Dein Webern / Mödling, Ostern 1922«. Arnold Schönberg Center, Wien, Edward Steuermann Collection (S26), im Folgenden: ASC E. Steuermann Collection.

15 Vgl. hierzu etwa den Brief Eduard Steuermanns an Arnold Schönberg vom 12. Juni 1923, ASC, Briefdatenbank ID 21869, online: <http://archive.schoenberg.at/letters/letters.php?id_letters=21869&action=view> (02.08.2021). Bereits 1914 hatte Webern als Mittler Schönbergs in diesem Sinne auf Steuermann eingewirkt, vgl. den Brief Augusta Steuermanns an Arnold Schönberg vom 7. November 1914, ASC, Briefdatenbank ID 17186, online: <http://archive.schoenberg.at/letters/letters.php?id_letters=17186&action=view> (02.08.2021).

sen« pflegt Steuermann ohnehin zuweilen gegenüber Schönberg).¹⁶ Aufgrund des unterschiedlichen Alters und Metiers der beiden Musiker sind dabei die Reibungsflächen in der Konkurrenz um Schönbergs Gunst eher gering.

Dass Steuermann und Webern gerade um 1930 vermehrt künstlerische Verpflichtungen miteinander eingehen, ist durch den gemeinsamen Wohnort (in und um Wien), aber auch durch die jeweils erhebliche Beschäftigung im »klassischen« Musikbetrieb als Interpreten bedingt. Die Kombination des Dirigenten Webern und des Solisten Steuermann in Orchesterkonzerten ist z. B. mit dem C-Dur-Konzert für zwei Klaviere von Bach, mehrfach mit Mozarts Klavierkonzert KV 271¹⁷, Beethovens 5. Klavierkonzert und dessen Tripelkonzert zu erleben. Auch gemeinsame Reisen zu Radiokonzerten nach Barcelona 1932 oder nach London 1933¹⁸ gehören hierzu. Webern betont in diesen Jahren mehrfach, wie außerordentlich er Steuermanns Klavierspiel schätze¹⁹; und Steuermann wiederum zählt Webern Anfang der 1930er Jahre zu seinen »besten Freunden«²⁰.

Vom zunehmend vertrauten Umgang zeugen etwa gemeinsame Bergtouren Weberns (jeweils im Juni 1929 und 1931) mit Steuermann als seinem »neueste[n] Kompagnon in Punkto Alpinistik« nebst Familienmitgliedern.²¹ Bei einer weiteren Tour, einer Partie in der Schneealpe, berichtet Webern Ende September 1929 davon, wie er mit Steuermann auf einer Berghütte im »eisige[n] Orkan« über Fragen der Dodekaphonie gesprochen habe, just zu einem Zeitpunkt also, als sich

- 16 Vgl. hierzu etwa den Brief Eduard Steuermanns an Arnold Schönberg vom 11. Januar 1921, ASC, Briefdatenbank ID 17181, online: <http://archive.schoenberg.at/letters/letters.php?id_letters=17181&action=view> (02.08.2021).
- 17 Vgl. z. B. den Brief Anton Weberns an Alban Berg vom 12. Dezember 1929, ASC, Briefdatenbank ID 22286, online: <http://archive.schoenberg.at/letters/letters.php?id_letters=22286&action=view> (02.08.2021): »Sonntag muß ich nach Berlin. Dort 18. Radio (Passac, mit Steuermann Mozart Es-dur u Coriolan).«
- 18 Vgl. Hans und Rosaleen Moldenhauer, *Anton von Webern. Chronik seines Lebens und Werkes*, Zürich 1980, S. 344 bzw. S. 358.
- 19 Vgl. den Brief Anton Weberns an Alban Berg vom 13. Mai 1934, ASC, Briefdatenbank ID 18176, online: <http://archive.schoenberg.at/letters/letters.php?id_letters=18176&action=view> (02.08.2021), demzufolge Steuermann vor vollem Saal die Sonate von Ludwig Zenk »wirklich unnachahmlich« spielte; bzw. den Brief Anton Weberns an Alban Berg vom 8. Juni 1935 (L6 A. Berg-Stiftung 568), zit. nach *Briefwechsel Anton Webern – Alban Berg*, hrsg. von Rudolf Stephan und Simone Hohmaier (= *Briefwechsel der Wiener Schule*, Bd. 4), in Vorb.: »Am Montag hat Steuermann einen Klavierabend gegeben: das war prachttvoll!!!«.
- 20 Brief an Salka Viertel von 1930 oder 1931, zit. nach Eduard Steuermann, »On Anton Webern and his Music«, in: *The Not Quite Innocent Bystander. Writings of Edward Steuermann*, hrsg. von Clara Steuermann, David Porter und Gunther Schuller, Lincoln – London 1989, S. 53–55, hier S. 54. Webern widmet Steuermann ein Exemplar seiner Bearbeitung Schubert'scher »Deutscher Tänze« mit den Worten: »Frohe Weihnachten, liebster Freund! / Dein Webern / 1931«, ASC E. Steuermann Collection.
- 21 Brief Anton Weberns an Alban Berg vom 28. September 1929 (L6 A. Berg-Stiftung 494), zit. nach *Briefwechsel Webern – Berg* (Anm. 19). Die Bergtouren dauerten jeweils zwei Tage und fanden im Rax- und Schneealpe-Gebiet statt. Vgl. Anton Webern, *Tagebuch VI* (Paul Sacher Stiftung, Basel), S. 63 bzw. S. 98.

Weberns Reflexionen über die Zwölftontechnik markant verdichten und (nach übereinstimmender Forschungsmeinung) mit der bald uraufgeführten Symphonie op. 21 Weberns »Spätwerk« namhaft gemacht werden kann.²² Konkret diskutieren Steuermann und Webern Alban Bergs neueste »Entdeckungen auf dem Gebiete der ›Reihen‹-Konstruktion«. Berg hatte Webern kurz zuvor brieflich von seiner aktuellen Arbeit an der *Lulu* unterrichtet, in deren Rahmen er eine Permutationstechnik entwickelt hatte, die es ihm erlaubte, »mit e i n e r Reihe für so ein mehrstündiges Werk auszukommen«²³. Webern erkennt die von Berg auf einem beigegeführten Notenblatt erläuterte Technik sofort als »von großer Bedeutung«:

»denn die Möglichkeit, aus der ›Urreihe‹ durch Permutation [...] Reihen zu gewinnen, die zwar neu sind aber doch in ursächlichem Zusammenhange mit jener (der Urreihe) stehn, also die Möglichkeit, für den Fall (wie er offenbar bei Dir jetzt eingetreten ist), als man mit den 4 Grundformen u. deren Transpositionen nicht auszukommen vermag, statt neue Reihen erfinden zu müssen solche durch Ableitung gewinnen zu können, erscheint mir für den ›Zusammenhang‹ von weitgehendstem Nutzen; ja vielleicht ist das überhaupt die günstigste Lösung dieses Problems.«²⁴

Inwieweit sich Steuermann ähnlich angeregt von Bergs Fund gezeigt haben mag wie Webern, kann nur vermutet werden. Nicht ausgeschlossen ist, dass es in der Folge der erwähnten gemeinsamen Zwölftondiskussion auch einen ursächlichen Zusammenhang zur Entstehung jener (dodekaphonen) *Vier Klavierstücke* Steuermanns gibt, die Webern gewidmet sind.²⁵ Immerhin hat sich Steuermann seinerzeit sicher mit der jüngsten Komposition Weberns, der Symphonie op. 21, eingehend beschäftigt. Diese war bereits 1928 entstanden und am 18. Dezember 1929 in Pittsburgh uraufgeführt worden (die Partitur erschien noch im selben Jahr). Am 24. Februar 1930 findet die Wiener Erstaufführung der Symphonie im Mittleren Konzerthausaal statt. Steuermann ist (neben Webern als Dirigent und Mitgliedern des Kolisch-Quartetts) als Pianist beteiligt – es erklingen zudem noch Brahms' A-Dur-Klavierquartett und Beethovens Septett op. 20. Insbesondere die Symphonie wird unter erheblichem Probenaufwand einstudiert. Steuermann hätte also die Gelegenheit gehabt, das Stück als Hörer gut kennenzulernen.²⁶

22 Brief Anton Weberns an Alban Berg vom 28. September 1929 (L6 A. Berg-Stiftung 494), zit. nach *Briefwechsel Webern – Berg* (Anm. 19).

23 Brief Alban Bergs an Anton Webern vom 20. September 1929 (Wienbibliothek im Rathaus, Wien, I. N. 185.704), zit. nach ebd.

24 Brief Anton Weberns an Alban Berg vom 28. September 1929 (L6 A. Berg-Stiftung 494), zit. nach ebd.

25 Vgl. hierzu den Beitrag von Volker Rülke im vorliegenden Band, S. 435 ff., bes. S. 436 f.

26 Steuermann spielte im Rahmen desselben Konzerts den Klavierpart von Brahms' Opus 26. Vgl. Moldenhauer, *Anton von Webern* (Anm. 18), S. 311 f.

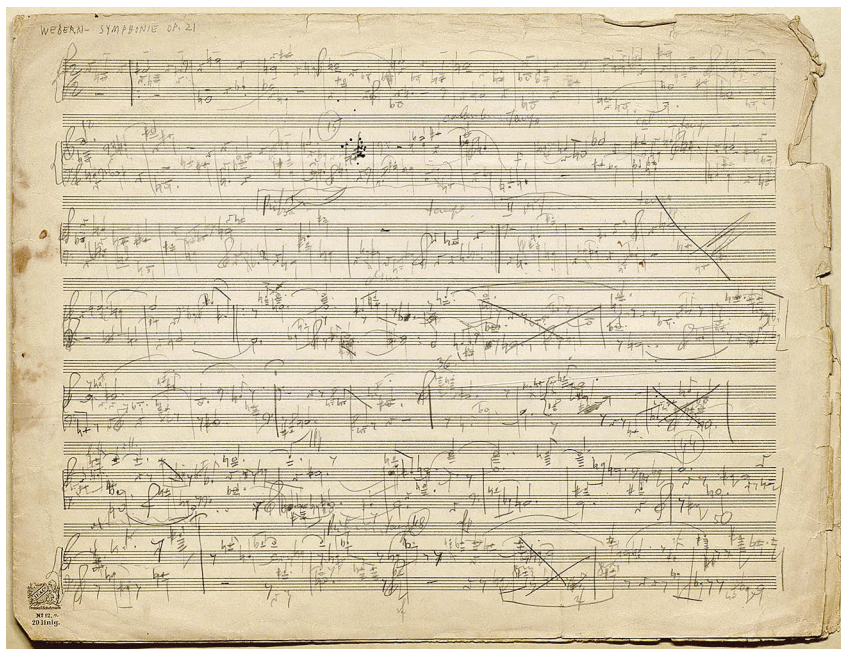


Abbildung 1: Anton Webern, Symphonie op. 21 in der Bearbeitung durch Eduard Steuermann, The Library of Congress, Washington D. C., Music Division, Edward and Clara Steuermann Collection, 1922–1981, Bleistift.

Überliefert ist im Steuermann-Nachlass eine (unvollständige) Klavierbearbeitung der Symphonie von Steuermanns Hand. Ob sie zu dieser Zeit oder später entstanden ist, muss einstweilen unbeantwortet bleiben.²⁷ Um einen offiziell in Auftrag gegebenen Klavierauszug für die Universal Edition handelt es sich nach dem Stand der bekannten Quellen wohl nicht.²⁸ Für eine Art private Analyseübung Steuermanns hingegen spricht, dass sich am Rande der Noten auch die Grundreihe und Ableitungen notiert zeigen. Vielleicht steht dabei aber weniger eine Analyse von Tonhöhen- und Rhythmus-Strukturen im Mittelpunkt: Regina Busch²⁹ hat die Überlegung ins Spiel gebracht, dass es Steuermann in erster Linie

27 Das querformatige Notenpapier entspricht demjenigen, das Steuermann in jener Zeit auch in Wien nutzte. Freilich könnte er leere Bögen davon auch noch mit ins amerikanische Exil genommen und dort weiterhin verwendet haben.

28 Im Briefwechsel zwischen Anton Webern und der Universal Edition finden sich diesbezüglich keinerlei einschlägige Hinweise. Vgl. *Anton Webern – Briefwechsel mit der Universal-Edition*, hrsg. von Julia Bungardt, Wien 2020.

29 E-Mails von Regina Busch an den Verfasser vom 18. Oktober bzw. 14. November 2018.

um die klaviertechnische Erkundung und Bewältigung der Musik gegangen sein könnte. Denn der Klaviersatz ist offenkundig nicht zum Lesen, sondern zum Spielen geschrieben worden. Er ist darauf ausgerichtet, weniger die Reihenstruktur als vielmehr Phrasierung und Motivbögen zu erfassen und für einen Klavierspieler zu gestalten (wie sich an der sorgfältig überlegten Stimmenverteilung auf linke und rechte Hand zeigt). Möglicherweise merkte Steuermann im Laufe der Arbeit allerdings, dass es unmöglich oder jedenfalls sehr schwer war, Weberns Symphonie im Klavierauszug darzustellen bzw. die Klanggestalten, so wie sie in der Orchesterpartitur notiert sind, erkennbar wiederzugeben – wie etwa parallel verlaufende Liegeklänge (T. 29 ff.), die auf dem Klavier nur unzureichend gestaltbar sind.

Zwar deutet das Notat der Grundreihe der Symphonie darauf hin, dass sich Steuermann mit zwölftontechnischen Fragen des Werkes befasst haben könnte. Und zweifellos hätte Steuermann hinsichtlich der Verwendung dodekaphoner Techniken von Webern (oder auch anderen Personen seines Umfelds) ausgesprochen viel lernen können. Zu fragen wäre allerdings, wo die Grenze des Interesses eines Komponisten gelegen haben mag, der die Reihentechnik stets nur als bestenfalls nützliches Werkzeug für eine aus der Tradition der motivisch-thematischen Arbeit entwickelten Formdramaturgie begriff, wie Volker Rülke nachgewiesen hat.³⁰ Steuermanns Klavierversion der Symphonie umfasst jedenfalls noch den ersten Satz vollständig; im zweiten Satz bricht sie aber mitten in der zweiten Variation ab und wird nicht weiter fortgeführt.

Politik und Spätstil

Zwei bedeutende politische Zäsuren verändern das Verhältnis zwischen Steuermann und Webern in den folgenden Jahren nachhaltig: die Geschehnisse der Jahre 1933 und 1938 in Deutschland und Österreich. Steuermann gibt infolge der politischen Entwicklungen nach 1933 keine Konzerte mehr im Deutschen Reich und lehnt aufgrund der antisemitischen Staatsräson des NS-Regimes auch private Besuche ab. Schönberg ist bereits im Sommer desselben Jahres über Paris in die USA geflüchtet. Im Mai 1936 emigriert Steuermann mit seiner Tochter Margaret

30 Rülke, *Der Komponist Eduard Steuermann* (Anm. 10), S. 27 ff. Vgl. hierzu auch Dorothee Schubel, »... was macht man, damit die Musik so vorgetragen wird, wie sie gemeint ist«. Eduard Steuermann – der Interpret als Komponist«, in: *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des Internationalen Colloquiums Wien 1995*, hrsg. von Markus Grassl und Reinhard Kapp, Wien – Köln – Weimar 2002 (= *Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*, Bd. 3), S. 113–120.

und siedelt sich bei seiner Schwester Salka in Santa Monica (Kalifornien) unweit von Schönberg (der in Brentwood Park wohnt) an. Vielversprechende Klavierschüler findet er dort einstweilen nicht. Webern, mit dem Steuermann zu dieser Zeit in Briefkontakt steht, empfiehlt dem Freund daher brieflich einige Monate später, die Sommermonate in Österreich zu verbringen, um seine Schüler dort zu unterrichten.³¹ Und Ende Oktober erwägt Steuermann tatsächlich einen dreimonatigen Unterrichtsaufenthalt in Wien im Frühjahr des Folgejahres.

Eigentlich hätte Webern wissen können, dass solche Pläne illusorisch waren, wenn er die politische Großwetterlage in den Blick genommen hätte. Das Juliabkommen Kurt Schuschniggs mit Hitler von 1936 bereitete einer immer deutlicheren Einflussnahme Nazi-Deutschlands den Boden: Es ermöglichte den Nationalsozialisten, im Rahmen legaler kulturpolitischer Organisationen in Österreich propagandistisch tätig zu werden. In dieser Zeit fasst Webern den Plan, Steuermann seine eben komponierten Klavier-Variationen op. 27 zu widmen.³² Webern lässt Steuermann über Schönberg grüßen, schreibt wiederum Schönberg, dass er Steuermann Opus 27 habe zukommen lassen. Im Dezember 1936 schickt Webern die Variationen an Steuermann als Abschrift seines ehemaligen Schülers Ludwig Zenk. Im dazugehörigen Brief bittet er ihn, das Werk Schönberg vorzuspielen. Im Mai des folgenden Jahres sendet er Steuermann schließlich den Erstdruck zu: Er enthält zur gedruckten Widmung den handschriftlichen Zusatz »u.[nd] allerherzlichst überreicht / von / seinem / Anton Webern«.

Steuermann erhält also zweimal – im Dezember 1936 und im Mai 1937 – nahezu identische Notentexte der Variationen von Webern. Aus einem späteren (verschollenen) Schreiben Weberns geht hervor, dass sich Steuermann im Oktober 1937 in berührenden Worten über die Variationen geäußert habe.³³ Er könnte sich zu diesem Zeitpunkt eingehender damit auseinandergesetzt haben. Auf eine generelle Beschäftigung mit dem Notentext deutet hin, dass die früher eingetrafene Abschrift einige eher provisorisch wirkende Reihenabzählungen enthält, daneben offenbar Phrasierungsbögen und Dynamikzeichen, die mutmaßlich von Steuermann stammen.³⁴ Der zweite Satz zeigt neben den Reihen-Abzählstrichen (die auf vorgängigen brieflichen Hinweisen von Webern zur Grundreihe basieren könnten) mögliche Anweisungen auch für eine formale Einteil-

31 Vgl. den Brief Anton Weberns an Eduard Steuermann vom 24. August 1936, zit. nach Busch, »Aus dem Briefwechsel Webern – Steuermann« (Anm. 2), S. 25.

32 Vgl. den Brief Eduard Steuermanns an Anton Webern vom 31. Oktober 1936, in: ebd., S. 28.

33 Brief Anton Weberns an Eduard Steuermann vom 27. Oktober 1937, zit. nach ebd., S. 39: »Was meine ›Variationen‹ betrifft: Du sagst mir so Schönes darüber! Es hat mich sehr berührt!«.

34 Dies zeigt sich zu Beginn des dritten Satzes, wo Webern Steuermann bereits auf die Reihe hingewiesen hatte. Es findet sich schon mitten im Thema vom dritten Satz (in T. 8) ein solcher Strich.

II.

Sehr schnell ♩ = ca. 160

The image shows a handwritten musical score for Variation II of Anton Webern's Variations for Piano, Op. 27. The score is written on three systems of grand staves. The tempo is marked 'Sehr schnell' with a metronome marking of approximately 160. The key signature is one sharp (F#). The score includes dynamic markings such as *f*, *p*, and *ff*. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Abbildung 2: Anton Webern, Variationen für Klavier op. 27, Kopistenabschrift (1936).
Pierpont Morgan Library, New York, Record ID: 115920.

6

II

Sehr schnell $\text{♩} = \text{ca } 160$

1 2 3 4

5 6 7 8 9

10 11 12 13 14

15 16 17 18

19 20 21 22

U. E. 10881

Abbildung 3: Anton Webern, Variationen für Klavier op. 27, Widmungsexemplar des Erstdrucks (1937) aus dem Besitz Eduard Steuermanns, ASC E. Steuermann Collection.

lung (in T. 3 und T. 7). In der ein knappes halbes Jahr später an Steuermann versandten Druckausgabe der Variationen finden sich noch weitaus detailliertere reihenanalytische Eintragungen und zusätzliche Interpretationshinweise.

Wie verhalten sich die beiden Exemplare chronologisch zueinander? Nicht auszuschließen ist, dass Steuermann sich bereits kurz nach der Zusendung mit der Tintenabschrift beschäftigt hat. Die Eintragungen dort entstammen jedenfalls vermutlich einer früheren Zeit als diejenigen der Druckausgabe, weil diese eine deutlich differenziertere Auseinandersetzung mit dem Notentext verraten. Die Reihenbestimmungen folgen etwa einer genaueren Systematik als in der Tintenabschrift: Steuermann hat dabei eine eigene Bezeichnungspraxis von Tonhöhenziffern eingesetzt, um die dodekaphonen Strukturen zu bezeichnen; eine Praxis, die sich ähnlich auch in anderen seiner Notenausgaben (etwa von Schönbergs Opus 25) findet.³⁵ Möglicherweise aber sind die Eintragungen der Druckausgabe sogar erst Jahrzehnte nach denen in der Tintenabschrift getätigt worden, als sich Steuermann (nachweislich im Umfeld der Darmstädter Ferienkurse 1957) wieder mit Opus 27 beschäftigte.³⁶ Auf dieses spätere Handexemplar wird noch ausführlicher zurückzukommen sein.

Zunächst noch einmal zu den 1930er Jahren: Warum bricht Steuermann den Kontakt zu Webern nach dem anfangs freundlichen Austausch zu Opus 27 ab? Auf eine politische Begründung deuten verschiedene Spuren hin: so in einem Schreiben Schönbergs an Webern von Anfang Juni 1937, in dem er diesem die Widmung seines soeben entstandenen Violinkonzerts ankündigt. Schönberg schränkt diese Ankündigung nämlich gleich ein: Er macht die Widmung abhängig von einer Auskunft, da »wiederholt in den letzten Monaten Gerüchte« an ihn gedrungen seien (Kolisch als möglichen Zuträger nimmt er hier ausdrücklich aus). Ob es wahr sei, so fragt er, dass er »Anhänger oder Mitglied der Nazi Partei« geworden sei. Und er fügt an, dass er »unmöglich eine Widmung an den Anhänger einer ›Weltanschauung‹ drucken könnte, die mich und meinesgleichen als minderwertig anschaut.«³⁷ Webern antwortet Mitte Juli mit dem Ausdruck vehementester Empörung und sinnt darüber nach, wer die »Verleumder« sein könnten.³⁸

35 Vgl. hierzu den Beitrag von Eike Feß im vorliegenden Band, S. 247 ff., bes. S. 257–260.

36 So findet sich im dritten Satz der späteren Ausgabe noch eine Schreibschicht mit einem roten Stift, der ein Bezeichnungssystem für die Reihen, das auf ein vergleichsweise spätes Entstehungsdatum hinweist, festhält: Die Bezeichnung der Reihen mit aufsteigenden Tonhöhenziffern verweist auf eine Analysepraxis, die sich erst nach dem Zweiten Weltkrieg (ausgehend von Milton Babbitt) verbreitete.

37 Brief Arnold Schönbergs an Anton Webern vom 20. Juni 1937, ASC, Briefdatenbank ID 2901, online: <http://archive.schoenberg.at/letters/letters.php?id_letters=2901&action=view> (02.08.2021).

38 Brief Anton Weberns an Arnold Schönberg vom 15. Juli 1937, ASC, Briefdatenbank ID 18168, online: <http://archive.schoenberg.at/letters/letters.php?id_letters=18168&action=view> (02.08.2021).

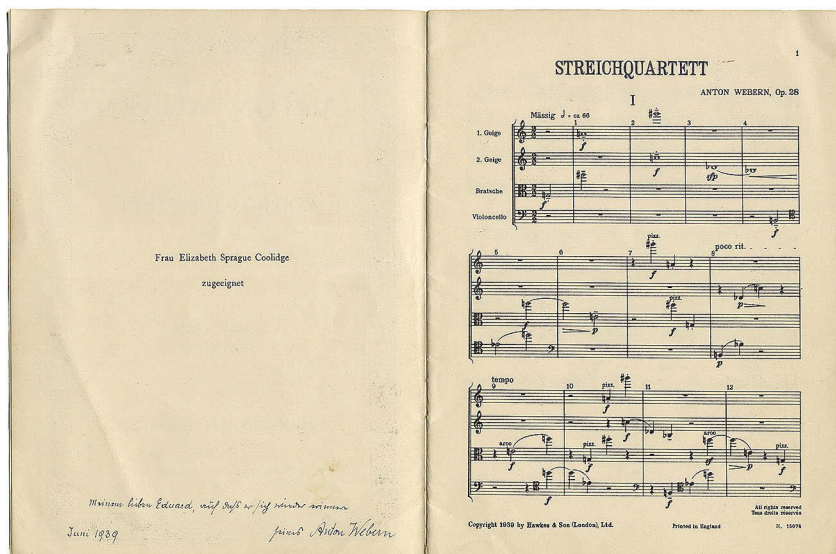


Abbildung 4: Anton Webern, Streichquartett op. 28, Widmungsexemplar des Erstdrucks (1938), ASC E. Steuermann Collection.

Ob Steuermann zur Seite der Misstrauischen oder der Verteidiger Weberns im Kreis um Schönberg zählte, mit dem er zu jener Zeit in engerem Kontakt stand, ist nicht zuverlässig festzustellen. Sicher allerdings ist, dass die Politik der Nationalsozialisten auch in den folgenden Jahren tiefe Einschnitte in Steuermanns biographischem Umfeld hinterließ: So wurde Eduards jüngerer Bruder Zygmunt Opfer des nationalsozialistischen Vernichtungskrieges. Das nach dem Krieg an ihn herangetragene Angebot, an der Wiener Akademie zu lehren, lehnte Steuermann ab. Und Hans Moldenhauer berichtet von einem Gespräch aus den 1960er Jahren, demzufolge der wesentliche Grund für Steuermann, die Briefe Weberns nicht mehr zu beantworten, gewesen sei, dass »er es Webern zutiefst verübelte«, in seinen Briefen nach dem sogenannten »Anschluss« im März 1938 dem Absender »die Bezeichnung ›Deutsches Reich‹ zugefügt« und sich damit zur damaligen deutschen Expansionspolitik bekannt zu haben.³⁹

Den letzten Brief Steuermanns erhält Webern jedenfalls offenbar im Dezember 1937, also vor dem »Anschluss«. Er beantwortet danach mehrere Schreiben Weberns nicht mehr und beginnt am 12. August 1938 offenbar noch einmal einen

39 Vgl. Moldenhauer, *Anton von Webern* (Anm. 18), S. 483.

(in freundlichem Ton gehaltenen) Brief, bricht ihn aber ab. Der letzte Satz dieses Entwurfs lautet: »[...] wann wir wohl wieder zusam[m]ensitzen werden?«⁴⁰ Im September 1938 erlebt Steuermann noch die Uraufführung des Streichquartetts op. 28 in Pittsfield (Massachusetts), wo er im selben Konzert als Pianist engagiert ist. Als vorläufig letztes, derzeit auffindliches Zeugnis des direkten Kontakts muss Weberns handschriftliche Widmung der Partitur dieses Streichquartetts gelten: »Meinem lieben Eduard, auf daß er sich wieder erinnere/seines Anton Webern/Juni 1939«.

Nachleben

Dass Steuermann die ihm gewidmeten Variationen nie öffentlich aufgeführt hat, ist allerdings wohl nicht allein auf politische⁴¹, sondern auch auf kompositorische Gründe zurückzuführen. Nach dem Krieg hat sich Steuermann öffentlich zwar immer wieder zur »long-standing friendship, admiration, and activity for the Webern ›thing«⁴² bekannt oder sich noch 1962 (etwas steif) dafür bedankt, als Gründungsmitglied in die Webern Society aufgenommen worden zu sein.⁴³ Doch etwas scheint nicht zu passen, wenn so hehre Begriffe wie »admiration« und eher saloppe wie »Webern ›thing« in einem Satz aufeinandertreffen. Ihre offenkundige Unvereinbarkeit weist darauf hin, dass Steuermanns Beziehung zu Webern zu einer verwickelten wurde – und dies trotz oder gerade wegen der früheren persönlichen Freundschaft.

Steuermann hat den folgenden Aufstieg Weberns zur Ikone der seriellen Nachkriegsavantgarde mit gemischten Gefühlen begleitet. Und seine Einstellung zu Weberns Spätwerk nach der Symphonie op. 21 ist wohl insgesamt zwiegespalten. Dass Webern als Gründervater des »Pointillismus« gefeiert wird, hat Steuermann als »Darmstädter Unfug«⁴⁴ abgetan, diese Entwicklung aber auch auf Weberns »orthodoxe«, wenig freie Behandlung der Zwölftonreihe zurückgeführt, deren

40 Brief Eduard Steuermanns an Anton Webern vom 12. August 1938, zit. nach Busch, »Aus dem Briefwechsel Webern – Steuermann« (Anm. 2), S. 45 ff.

41 In der Zeit nach 1938 hat Webern ganz offenbar nicht so reagiert, wie Steuermann das Recht gehabt hätte, es zu erwarten. Daher sei es ihm unmöglich gewesen, seine »Gefühle« nicht zu »ändern«, zumal Familienmitglieder ermordet worden waren. Paraphrasiert nach einem Brief von Eduard Steuermann an Hans Moldenhauer vom 12. Juni 1964, zit. in Steuermann, »On Anton Webern and his Music« (Anm. 20), S. 55.

42 Brief an Felix Prohaska von 1962, zit. nach ebd., S. 54.

43 Brief Eduard Steuermanns an Hans Moldenhauer vom 15. April 1962 (Paul Sacher Stiftung, Basel).

44 Brief Eduard Steuermanns an Theodor W. Adorno vom 23. November 1961, zit. nach Steuermann/Adorno, »Aus ihrem Briefwechsel« (Anm. 6), S. 68.

»purity of style« auf Kosten der »Musik selbst« gegangen sei.⁴⁵ Glaubt man einem Schüler, ging Steuermann sogar so weit, Weberns vermeintlichen Purismus der Zwölftontechnik mit dem politischen Totalitarismus vor 1945 zu vergleichen.⁴⁶ Zugleich verteidigt er den Künstler aber auch gegen jene »Webernaffen«⁴⁷, die ihr Vorbild zugleich nicht richtig verstanden hätten: der Musik eines »living organism«⁴⁸, der »continuation of the classic forms«⁴⁹; mithin eines kompositorischen Geistes von »unbelievably free improvisatory interpretations«, der beispielsweise die »idea« einer Rhythmusreihe selbst als zu »primitive« oder zu »mechanical« empfunden hätte.⁵⁰

Wie lassen sich diese (vermeintlichen) Widersprüche erklären? Dazu sei ein Blick auf Steuermanns In-Erscheinung-Treten bei den Darmstädter Ferienkursen 1957 geworfen. Hier erklangen auf dem Höhepunkt der *webern mania* zahlreiche einschlägige Werke (nebst sechs begleitenden Webern-Seminaren von Henri Pousseur⁵¹): im ersten Orchesterkonzert die *Augenlicht-Kantate*, dann in zwei Konzerten (»Webern und die junge Generation«) die Symphonie op. 21, die Geigenstücke op. 7, die *Rilke-Lieder* op. 8, die *Fünf Orchesterstücke* op. 10 und schließlich das Konzert op. 24 ohne Steuermanns Beteiligung. Wäre es nicht naheliegend gewesen, dass der (anwesende) Pianist der Uraufführung von Opus 24, Steuermann, gespielt

45 Brief an Michael Gielen aus den 1950er Jahren, zit. nach Eduard Steuermann, »Steuermann on His Own Composing and Compositions«, in: *The Not Quite Innocent Bystander. Writings of Edward Steuermann*, hrsg. von Clara Steuermann, David Porter und Gunther Schuller, Lincoln – London 1989, S. 67–73, hier S. 73.

46 Russell Sherman, ein amerikanischer Schüler von Steuermann hat im Nachhinein (mit aller Vorsicht gegenüber seiner Erinnerung) einen Hinweis darauf gegeben, dass Steuermann »could perhaps have found a correspondence between the need for ethnic purity and twelve-tone purity«. Vgl. hierzu Busch, »Aus dem Briefwechsel Webern – Steuermann« (Anm. 2), S. 48. In der Tat gibt es in der Zeit um 1940 in den USA auch öffentliche Diskussionen darüber, ob das mechanistische Zwölftonverfahren ein Zeugnis totalitären Denkens sei. Vgl. hierzu auch den einschlägigen Konflikt zwischen Warren Allen und Ernst Krenek 1941 (Ernst Krenek, *Horizons circled*, Berkeley 1974, S. 65, bzw. ders., *Die amerikanischen Tagebücher 1937–1942: Dokumente aus dem Exil*, hrsg. von Claudia Maurer Zenck, Wien 1992, S. 189–191). Ohrenzeugen zufolge hat Steuermann nach dem Krieg den Verdacht geäußert, Webern könne etwas mit den Nazis zu tun gehabt haben, um gleich darauf zu betonen, dass er die Variationen nicht gespielt habe, weil er »eigentlich« nicht wisse, »wie das geht«. Vgl. Michael Gielen, »Mein Onkel Eduard Steuermann« [1991], in: *Michael Gielen. Dirigent, Komponist, Zeitgenosse*, hrsg. von Paul Fiebig, Stuttgart – Weimar 1997, S. 169–177, hier S. 175 f. Später betont er (einem Interview mit Gunther Schuller zufolge), dass Webern vom Klavier nicht viel verstanden habe. Zit. nach Rülke, *Der Komponist Eduard Steuermann* (Anm. 10), S. 17.

47 Brief an Michael Gielen von 1951, zit. nach Steuermann, »On Anton Webern and his Music« (Anm. 20), S. 54.

48 Brief an Michael Gielen von 1957, zit. nach ebd.

49 Eduard Steuermann, »The Possibilities and Impossibilities of Serial Composition: An Unscientific Inquiry«, in: *The Not Quite Innocent Bystander. Writings of Edward Steuermann*, hrsg. von Clara Steuermann, David Porter und Gunther Schuller, Lincoln – London 1989, S. 56–62, hier S. 60.

50 Ebd., S. 61.

51 Vgl. hierzu Henri Pousseur, »Webern und die Theorie«, in: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* [1], hrsg. von Wolfgang Steinecke, Mainz 1958, S. 38–43.

hätte? 1958 führt Steuermann anlässlich eines Konzerts zum 75. Geburtstag Weberns erneut die Geigenstücke op. 7 in Darmstadt mit Kolisch auf.⁵² Im selben Konzert erklingen auch die *Jone-Lieder* op. 25 – diese werden allerdings von Cornelius Cardew begleitet.⁵³ Die Beweggründe für die personelle Besetzung eines Konzerts können überaus vielfältig sein. Aber war es nur äußeren Umständen geschuldet, dass Steuermann in Darmstadt nicht als Interpret von Weberns Spätwerk hervortrat, oder wollte er seinen öffentlichen Einsatz bewusst vorrangig auf die Werke der expressionistischen Frühphase beschränkt wissen?

Ausgerechnet Weberns Variationen op. 27 sind 1957 Pflichtstück beim Wettbewerb um den Kranichsteiner Musikpreis und erklingen entsprechend auch beim öffentlichen Schlussvorspiel.⁵⁴ Der Widmungsträger Steuermann ist Jurymitglied. Es erscheint naheliegend, dass er sich mit dem Gedanken auseinandersetzt, die Variationen in Darmstadt selbst aufzuführen.⁵⁵ So mag die entsprechende Anfrage des Leiters der Ferienkurse für Neue Musik Wolfgang Steinecke für ihn kaum zufällig gekommen sein. »Sie fragen«, antwortet Steuermann im April 1957, »ob ich die Webern Variationen bei einer Gelegenheit spielen möchte; ich habe, so sonderbar es heute klingen mag, dieses Werk niemals (für Konzert-Vortrag) studiert. Ich tue es jetzt, ob ich es aber für aufführungsreif halten werde, weiß ich noch nicht.«⁵⁶ Im Mai leitet dann Steuermann bereits die Absage auf Raten ein:

»Was die Webern-Variationen anbetrifft: Ich bin im Augenblick, in der Prüfungs-Zeit, derart mit Arbeit überhäuft, [...] daß ich ihre Frage nur negativ beantworten könnte, – was ich aber wenn möglich vermeiden möchte. Können wir es so lassen, daß auf den Voranzeigen die Schönbergstücke op. 19 stehen, was ich jederzeit spielen kann. Falls ich mit den Variationen inzwischen fertig werde, kann man es immer noch umändern [...]«.⁵⁷

52 Volker Rülke, »Zu Eduard Steuermann«, in: *Von Kranichstein zur Gegenwart. 50 Jahre Darmstädter Ferienkurse*, Darmstadt 1996, hrsg. von Rudolf Stephan u. a., S. 113–119, hier S. 116.

53 Gianmario Borio/Hermann Danuser (Hrsg.), *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946–1966*, Bd. 3: *Dokumentation*, Freiburg i. Br. 1997, S. 513 ff. Bei den Musikkritikern der Zeit lässt sich immer wieder die Betonung der alles überstrahlenden Rolle Weberns beobachten, zugleich aber auch der Hinweis auf das »tragische[] Mißverständnis« finden, »daß dies alles im Zeichen« eines Komponisten geschehe, »der für die feingliedrigen Gebilde seiner keuschen Muse sublimale Klangformen von kristallinischer Gestalt« gefunden habe, während die Jüngeren nur »artistische[] Kunstgriffe« produzierten. Heinz Joachim, »Kranichstein 1957«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 118 (1957), H. 10, S. 563 f., hier S. 564.

54 Borio/Danuser, *Im Zenit der Moderne* (Anm. 53), S. 513 ff.

55 Rülke, »Zu Eduard Steuermann« (Anm. 52), S. 113 ff.

56 Brief Eduard Steuermanns an Wolfgang Steinecke vom 22. April 1957, Archiv des Internationalen Musikinstituts Darmstadt (IMD), IMD-A100050-201040-11.

57 Steuermann fährt fort: »[...] was den Zuhörern willkommen sein wird, weil ja das Webern Werk viel seltener zu hören ist«. Brief Eduard Steuermanns an Wolfgang Steinecke vom 26. Mai 1957, IMD-A100050-201040-09. Ob Steuermann dies wirklich ernst meinte, scheint zweifelhaft zu sein, hatte er doch schon drei Jahre zuvor im Hinblick auf Darmstadt beklagt, »daß Berg und Webern

Warum Steuermann für das Konzert am 17. Juli 1957 offenbar nicht »fertig« wird (und die *Sechs kleinen Klavierstücke* op. 19 von Schönberg auf dem Programm bleiben), kann nur vermutet werden. Möglich wäre es, dass er sich gerade als Mitglied in einer Jury (die sich auch aus überzeugten Anhängern des Darmstädter Serialismus wie Herbert Eimert oder Paul Jacobs zusammensetzt) in einem ungelösten, vielleicht unlösbaren Konflikt gesehen hat. An den Variationen op. 27, denen für die Webern-Rezeption der 1950er Jahre nachgerade ein »Symbolcharakter«⁵⁸ zukommt, wird von Musikern und Wissenschaftlern jener Zeit diskutiert, inwiefern diese noch Reste traditionellen motivisch-thematischen Denkens oder bereits systematischere serielle Strukturen enthalten.⁵⁹ Zugleich wird im Windschatten der Darmstädter Avantgarde eine Interpretationsauffassung propagiert, die sich (etwa mit Peter Stadlen, der 1937 gemeinsam mit Webern die Uraufführung vorbereitete) auf eine »Espressivo«-Tradition der »Wiener Schule« beruft.⁶⁰

Nicholas Cook, der sich ausführlich mit der Aufführungsgeschichte der Variationen op. 27 nach 1950 beschäftigt hat, zielt insbesondere auf diese Polarität der Interpretationsweisen eines »Darmstadt« und eines »Vienna« »performance style«.⁶¹ Steuermann wird in seinem Text kaum zufällig nur ganz am Rande erwähnt: zum einen weil es vom Widmungsträger der Variationen op. 27 selbst keine Einspielung des Werkes gibt, zum anderen aber auch, weil seine eigene Rolle möglicherweise nicht ganz leicht innerhalb der gewählten Extrempole von Darmstadt und Wien einzugliedern ist. Es existiert allerdings, und dies mag Cook entgangen sein, ausgerechnet von 1957 der Darmstädter Konzertmitschnitt eines New Yorker Schülers von Steuermann, Jerome Lowenthal. Lowenthal, damals 25 Jahre alt, ist in jenem Jahr Teilnehmer am Wettbewerb um den Kranichsteiner Musikpreis, in dessen Jury Steuermann sitzt, und schließlich auch einer der Preisträger, der von seinem Lehrer

bedeutend überschätzt werden auf Kosten Schönbergs«. Brief Eduard Steuermanns an Theodor W. Adorno vom 30. Mai [1954], zit. in Rülke, »Zu Eduard Steuermann« (Anm. 52), S. 113. Abgedruckt auch in Steuermann, »On Anton Webern and his Music« (Anm. 20), S. 64. Der Steuermann-Schüler Jerome Lowenthal erinnert sich in ähnlichem Sinne: »And then in Darmstadt, he spoke to me lengthily about how the Darmstadt people had rejected Schonberg and put Webern in his place, and then he said ›And Webern would be the most astonished of all ... but he would accept it ... wiz' bleeding heart he would accept it.‹ The bitterness of those words still rings in my memory.« E-Mail von Jerome Lowenthal an den Verfasser vom 17. März 2019.

58 Vgl. Gianmario Borio, »Wandlungen des Webern-Bildes«, in: *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für neue Musik Darmstadt 1946–1966. Geschichte und Dokumentation in vier Bänden*, Bd. 1, hrsg. von Gianmario Borio und Hermann Danuser, Freiburg i. Br. 1997, S. 213–266, hier S. 230.

59 Vgl. etwa Nicholas Cook, »Inventing Tradition: Webern's Piano Variations in Early Recordings«, in: *Music Analysis* 36 (2017), H. 2, S. 163–215. Gisela Nauck, *Musik im Raum – Raum in der Musik. Ein Beitrag zur Geschichte der seriellen Musik*, Stuttgart 1997 (= *Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft*, Bd. 38), S. 72 f.

60 Vgl. hierzu Borio, »Wandlungen des Webern-Bildes« (Anm. 58), S. 238.

61 Miriam Quick, *Performing Modernism: Webern on Record*, Diss. King's College London 2010, S. 103. Cook, »Inventing Tradition« (Anm. 59).

eine vergleichsweise hohe Punktzahl zugesprochen bekommt.⁶² Zeigt diese Zustimmung, dass Lowenthal einen Interpretationsstil vertritt, dem auch sein Lehrer zugeeignet gewesen sein könnte?⁶³ Ein Blick auf das Handexemplar im Vergleich mit Lowenthals Interpretation mag darauf zumindest hindeuten.

Wie erwähnt finden sich in Steuermanns Handexemplar durchaus uneinheitliche Spuren analytischer Eintragungen (mit Blei-, rotem und blauem Stift). Sie sind weder sicher einem bestimmten Autor zuzuordnen noch genau datierbar. Doch es spricht zumindest nichts dagegen, dass Steuermann das gedruckte Exemplar mit der handschriftlichen Widmung Weberns in der Nachkriegszeit (so möglicherweise auch im Frühjahr 1957) für sein eigenes Studium und den Unterricht verwendet hat. Mit aller gebotenen Vorsicht lässt sich an diesem Handexemplar zweierlei beobachten: Zum einen zeigen die Eintragungen eine genauere Auseinandersetzung mit der Reihenstruktur von Opus 27. Zum anderen könnten einige der Einzeichnungen (wie im zweiten Satz jeweils Striche vor der Dreiklangfolge in T. 3, in T. 8 und T. 19) auf formgliedernde Überlegungen hindeuten. Interessant erscheint dabei, dass diese Eintragungen keine Übereinstimmung mit Weberns eigenen Hinweisen zum Verhältnis von Reihenstruktur und Formgestaltung⁶⁴ aufweisen. (Diese haben sich bekanntlich in Peter Stadlens Handexemplar überliefert, der das Werk vor seiner Uraufführung 1937 mit dem Komponisten einstudierte.⁶⁵) Weberns zweiter Satz zielt – Stadlens Deutung zufolge – auf eine stimmige Verbindung von Reihenstruktur und klassischem Scherzo-Modell mit Durchführung und Reprise, welcher der Ausführende gerecht werden muss. So legt Webern dem ausführenden Interpreten Stadlen offenbar eine formale Zäsur in T. 17 nahe, die als Beginn einer gestauchten Reprise mehrfach bezugsfähiger Zweitongruppen gedeutet werden kann. Bei T. 17 handelt es sich jedenfalls in der Tat um eine Schlüsselstelle des Satzes, die sich als solche durch zeitliche Proportio-

62 Vgl. das Protokoll zum Kranichsteiner Musikpreis 1957, IMD-A100094-203066-03, sowie die Bewertungen zum Kranichsteiner Musikpreis 1957: Klavier und Violine, IMD-A100094-203066-04.

63 Jerome Lowenthal erinnert sich, für eine seiner späteren Aufführungen von Opus 27 Steuermanns Zustimmung gefunden zu haben: »When Steuermann told me that I would have to learn the Variations for the competition, although he pretended for ›personal reasons‹ he had never looked at them, I could see that he was really very excited. We worked very hard on them, and while I have no memory of how I played in Darmstadt, I remember that when he heard me play them a year later in Israel (Beit Daniel in Zichron Ya'akov), he was quite pleased, particularly with the last movement.« E-Mail von Jerome Lowenthal an den Verfasser vom 17. März 2019.

64 Neil Boynton, »Anton Webern, ›Variationen‹ op. 27. Gegenüberstellung der Handexemplare von Else Cross und Peter Stadlen«, in: *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des Internationalen Colloquiums Wien 1995*, hrsg. von Markus Grassl und Reinhard Kapp, Wien – Köln – Weimar 2002 (= *Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*, Bd. 3), S. 101–111.

65 Anton Webern, *Variationen für Klavier Op. 27. Weberns Interpretationsvorstellungen erstmals erläutert von Peter Stadlen an Hand des Faksimiles seines Arbeitsexemplares mit Anweisungen Weberns für die Uraufführung*, hrsg. von Peter Stadlen, Wien 1979 (Universal Edition UE 16845).

nalität, rhythmische Struktur und Tonwiederholungen auf den Satzbeginn beziehen lässt.⁶⁶ Stadlens Aufführung des zweiten Satzes in Darmstadt von 1948 bestätigt diese Lesart: Sie arbeitet in Charakter und formaler Gestaltung eine Art Scherzo heraus, dessen Reprise in T. 17 durch eine leichte Tempoverzögerung und ein Diminuendo vorbereitet wird. Die darauffolgende, über zwei Takte fortgeführte $\frac{3}{8}$ -Rhythmisierung wird als Wiederaufnahme des Beginns erkennbar.

Die von Webern persönlich an Stadlen übermittelte, von diesem zugleich aus ganz eigenständiger Perspektive angeeignete Auffassung kann zwar nicht als verbindlicher Maßstab für Opus 27-Interpretationen gelten. Doch als glaubwürdiges Zeugnis des Webern'schen Formdenkens dürfen sich abweichende Deutungsmodelle (wie dasjenige Steuermanns) durchaus mit der Stadlen'schen Auffassung vergleichen lassen. In Steuermanns Handexemplar ist der zweite Satz in erster Linie dort mit Bleistiftstrichen versehen, wo motivisch wiederkehrende Gestalten markiert werden sollen. Der für das Verständnis als Scherzo unentbehrliche Reprise-Einsatz von T. 17 bleibt bei ihm aber ohne Beachtung. Dafür, dass die Eintragungen von Steuermann stammen und dem Unterricht gedient haben könnten, spricht nun auch die Interpretation von Lowenthal, denn diese lässt Übereinstimmungen mit den Eintragungen im Handexemplar erkennen. Der zweite Satz ist zwar in metrisch-rhythmischer Hinsicht von Lowenthal in der Live-Aufnahme vom Preisträger-Konzert technisch wenig präzise ausgeführt (insbesondere in der Wiederholung ist etwa der federnde $\frac{3}{8}$ -Grundrhythmus kaum als solcher erkennbar herausgearbeitet). Interessanterweise entsteht aber dennoch ein insgesamt organisch anmutender Zusammenhalt des Stückverlaufs: Er rührt von einem Wechselspiel motivisch hervorgehobener oder zurücktretender Zwei-Achtel-Figurationen (die jeweils aus Zwei- bis Sechston-Akkorden bestehen) her. Hierbei wird z. B. die erwähnte markante Dreiklangfolge aus T. 3 bei ihrer Wiederkehr in T. 8 und T. 19 zusammenhangbildend in durchweg maximaler Lautstärke intoniert. Dieses Verfahren scheint in dem Versuch begründet zu sein, den Satz artikulatorisch nicht als Reihenstruktur oder Scherzform zu gliedern, sondern als ein freies Spiel motivisch variierten Tongruppen.⁶⁷

Unabhängig davon, ob die Interpretation Lowenthals und die handschriftlichen Spuren in Steuermanns Exemplar der Variationen schlüssig miteinander in Verbindung zu bringen sind, lässt sich festhalten, dass die Auseinandersetzung mit Materialorganisation und plastischer Gestaltung des Webern'schen Klavierwerks

66 Brief Anton Weberns an Eduard Steuermann vom 6. Dezember 1936, in: Busch, »Aus dem Briefwechsel Webern – Steuermann« (Anm. 2), S. 33.

67 Vgl. hierzu die Aufnahme des zweiten Satzes von Opus 27 beim öffentlichen Schlussvorspiel im Wettbewerb um den Kranichsteiner Musikpreis (Darmstadt, 28. Juli 1957) von Jerome Lowenthal (IMD-M-6372): hier ab Minute 1:38.

1957 für Steuermann selbst nicht zu einem befriedigenden Aufführungskonzept geführt hat.⁶⁸ Dieses (Zwischen-)Ergebnis seiner Beschäftigung mit Webern hat sich bis zu seinem Lebensende nicht mehr wesentlich verändert, wobei er selbst fehlende zeitliche Ressourcen dafür verantwortlich macht: Noch in seinen letzten Jahren bedauert er, niemals die nötige Zeit gehabt zu haben, die Variationen »perfekt« einzustudieren – nicht ohne dabei zu vergessen, die »awful performances« mancher jüngerer Pianisten zu erwähnen.⁶⁹

Ein Begründungsversuch für die eigentümlich ungelösten Fragen eines Widmungsträgers an sein Werk und umgekehrt könnte die Verbindung von Zeitumständen und der persönlichen Disposition des Interpreten bieten: Der (temporär) aus dem Exil zurückgekehrte Steuermann wird in Darmstadt als Vertreter des Erbes der »Wiener Schule« Schönbergs wahrgenommen.⁷⁰ Dieses Erbe ist dem Musikverständnis eines radikalen Serialismus seit den mittleren 1950er Jahren immer weniger vermittelbar.⁷¹ Damit steht Steuermann sozusagen inmitten eines ideologischen und stilgeschichtlichen Konflikts zwischen Vorkriegs- und Nachkriegsperspektiven, die Mitte der 1950er Jahre zeitgleich in Darmstadt präsent sind. In der späteren Kunst Weberns materialisiert sich dieser Konflikt für Steuermann: nicht zuletzt, weil er spüren mag, dass die Darmstädter Avantgarde mit ihrem euphorischen Bild vom Serialisten Webern zwar etwas Wesentliches trifft, es zugleich aber unangemessen zuzuspitzen scheint. Ähnliche Schwierigkeiten mit Webern lassen sich in jener Zeit auch bei Adorno und Leibowitz beob-

- 68 Jerome Lowenthal behauptet, dass Steuermann die Variationen gegen Ende der Ferienkurse 1957 in Darmstadt aufgeführt habe (E-Mails vom 17. März und vom 23. März 2019 an den Verfasser). Tragfähige Zeugnisse für diese Aussage sind allerdings weder in den schriftlichen Zeugnissen Steuermanns noch im mustergültig dokumentierten Konzertkalender von Darmstadt für 1957 zu finden. Allenfalls möglich wäre es, dass Steuermann das Werk im Rahmen seines Klavierkurses zu Gehör brachte. Dem widersprechen allerdings übereinstimmend andere Teilnehmer des Kurses nachdrücklich (telefonische Auskunft von Rolf Kuhnert an den Verfasser vom 9. April 2019, Brief von Hans Petermandl vom 7. April 2019 sowie E-Mail von Bernhard Kontarsky vom 16. April 2019 jeweils an den Verfasser). Kontarsky erinnert sich, dass »ein Kursteilnehmer seinerzeit die Variationen vorgetragen hat und Steuermann zu Aller Erstaunen erklärte, er selbst habe das Werk nie gespielt«. Hierbei könnte es sich um Petermandl gehandelt haben, der sich wiederum erinnert, das Werk im Kurs vorgespielt zu haben, während beide angeben, dass Steuermann lediglich einzelne Stellen (wie bei einem solchen Kurs »nahezu unvermeidlich«) vorgespielt habe. Vgl. hierzu auch die Teilnehmerliste des Seminars von Eduard Steuermann 1957 (IMD-A100107-201224-02).
- 69 Gunther Schuller, »A conversation with Steuermann«, in: *Perspectives of new music* 3 (1964), H. 1, S. 22–35, S. 28.
- 70 Martin Zenck, »... die Freiheit vom Banne Schönbergs ...«. Neue Bewertungen des Komponisten und Pianisten Eduard Steuermann«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 68 (2011), H. 4, S. 263–293, S. 277 ff.
- 71 Vgl. Martin Zenck, »Theodor W. Adorno – Stefan Wolpe – Karel Goeyvaerts. Positionen der Webern-Rezeption zwischen 1941 und 1950«, in: *Reihe und System. Signaturen des 20. Jahrhunderts. Symposiumsbericht*, hrsg. von Sabine Meine, Hannover 2004 (= *Monographien*, Bd. 9), S. 84–107, bzw. Reinhard Kapp, »René Leibowitz in Darmstadt«, in: *Von Kranichstein zur Gegenwart. 50 Jahre Darmstädter Ferienkurse*, Darmstadt 1996, hrsg. von Rudolf Stephan u. a., S. 77–85, hier S. 84.

achten, die übrigens in ihrem Webern-Bild um 1950 von Steuermann deutlich geprägt zu sein scheinen (offenbar hat Steuermann Leibowitz etwa bei seinem Buch zu Weberns Opus 24 beratend zur Seite gestanden).⁷²

Doch bei Steuermann liegt der Fall noch besonders, weil für ihn eine politisch und kompositorisch reflektierte Distanz zu Webern bereits in seinen frühen Exiljahren Realität wird. Politisch mag es dabei auch um Weberns Status als Vertreter der »inneren Emigration« gehen, der sich in eine private, nur vermeintlich unparteiische Welt zurückzieht und darin 20 Jahre später eine Allianz mit den Wegbereitern der musikalischen ›Stunde null‹ offenbart.⁷³ Kompositorisch trägt Steuermann mit Webern seine ungelösten Fragen an die Schönberg-Überlieferung (von deren Erbe er zehrt und von deren Last er sich zugleich befreien möchte) und den traditionskritischen Aufbruch der Nachkriegsavantgarde aus.

Für Steuermann war es im August 1936 in Santa Monica ebenso klar wie für Webern in Maria Enzersdorf unnachvollziehbar, dass der »Alpenkräuter-Duft« des Widmungsbriefs zu Opus 27 auf dem Weg ins Exil »verflogen« war. »Verflogen« war in diesem Moment nicht nur die persönliche Nähe, die in jener Zeit durch Mutmaßungen und Missverständnisse getrübt wurde. Auch kompositionsästhetische und -technische Aspekte der Musik Weberns wurden für Steuermann nun immer weniger einholbar. Fruchtbar zu machen aber ist die Tatsache des »Verfliegens« inmitten der globalpolitischen Verwerfungen des 20. Jahrhunderts, indem sie das Bewusstsein für die diskursbildende Kraft des geschichtlichen Wandels auch innerhalb der »Schule« Schönbergs schärft. Die anfangs gestellte Frage, ob es *eine* benennbare »Konzeption« der neuen Musik der »Wiener Schule« gebe, ließe sich mit Adorno vielleicht tatsächlich positiv beantworten. Doch wenn es sie gäbe, dann würden Steuermann und Webern vor allem erweisen, dass diese »Konzeption« wesentlich in der kritischen Auseinandersetzung mit ihren eigenen Voraussetzungen besteht – und darin vieldeutig oder sogar bewusst disparat erscheinen soll.

72 Vgl. die Widmung eines Notenexemplars von Opus 24 im Jahr des Erscheinens von Leibowitz' einschlägiger Studie des Vorjahres (*Qu'est-ce que la musique de douze sons? Le concerto pour neuf instruments op. 24 d'Anton Webern*, Liège 1948): »Für Eduard Steuermann, /als Dank für seine Hilfe und Rat-schläge /in dankbarer Erinnerung und herzlicher /Freundschaft. /René Leibowitz /Paris, Sep-tember 1949.« (ASC E. Steuermann Collection). Wie schwierig es war, aus der Perspektive der Anhänger Schönbergs über den späten Webern zu sprechen, zeigt sich auch in Leibowitz' Analyse von Weberns Opus 24: Dass sie 1948 den Bezug zur Traditionsbildung von dessen Lehrer betont und dabei zugleich mit der Überwindung einer herkömmlichen Motiv- und Themenbildung zu erklären hat, stößt auf argumentative Schwierigkeiten. Vgl. dazu Sabine Meine, *Ein Zwölfstörer in Paris. Studien zu Biographie und Wirkung von René Leibowitz (1913–1972)*, Augsburg 2000 (= *Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover*, Bd. 10), S. 172 ff. Leibowitz hat noch 1955 einen Kurs zu Webern in Darmstadt gegeben, in dem er diesen aus der Tradition der »Wiener Schule« Schönbergs heraus interpretierte (vgl. ebd., S. 217). Adornos kritisches Webern-Bild (Stichwort: »Fetischismus der Reihe«), das noch die *Philosophie der neuen Musik* prägt, wandelt sich öffentlich erst nach 1958. Vgl. etwa Nauck, *Musik im Raum* (Anm. 59), S. 70 f.

73 Cook, »Inventing Tradition« (Anm. 59), S. 177.

Nur im Banne Schönbergs?

Zu Eduard Steuermanns Klavierwerken

Wenn man die Position Eduard Steuermanns in der Musikgeschichte näher zu umreißen sucht, fällt fast automatisch der Name Arnold Schönbergs. Und dies auch zu Recht, war der Einfluss Schönbergs auf Steuermann ebenso wie auf fast alle seine Schüler doch überragend. Adorno hat später plastisch von einem Bann gesprochen, der von Schönbergs Schaffen ausgehe und von dem man sich als Komponist befreien müsse, und zwar mit Bezug auf René Leibowitz, der noch nicht einmal ein direkter Schüler Schönbergs war.¹ Eduard Steuermann war die Gefahr der übergroßen Abhängigkeit sehr wohl bewusst, und es ist ihm tatsächlich gelungen, durch die Prägung durch Schönberg hindurch eine eigene Stimme zu finden. Aus dem Bann herausgetreten ist er schon in den Werken, in denen das Vorbild Schönbergs im formalen Grundriss an einigen Stellen durchschimmert wie in den Orchestervariationen beider Komponisten oder in dem jeweils einzigen Werk für Violine und Klavier, bei Steuermann *Improvisation and Allegro*, bei Schönberg die späte *Phantasy* op. 47. Erst recht zeigt sich Steuermanns schöpferische Individualität aber in mehreren hoch originellen Werkkonzeptionen, zu denen es nicht nur im Schaffen Schönbergs, sondern auch in dem von Berg und Webern keine Parallele gibt. Zu diesen Kompositionen gehören Steuermanns erstes Streichquartett, das als ein Zyklus von sieben Walzern angelegt ist, die zweisätzigen »*Dialogues*« für Violine solo – eine in der ganzen Schönberg-Schule nicht berücksichtigte Besetzung – und auch Steuermanns wohl bedeutendstes Werk, die Kantate *Auf der Galerie* nach Franz Kafka, der kein Gedicht, sondern ein Prosatext zugrunde liegt, eine sprachlich hoch virtuose, bis ins kleinste Detail durchgeformte Erzählung, die Steuermann Wort für Wort in Musik gesetzt hat.

Für den Komponisten Steuermann war – wie es bei einem so eminenten Pianisten kaum anders sein kann – das Klavier das Instrument der Wahl. Nach Jugendkompositionen, die wir nur vom Hörensagen kennen, ist so auch das erste

1 Brief von Theodor W. Adorno an René Leibowitz vom 24. November 1948, The Library of Congress, Washington D. C., Music Division, Edward and Clara Steuermann Collection, 1922–1981 (im Folgenden: LoC Steuermann Collection), dort irrtümlicherweise in der Korrespondenz Steuermann/Leibowitz archiviert.

große, selbständige Stück Steuermanns ein Klavierwerk, die zweisätzliche Sonate aus den Jahren 1925/26². Auch danach blieb das Klavier der Motor seiner kompositorischen Entwicklung, die beständig von seinen Konzertverpflichtungen behindert war, sodass die Klage über Zeitmangel eine Art Basso ostinato in Steuermanns Korrespondenz bildet. Nach den *Drei Liedern* für eine tiefere Männerstimme, wohl veröffentlicht im Jahr 1931³, schuf Steuermann als nächstes Werk die *Vier Klavierstücke*, in denen er sich zum ersten Mal der Zwölftonmethode bediente und die er später in den 1950er Jahren, genauso wie die Sonate, noch einmal revidierte und von seinen Schülern aufführen ließ. In einem Brief vom 26. August 1929, gerichtet an seine Schwester Salka Viertel, werden die erwähnten drei Kompositionen in einem Atemzug genannt:

»Im Winter gab es ziemlich viel Arbeit, einige erfolgreiche Konzerte, – besonders der Klawierabend in Wien.^[4] Ich spielte meine Sonate in Berlin^[5] und Frankfurt mit einer Opposition, die, so unbescheiden ich bin, einer besseren Sache würdig gewesen wäre. – Mit meinen Baßliedern habe ich sogar Webern, der jetzt zu meinen besten Freunden zählt, ziemlich überzeugt. Jetzt schreibe ich Klawierstücke; leider komme ich so wenig dazu, es ist immer dasselbe Problem und meine Energie hat augenblicklich nachgelassen – hoffentlich kommt es wieder.«⁶

Diese Briefstelle ist aus mehreren Gründen bedeutsam: Zunächst ist sie ein wichtiges Zeugnis für die enge freundschaftliche Beziehung zwischen Steuermann und Webern zu jener Zeit, auf die später zurückzukommen sein wird. Weiterhin ist der Brief für die Chronologie der erwähnten Steuermann'schen Werke wichtig. Wie er zeigt, müssen die bisher⁷ ins Jahr 1931 datierten *Drei Lieder* in einer

2 Im zeitlichen Umkreis der Sonate steht eine weitere, »Sehr mäßig« überschriebene Klavierkomposition, die nur als Erstniederschrift überliefert ist und der später von Steuermann ein Titelblatt mit dem Eintrag »Sonate 1923« beigegeben wurde, wobei die Lesung »1927« ebenfalls möglich ist. Vgl. Martin Zenck/Volker Rülke, *Kontroverse Wege der Moderne. Der exilierte Komponist und Pianist Edward Steuermann in seinen Briefen. Korrespondenz mit Arnold Schönberg, Theodor W. Adorno und René Leibowitz*, München 2022 (Druck in Vorb.), Kapitel II u. V der Grundlegung.

3 Dieses Werk ist in der Steuermann Collection der Library of Congress als einzige Komposition Steuermanns nur in einer Kopistenabschrift, nicht aber als Autograph überliefert. Ob ein Druck tatsächlich erfolgt ist, konnte bisher nicht ermittelt werden.

4 Wohl das Konzert am 27. März 1929 im kleinen Musikvereinssaal, ich danke Lars-Edvard Laubhold für den Hinweis. In den Briefzitatens wird die teils ungewöhnliche Orthographie Steuermanns (»Klawier«) ohne weitere Hinweise beibehalten.

5 Uraufführung der Sonate am 19. Januar 1929 in einem Konzert der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik.

6 LoC Steuermann Collection, Privatkorrespondenz, Box 7, Folder 10.

7 Insb. in der Werkübersicht in der von Clara Steuermann mitherausgegebenen Auswahl von Schriften, an die sich alle späteren Werklisten anlehnen: »Edward Steuermann's Musical Works«, in: *The Not Quite Innocent Bystander: Writings of Edward Steuermann*, hrsg. von Clara Steuermann, David Porter und Gunther Schuller, Lincoln – London 1989, S. 253–255.

ersten Fassung schon 1929 vorgelegen haben. Desgleichen ist davon auszugehen, dass es sich bei den erwähnten Klavierkompositionen, an denen Steuermann im Sommer 1929 arbeitete, um die *Vier Klavierstücke* handelt. Dies passt auch zur ersten dokumentierten Aufführung dieses Werkes am 8. April 1931 im Rahmen der Kolisch-Steuermann-Konzerte in Wien, für die eine erste Fassung beendet gewesen sein muss, auch wenn die Reinschrift erst 1934 fertiggestellt wurde. Sowohl die *Drei Lieder* als auch die *Vier Klavierstücke* wären damit deutlich früher entstanden als bisher angenommen.

Nach den *Vier Klavierstücken* gab es den tiefgreifendsten Einschnitt in Steuermanns Leben: die Emigration in die USA im Frühsommer 1936. Man sollte denken, dass die anfangs finanziell bedrängten und in jeder Hinsicht ungesicherten Verhältnisse in den ersten Jahren der Emigration Steuermanns Schaffen nicht förderlich waren. Tatsächlich setzt aber in jener Zeit, etwa ab 1937, ein zwar manchmal spärlicher und von Lücken durchbrochener, insgesamt aber doch recht kontinuierlich verlaufender Strom des Komponierens ein. Wie auch in den späteren Jahren waren es dabei die Ferienmonate im Sommer, die Steuermann damals in aller Regel in Kalifornien bei seiner Schwester Salka Viertel verbrachte, in denen er die Zeit zum eigenen Schaffen fand. Am Anfang stehen neben einem ersten, abgebrochenen Versuch mit der Gattung Streichquartett die schon bisher favorisierten Kleinformen, also kürzere Klavierstücke und Lieder, zu denen als ambitioniertestes Projekt die 7 *Waltzes* für Streichquartett kommen. In den insgesamt mühevollen Prozess der Fertigstellung dieses Werkes hinein fallen die Anfänge der Suite für Klavier, in der die dominierenden Kleinformen in einen übergreifenden Zusammenhang gebracht sind, der schon früh klar umrissen war. Mit diesem 1951 abgeschlossenen, später revidierten Werk endet Steuermanns Schaffen für Klavier solo.

Eduard Steuermann: Werke für Klavier zu zwei Händen

- Jugendkompositionen (nicht überliefert)
- *Sehr mäßig* (1923/27)
- Sonate 1925/26 (Revision 1954)
- *Vier Klavierstücke* (UA Frühfassung 8. April 1931, Reinschrift 1934, Revision 1958)
- *Abendlied* (1938)
- *Klavierstück* (Theodor W. Adorno gewidmet, 1938)
- *Romanze* (1939)
- *Frühlingslied* (1939)
- Suite (1949–51, Revision 1954)

Im Herbst 1927, in der Zeit zwischen der Sonate und den *Vier Klavierstücken*, aber noch vor dem angeführten Briefzitat, erschien eine Sondernummer der *Musikblätter des Anbruch*, die sich der zeitgenössischen Klaviermusik widmete und zu der auch Steuermann einen zweiseitigen Beitrag über »Die Eignung des Klaviers für Moderne Musik« beisteuerte.⁸ In diesem Beitrag liefert Steuermann eine Art Bestandsaufnahme des Klaviersatzes in der Musik seiner Zeit. Er ist einer der ganz wenigen theoretisch reflektierenden Texte Steuermanns dieser Jahre und enthält eine Fülle von Beobachtungen und Überlegungen, die für die Betrachtung seiner Klavierwerke fruchtbar gemacht werden können. Grundsätzlich hält Steuermann das Klavier für geradezu prädestiniert für die Darstellung von Werken der modernen Musik. Zur Begründung hebt er einige einsichtige Punkte hervor wie das umstandslose Verfügen über die temperierte Stimmung und mit ihr die Abwesenheit von Intonationsproblemen, die Flexibilität beim Wechsel zwischen polypho- nem und freistimmigem Satz und die Möglichkeit einer annähernden Gleichbe- handlung von Horizontale und Vertikale. Hingegen problematisiert Steuermann den Gebrauch des rechten (Halte-)Pedals. Er konstatiert einen fundamentalen Unterschied zwischen der Musik der Moderne und der vorausgegangenen Spät- romantik, die sich allzu einseitig einem Klaviersatz mit durch das Pedal hervor- gehobenem Bass und untergeordneten Mittelstimmen verschrieben habe. In die- sem romantischen Klangideal erkennt Steuermann zudem etwas gar nicht genuin Klaviermäßiges, sondern er fasst es als Nachahmung des Orchesterklanges, als »Übertragung der damaligen orchestralen Empfindung«⁹ auf. Dagegen sieht er die Komponisten seiner Zeit – und damit auch sich selbst – dazu aufgerufen, sich von diesem älteren Klaviersatz zu befreien und stattdessen »das Klavier als ein besonderes Klanggebiet zu betrachten, das durch seine Eigenart verlockend wirkt, und [...] den in gewisser Hinsicht vergessenen, reinen Klavierklang wieder aufleben zu lassen.«¹⁰ Diese Betonung des Klanglichen, die die konstruktive Seite der Musik in ihrer konkret sinnlichen Gestalt fundiert, ist gleichermaßen bedeut- sam für den Pianisten wie für den Komponisten Steuermann und bildet gleich- sam einen Kreuzungspunkt für die beiden Seiten seiner musikalischen Persön-

8 Eduard Steuermann, »Die Eignung des Klaviers für Moderne Musik«, in: *Das Klavierbuch*, hrsg. von Eduard Beninger, [Sondernummer der] *Musikblätter des Anbruch* 9 (1927), H. 8/9, S. 367f. Dieser Beitrag geht offenbar nicht auf eine Anregung von Steuermanns ehemaligem Klavierschüler Theodor W. Adorno zurück. Denn Adorno war zwar schon seit 1925 als Musikkritiker für die *Musikblätter des Anbruch* tätig, sollte aber erst vom Spätherbst 1928 an, also kurze Zeit nach dem Erscheinen des Aufsatzes, inoffiziell redaktionelle Aufgaben bei der Zeitschrift übernehmen. Vgl. Stefan Müller-Doohm, *Adorno. Eine Biographie*, Frankfurt a.M. 2003, S. 167. Ich danke Martin Zenck für den Hinweis auf diesen Text.

9 Steuermann, »Die Eignung des Klaviers« (Anm. 8), S. 367.

10 Ebd., S. 367, Sperrung im Original.

lichkeit. Während die klangliche Realisierung von musikalischen Werken ganz grundsätzlich die Aufgabe eines Pianisten ist, geht in Steuermanns Schaffen immer wieder ein irreduzibel klanglich gedachtes Moment in die musikalische Konstruktion ein. Beispiele hierfür wären etwa seine Faszination für die Entfaltung besonderer Intensität durch Tremoli¹¹, der Umgang mit dem Terzintervall in seinem Klaviertrio¹² oder die motivische Verwendung der leeren Saiten *a – e* in den »*Dialogues*« für Violine solo, die sich bis in die abstrakte Ebene der Zwölftonreihe des Werkes auswirkt.

Wie eng Klanglichkeit und Gestaltung aufeinander bezogen sind, zeigt der weitere Verlauf des Beitrags in den *Musikblättern des Anbruch*. Steuermann stellt fest, dass das Klavier – im Unterschied zu einer gemischten Orchester- oder Kammerbesetzung und ähnlich wie das klanglich homogene Streichquartett – »keine auffallenden Unterschiede in der Klangfarbe hat«. Deshalb sei die Komposition für Klavier »in größeren Formen [...] darauf angewiesen, durch Satzunterschiede allein die Grundlagen einer übersichtlichen Form zu schaffen«¹³. Aus der Beschaffenheit des Instruments und seiner klanglichen Möglichkeiten ergeben sich für ihn direkte Folgen für die kompositorische Gestaltung, nämlich die Notwendigkeit, im Klaviersatz vielfältige und klare Unterscheidungen zwischen verschiedenen Satzbezirken und Formelementen zu gewährleisten.

Die Formulierung von den »größeren Formen« lässt ein bestimmtes kompositorisches Problem anklingen, mit dem sich Steuermann gerade in seiner Klavier-sonate auseinandergesetzt hatte. Da in der Schönberg-Schule die »größere Form« par excellence die Sonatenform ist, diese aber ganz wesentlich von der tonalen Harmonik konstituiert wird, zielt Steuermann auf die Frage, wie die Sonatenform nach der Auflösung der Harmonik noch realisiert werden könne. Schönberg hat diese Frage im ersten Satz seines Bläserquintetts op. 26 bekanntlich mit der Fundierung des Tonsatzes in der Dodekaphonie beantwortet, und allgemein galt die Dodekaphonie in der Schönberg-Schule als das zentrale Mittel, das das Komponieren größerer Instrumentalformen wieder ermöglichte. Dennoch hat Steuermann im Kopfsatz seiner Sonate, die er 1925 begann – also bald nach der Uraufführung von Schönbergs Bläserquintett im September 1924 –, auf den Gebrauch der Zwölftonmethode verzichtet und stattdessen eine frei atonale, in ihren Umrissen in lehrbuchhafter Deutlichkeit ausgeprägte Sonatenform komponiert.¹⁴ Ein wichtiges Mittel der Artikulation dieser Form ist der Klaviersatz, und

11 Volker Rülke, *Der Komponist Eduard Steuermann. Vier Werkstudien*, Hildesheim – Zürich – New York 2000 (= *Studien und Materialien zur Musikwissenschaft*, Bd. 20), insb. S. 32 ff.

12 Ebd., S. 101 ff.

13 Steuermann, »Die Eignung des Klaviers« (Anm. 8), S. 367.

14 Vgl. die Darstellung des Werkes in Rülke, *Der Komponist Eduard Steuermann* (Anm. 11), S. 35–97.

Deciso Sonata

14 Staves

Gift
Mrs. Edward Steuermann
September 8, 1937

Circle Blue Print Co., Inc.
228 West 57th Street
New York 19, N. Y.

Abbildung 1a: Eduard Steuermann, Sonata 1925/26, Reinschrift 1954 mit handschriftlichen Korrekturen Steuermanns, LoC Steuermann Collection, Box 44, Folder 2, 1. Satz bis T. 27.



Abbildung 1b

es scheint naheliegend, dass sich Steuermann dieser anspruchsvollen künstlerischen Aufgabe stellte, weil er sich dabei auf seine spezifisch pianistische Erfindungsgabe verlassen konnte.

Ich möchte nicht in die Einzelheiten des Werkes gehen und die Sonate auf die Entsprechungen zwischen formalen Situationen und klanglichen Lösungen durchgehen, sondern mich auf zwei klangliche Extrempunkte des Klaviersatzes konzentrieren: den Beginn des ersten und den des zweiten Satzes. Im Kopfsatz lässt sich die Klanglichkeit des ersten größeren Formgliedes bis T. 27 – in den Termini der Sonatenform: die Exposition des Hauptsatzes – als trocken-metallich und dissonant gehärtet beschreiben. Steuermann komponiert einen linearakkordischen Klaviersatz mit deutlichen, scharf umrissenen Konturen und einer motorisch anmutenden Rhythmik ohne Tempomodifikationen. Mit *Deciso*, entschieden, überschrieben geht der Satz gleich in *medias res* mit einer Folge von fünf sich fächerartig öffnenden Akkorden, die von einem Akkord in enger Lage in der kleinen Oktave aus rasch einen weiten Klangraum durchlaufen und eröffnen. Diese Akkordfolge bildet das motivische Zentrum des Hauptsatzes, insbesondere die beiden Außenstimmen der Akkordfolge gewinnen ein klares motivisches Profil. Die Akkordfolge schließt dann auch den ganzen Komplex ab. Dabei greift Steuermann zu einem selten gebrauchten klanglichen Mittel, einem quasi orchestralen Tremolo, in dem die bisher dominierende Klarheit der Konturen ein

Stück weit aufgeweicht wird. Gleichzeitig wird die Idee des sich auffächernden Klangraumes aufgegriffen und in Ambitus und Dynamik deutlich gesteigert, der Satzverlauf wirkungsvoll gestaut und eine deutliche Zäsur markiert.

Der zweite Satz beginnt ganz andersartig mit einer langsamen Einleitung, in der überraschenderweise, wie man nach den Gedanken zum romantischen Klangideal wohl sagen muss, auch das rechte Pedal ganz wesentlich eingesetzt wird. Die dabei greifbar werdende klangliche Imagination findet in der Schönberg-Schule keine Entsprechung und ist viel eher von Komponisten wie Debussy, Skrjabin und Busoni beeinflusst. Aus Steuermanns pianistischem Repertoire wären etwa die Etüde *Pour les sonorités opposées* aus den *Douze Etudes* zu nennen, die Steuermann 1921 im Verein für musikalische Privataufführungen als einer der ersten Pianisten außerhalb Frankreichs vortrug, weiter Skrjamins 7. Klaviersonate op. 64 und die *Sechs Elegien* von Ferruccio Busoni, vor allem die dritte mit dem Titel »Meine Seele bangt und hofft zu Dir« (Choralvorspiel), in denen mithilfe des rechten Pedals vielfach abgetönte Klangflächen erzeugt werden. In ähnlicher Weise bleibt in Steuermanns Sonate am Anfang des zweiten Satzes in den ersten 30 Takten auf weiten Strecken ein chromatischer Doppeltriton *Fis – C* und *f – h* präsent. Vor der Folie dieses Tritonusklanges wird, ähnlich wie im ersten Satz, anfangs ein fünftöniges Kernmotiv eingeführt, das aber weniger ostentativ hingestellt als vielmehr angedeutet wird und das späterhin den Tonsatz der Einleitung durchwirkt, ohne als isoliertes Element hervorzutreten.

Alles an dieser Einleitung entzieht sich der Festlegung. In einer mithilfe des rechten Pedals erzeugten irisierenden Klanglichkeit verschwimmen die Konturen der einzelnen Töne und der melodischen Linien, die sich aus ihnen bilden. In dem kadenzartigen Figurenwerk und den Akkordballungen wird weder ein festes Tempo noch ein gleichmäßiger Bewegungspuls etabliert – man beachte die Anweisungen *liberamente*, *stretto* und *calando* –, noch viel weniger lässt sich ein Thema isolieren. Es ist eine Musik, die wie eine freie Improvisation wirkt und dem Gespür und Geschmack des Pianisten weite Spielräume öffnet. Dieser Eindruck des Improvisatorischen, aus dem Augenblick heraus Geborenen ist ohne den Einsatz des rechten Pedals undenkbar, der allerdings so zu dosieren ist, dass kein unkonturierter Klangbrei, sondern eine vielfach abgetönte, beweglich schillernde Klanglichkeit entsteht. Klaviersatz und Gestaltungsweise sind nicht voneinander zu trennen.

Das nächste Klavierwerk Steuermanns sind die *Vier Klavierstücke* mit den Sätzen *Preludium. Rasch – Fantasie. Sehr bewegt (con moto) – Tema con Variazioni. Moderato – Reigen. Temperamente, con moto*. Widmungsträger des Werkes ist Anton Webern.

The image displays a page of handwritten musical notation for piano. It consists of six systems of staves, each with a treble and bass clef. The notation is dense, featuring various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Key markings include 'Molto sostenuto' at the top, 'pp molto legato', 'cal. ped.', 'lo bararamente', 'cresc.', 'stretto', 'p calando', 'rit.', 'Tempo', and 'legato'. There are also numerical markings '11.' and '10' in boxes. The bottom left corner of the page has the number '14 Staves' and the bottom right corner has the publisher information: 'Grove Blue Print Co., Inc. 225 West 57th Street New York 10, N. Y.'

Abbildung 2a: Eduard Steuermann, Sonate 1925/26, Reinschrift 1954 mit handschriftlichen Korrekturen Steuermanns, LoC Steuermann Collection, Box 44, Folder 2, 2. Satz bis T. 27.



Abbildung 2b

Die Klavierstücke sind dabei Teil einer Folge von Widmungen und Gegenwidmungen, an deren Beginn Weberns Steuermann gewidmete Bearbeitungen der Schubert'schen *Deutschen Tänze* D 820 aus dem Jahr 1930 stehen, mit denen Webern sich wohl auch für den vielfältigen Einsatz seines Freundes für sein Schaffen bedankte.¹⁵ Dann folgen 1934 die *Vier Klavierstücke* Steuermanns, auf die Webern 1936 mit der Widmung seiner Variationen op. 27 an Steuermann reagierte.¹⁶ Webern und Steuermann kannten einander damals schon lange: Webern saß mit am Tisch, als Ferruccio Busoni am 19. Januar 1912 seinen Studenten Eduard Steuermann in einem Berliner Lokal Arnold Schönberg vorstellte. Anfang 1921 hatte Webern dann Steuermann für kurze Zeit Kompositionsunterricht gegeben.¹⁷ Beide waren bekanntlich zudem wesentliche Stützen des Vereins für musikalische Privataufführungen und konzertierten auch nach dessen Ende regelmäßig miteinander. In den 1920er Jahren hat Steuermann mehrere Werke Weberns uraufgeführt, so die Lieder op. 12 und das Quartett für Violine, Klarinette, Tenorsaxophon und Klavier op. 22. Wenn Steuermann in dem oben zitierten Brief an seine Schwester Salka vom 26. August 1929 davon spricht, dass

- 15 Ich danke Matthias Schmidt, auf dessen einschlägigen Beitrag zum Thema Steuermann und Webern im vorliegenden Band (S. 414) ausdrücklich hingewiesen sei, für den Nachweis der Widmung dieser Schubert-Bearbeitungen.
- 16 Die leider nur in Bruchstücken erhaltene, wenig umfangreiche Korrespondenz zwischen Webern und Steuermann ist vollständig publiziert in Regina Busch, »Aus dem Briefwechsel Webern – Steuermann. Transkribiert und mit Anmerkungen versehen«, in: *Anton Webern I*, hrsg. von Heinz Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1983 (= *Musik-Konzepte*, Sonderband), S. 23–51, zur Widmung von Weberns Variationen op. 27 siehe S. 26–33.
- 17 Brief Steuermanns an Arnold Schönberg vom 11. Januar (?) 1921, ASC Briefdatenbank ID: 17181.

Webern »jetzt« zu seinen besten Freunden zähle, hatte sich offenbar die lange währende Bekanntschaft immer weiter vertieft. Die erwähnte Folge von Werkwidmungen ist ein weiterer Ausdruck der starken persönlichen Bindung, die es zu dieser Zeit zwischen beiden gab, die aber die Emigration Steuermanns nicht überstehen sollte.

Auch wenn das hoch ambivalente Verhältnis Steuermanns zu Webern hier nicht so dargestellt werden kann, wie es notwendig wäre, seien – in einem kleinen Exkurs – wenigstens drei Punkte herausgegriffen und damit einige Grundlinien skizziert. Als Erstes muss festgehalten werden, dass Steuermann Webern als Komponisten niemals auf der gleichen Stufe sah wie Schönberg. Für ihn war Webern ein Schüler Schönbergs, ein besonderer gewiss, aber eben doch eine untergeordnete schöpferische Potenz. Im Briefwechsel mit Rudolf Kolisch, in dem diese Frage diskutiert wird, hat Kolisch dies so formuliert, dass »über die geistige Abhängigkeit Webern's von S[chönberg] [...] ja kein Zweifel bestehn« könne.¹⁸ Das hindert nicht, dass Steuermann für die besondere Schönheit der Musik Weberns empfänglich gewesen wäre und sie nicht anerkannt hätte. Er hat denn auch Weberns Werke regelmäßig aufgeführt, d. h. vor allem die *Vier Stücke* für Geige und Klavier op. 7 und verschiedene Lieder, und zudem damit begonnen, Weberns Symphonie op. 21 für Klavier zu übertragen. Der zweite wichtige Punkt ist persönlicher Natur: Steuermann war von Weberns Verhalten während der Zeit des Nationalsozialismus abgestoßen und brach den Kontakt zu ihm ab, wovon ein nicht beendeter und auch nie abgeschickter Brief vom 12. August 1938 zeugt.¹⁹ Ob es hierfür einen konkreten Anlass gegeben hat, ist weiterhin offen und wird sich wohl auch nicht mehr klären lassen. Steuermann hat Webern wohl kaum für einen erklärten Anhänger Hitlers gehalten, machte sich über dessen politische Haltung aber auch keine Illusionen. Im brieflichen Austausch mit Kolisch spricht Steuermann explizit und unwidersprochen von Weberns »Antisemitismus und latenten Nazi-Sympathien«²⁰, Weberns ältere Tochter wird im gleichen Briefwechsel unverblümt als »frühere Nazi« titulierte.²¹ Drittens schließlich war Steuermann dem Spätwerk Weberns gegenüber kritisch eingestellt und sah ihn weniger als Nutznießer, sondern eher als Opfer des dodekaphonen Ansatzes. An seinen Neffen Michael Gielen schrieb er zu Weihnachten 1946 zur Frage

18 Brief an Steuermann vom 6. April 1962, LoC Steuermann Collection, Orthographie gemäß dem Original.

19 Busch, »Aus dem Briefwechsel Webern – Steuermann« (Anm. 16), der angeführte Brief S. 45 ff. In ihrem dortigen Kommentar in Anm. 128, S. 47 f. stellt Regina Busch den Bruch zwischen Steuermann und Webern facettenreich und feinfühlig dar.

20 Brief an Kolisch vom 30. März 1962, Houghton Library der Harvard University, Cambridge, Rudolf Kolisch Papers (im Folgenden: HL Kolisch Papers).

21 Brief an Kolisch vom 2. August 1962, HL Kolisch Papers.

der Stimmigkeit der Reihenkonstruktion: »Webern, der die Reihe, in gewisser Hinsicht mehr ›orthodox‹ als der Schöpfer der Idee behandelt und viel weniger Kombinationen hat (und beinahe gar keine ›Freiheiten‹), erzielt zwar die größte Reinheit des Styles, aber auf welche Kosten! Beinahe auf Kosten der Musik selber.«²² Dass Webern von der nachfolgenden Komponistengeneration, insbesondere im Umkreis der Darmstädter Ferienkurse, besonders hochgeschätzt wurde, hat Steuermann in seiner Skepsis eher bestärkt.

Mit den *Vier Klavierstücken* wendete sich Steuermann einer kleineren Form zu, wie er sie danach für längere Zeit bevorzugte. Gleichzeitig erreichte er in diesem Werk eine neue Stufe in seiner kompositorischen Entwicklung. Die relativ einfachen, planen Gegensätze in der Gestaltung größerer Abschnitte finden sich jetzt nicht mehr, und auch die Orientierung an traditionellen Formmustern verliert an Bedeutung. Seine individuelle Schreibweise wird auf der einen Seite verknappter und konzentrierter, auf der anderen auch reicher und nuancierter. Dabei wird seine Musik von häufigen Ausdruckswechseln auf engem Raum bestimmt. Dies alles führt zu einem verdichteten, teils fragmentiert wirkenden Stil und größerer Kürze der Stücke. In dieser Hinsicht verbindet ihn wohl mehr als mit Schönberg mit Webern, der seine Musik auf knappstem Raum selbst als gestisch und expressiv aufgeladen empfand.²³

Während das eröffnende *Preludium* der *Vier Klavierstücke* noch wesentlich auf einen weniger komplex gestalteten zweistimmigen Satz zurückgeführt werden kann, treten diese individuellen Eigenschaften von Steuermanns Musik in den anderen Sätzen, *Fantasie*, *Tema con Variazioni* und *Reigen* deutlich zutage. *Fantasie* und *Reigen*, beides schnellere Sätze, sind mit besonderen Titeln versehen, wie sie Steuermann im Unterschied zu Schönberg²⁴ fast allen seinen Klavierstücken gab, auch den später entstandenen. Diese Titel sind so gewählt, dass sie einen gewissen Assoziationsraum eröffnen, ohne die Musik doch auf einen bestimmten Gehalt oder Aufbau festzulegen. Der Titel *Fantasie*, der in der Schönberg-Schule vor Schönbergs später *Phantasy* op. 47 nicht vorkommt, verweist auf die Romantik und besonders auf Schumann, der Titel *Reigen* hingegen gemahnt an Alban Berg, an die *Orchesterstücke* op. 6. Trotz seiner traditionellen kompositorischen Problemstellung ist der an dritter Stelle stehende Variationssatz, *Tema con Variazioni*, nicht weniger originell als die anderen Sätze des Werkes. In diesen drei Sätzen, der *Fantasie*, dem *Tema con Variazioni* und dem *Reigen*, übernahm Steuermann zum

22 Brief vom 25. Dezember [1946], Jahresangabe unsicher, LoC Steuermann Collection.

23 Vgl. Martin Zenck, »Weberns Wiener Espressivo«, in: *Anton Webern I*, hrsg. von Heinz Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1983 (= *Musik-Konzepte*, Sonderband), S. 179–206.

24 Einzige Ausnahme hiervon ist der *Walzer* aus Opus 23.

ersten Mal die Zwölftonmethode Schönbergs. Mit den Prinzipien der Methode war er seit dem frühestmöglichen Zeitpunkt vertraut, seit Schönberg sie dem engsten Kreis von Schülern und Mitstreitern im Februar 1923 in seiner Wohnung in Mödling bekannt gemacht hatte.²⁵ Ob sich Steuermann danach auch mit Webern ausführlicher über die Möglichkeiten der Dodekaphonie ausgetauscht hat, ist nicht bekannt, hat aber doch eine gewisse Wahrscheinlichkeit für sich.²⁶ Die Widmung an Webern könnte ein verkappter Hinweis darauf sein; ein expliziter Beleg dafür hat sich bisher aber nicht gefunden. Steuermann hat die Methode, wie erwähnt, nicht sofort, sondern erst nach einigem Zögern übernommen. In einem Brief an seine Schwester Salka Viertel vom November 1929, als er womöglich schon an den *Vier Klavierstücken* arbeitete, bilanziert er den künstlerischen Ertrag des Jahres und erwähnt die *Drei Lieder* für eine tiefere Männerstimme.²⁷ Weiter heißt es:

»[...] für die anderen Sachen war der Sommer zu kurz, insbesondere, da mich das Studium der 12-Ton-Technik sehr aufhält. Ich bin aber überzeugt, daß es für mich eine Notwendigkeit ist, diese Entwicklungsphase durchzumachen; sie bringt in einer Hinsicht eine Krystallisation und Reinheit, wie sie im ›atonalen‹ Styl bisher nicht möglich war; wohin dann der Weg führt, vielleicht daneben, das wird sich ja zeigen.«²⁸

Das klingt nun fundamental anders als nach der Begeisterung, wie sie Schönberg angesichts seiner Entdeckung eines neuen Konstruktionsprinzips ergriffen hatte, und weist auf künstlerische Schwierigkeiten hin. Ob sich diese Schwierigkeiten noch im Kompositionsprozess der *Vier Klavierstücke* niedergeschlagen haben, lässt sich allerdings angesichts der Überlieferungslage nicht mehr rekonstruieren. In der Library of Congress ist das Werk nur in den beiden Reinschriften der Erstfassung von 1934 und der revidierten Fassung von 1958 überliefert, Skizzen und Entwürfe aus der Entstehungszeit fehlen.²⁹ Im ganzen Material findet sich weder eine Reihentabelle noch ein einziges Reihensigel. Der einzige Hinweis auf eine dodekaphone Anlage ist ein Notat der Grundreihe auf einer Skizze zur Revision

25 Ein Beleg für Steuermanns Teilnahme an dieser, wie er sich selbst ausdrückt, »historischen« Versammlung« findet sich etwa im Brief an Kolisch vom 30. März [1962], HL Kolisch Papers.

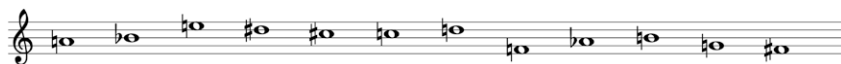
26 Matthias Schmidt weist in diesem Zusammenhang auf die gemeinsamen Bergwanderungen Steuermanns und Weberns hin, etwa im Frühjahr 1929 und 1931.

27 Vgl. oben den Auszug aus dem Brief an Salka Viertel vom 26. August 1929, LoC Steuermann Collection.

28 Brief an Salka Viertel vom 24. November [1929], LoC Steuermann Collection.

29 Die im entsprechenden Folder 16/11 in der Library of Congress aufbewahrten Skizzen stammen ausweislich des amerikanischen Notenpapiers aus der Zeit der Revision im Jahr 1958 und nicht aus jener der Komposition zwanzig Jahre früher.

des *Reigen*s, mit dem sich Steuermann offenbar noch einmal den Reihenverlauf vergegenwärtigte. Immerhin lässt sich aus ihm ableiten, dass jeder Satz des Werkes (mit Ausnahme des *Preludiums*) auf einer eigenen Zwölftonreihe basiert. Im *Tema con Variazioni* wird sie zu Beginn in linearer Form gebracht und ist leicht ablesbar. Es handelt sich um folgende Reihe:



Notenbeispiel 1: Eduard Steuermann, *Vier Klavierstücke*: 3. *Tema con Variazioni*: Zwölftonreihe.

Mehrere Bestandteile der Reihe erhalten im Lauf des Stückes eine herausgehobene Bedeutung. An erster Stelle ist das Halbtonintervall zu nennen, mit dem die Reihe beginnt und schließt und das insgesamt das am häufigsten vorkommende Intervall ist. Mit ihm ist die Gruppe der ersten vier Töne verknüpft, in der eine chromatische Tritonuskonstellation, ähnlich der im langsamen Satz der Sonate, enthalten ist.³⁰ Motivisch treten weiter die Gruppen der Töne 5–7 mit der Folge Ganzton – Halbton in Gegenbewegung und die Folge der kleinen Terzen in den Tönen 7–10 hervor. Diese Reihe verfügt über keine besonderen Symmetrieeigenschaften, weder nach Dreier- oder Vierergruppen noch nach Reihenhälften geordnet, und genügt auch nicht der *combinatoriality*. Auf den ersten Blick erscheint sie arm an Verknüpfungsmöglichkeiten zwischen verschiedenen Reihenformen. Dies ändert sich, wenn man die chromatische Tritonuskonstellation der ersten vier Töne in den Blick nimmt. Die Töne dieser Gruppe finden sich in den ersten vier Reihentönen nämlich nicht nur in der Grundreihe, sondern auch in der Tritonustransposition der Grundform G(dis), in der um einen Halbton aufwärts transponierten Umkehrungsform U(b) und der Umkehrungsform auf e U(e).

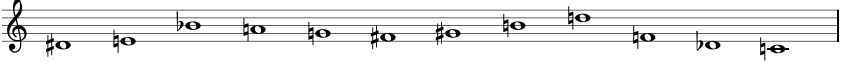
Für die nachvollziehende Analyse bedeutet dies, dass sich für jeden Reihenverlauf, in dem die Tritonuskonstellation isoliert werden kann, vier verschiedene Möglichkeiten der Zuordnung ergeben. Angesichts der Freiheiten, die für Steuermanns Reihenkomposition wesentlich sind, kann oft nicht begründet entschieden werden, welche dem Komponierten tatsächlich zugrunde liegt. Dies folgt aus der Art und Weise, wie diese Reihe im Stück erscheint. Denn neben

30 Es sei darauf hingewiesen, dass eine derartige Konstellation von zwei chromatisch benachbarten Tritoni in Steuermanns Schaffen häufig auftaucht, etwa auch in der Reihe der Kafka-Kantate *Auf der Galerie*. Siehe dazu Rülke, *Der Komponist Eduard Steuermann* (Anm. 12), S. 285 ff.

2a)



2b)



2c)



2d)



Notenbeispiel 2a–d: Eduard Steuermann, *Vier Klavierstücke*, 3. *Tema con Variazioni*, Reihenformen mit der Tritonuskonstellation der Grundform, a: Grundform – b: Transposition der Grundform von *dis*, *G(dis)* – c: Umkehrung, Transposition von *b*, *U(b)* – d: Umkehrung, Transposition von *e*, *U(e)*.

mehr oder weniger ungestörten linearen Reihendurchläufen, die in aller Regel leicht klassifizierbar sind, aber insgesamt nicht allzu häufig erscheinen, fungiert die Reihe oft eher wie ein Motivreservoir, das bestimmte Bausteine aus dem Variationsthema enthält, die aber weder in einer festgelegten Reihenfolge noch notwendigerweise vollständig erscheinen müssen. Es ist darum sinnvoll, die Überlegungen zur Reihenstruktur im Rahmen eines genaueren Blicks auf das Variationsthema weiterzuführen.

Mit seinem stockenden Beginn und dem Wechsel von kahler Einstimmigkeit und akkordischem Satz haftet dem Variationsthema etwas Disparates an. Als Gegengewicht hat Steuermann dem Thema mit der Entsprechung der beiden punktierten Figuren in T. 2 und 7 eine überaus deutliche Gliederung eingezogen. Wieder bildet, wie in der Sonate, der Klaviersatz ein wichtiges formales Gestaltungsmittel. Vor dem schließenden Motiv besteht der erste Teil bis T. 2 aus zwei wie eingefroren wirkenden einstimmigen Phrasen, die sich kurz überlappen und aus den Reihentönen 1–4 und 5–7 gebildet werden. Die im Bass in T. 3 einsetzende Linie (Reihentöne 8–12) führt auftaktig in den zweiten Teil, der sich durch Akkorde und eine durch mehrere Vortragsanweisungen unterstrichene expressive

Abbildung 3: Eduard Steuermann, *Vier Klavierstücke*, 3. Tema con Variazioni: Variations-thema, mit Kennzeichnung der Reihentöne (Umkehrungsform grün), LoC Steuermann Collection, Box 44, Folder 6.

Gestik auszeichnet.³¹ Reihentechnisch lässt sich dieser Teil am besten auf die Tritonustransposition in Krebsumkehrung beziehen – es gibt auch andere, gleichfalls plausible Möglichkeiten, wobei die letzte Tonqualität *fis* als Schluss-ton des ersten Durchlaufs auch den Anfangston des zweiten bildet, gefolgt vom Krebs der Grundgestalt ab T. 5.³² Steuermann bezieht dabei in T. 4 in auffälliger Weise auch einen tonalen Mehrklang in das Thema ein, einen von der romantischen Harmonik her mehr als geläufigen, geradezu vorbelasteten Sixte-ajoutée-Klang *cis – e – g – h*, und nimmt dabei eine Reihenabweichung (*h* statt *b*) sowie eine Tonwieder-

31 Siehe die beiden Anweisungen *Espressivo*, weiter das *Sostenuto* sowie die Crescendo- und Decrescendogabeln.

32 Dass eine derartige Ellipse, die doppelte Nutzung eines Tones als Abschluss-ton und Anfangston zweier Reihendurchläufe, ebenfalls in dem von Martin Zenck analysierten Ausschnitt aus dem Streichquartett *Diary* erscheint, ist ein Zufall. Sie gehört zwar zum selbstverständlich genutzten Arsenal der dodekaphonen Möglichkeiten, begegnet insgesamt aber eher selten in Steuermanns Werken. Eine alternative Möglichkeit der Herleitung wäre die aus dem Krebs der um einen Halb-ton abwärts transponierten Reihe (*gis – a – es – d – c – h – cis – e – g – b – fis – f*). Die Ellipse bleibt auch hier bestehen, wobei der 12. und 11. Reihenton den Platz wechseln; der 10. Reihenton – das besagte *b* – fehlt, der Sixte-ajoutée-Klang ist in den Reihentönen 9–6 enthalten, ebenso die abschließende Viertonkonstellation in den Reihentönen 1–4.

holung des *h* in Kauf.³³ Solche Unbekümmertheit gegenüber tonalen Residuen in einer ansonsten durchgängig dissonanten, atonal strukturierten Klangwelt gehört zu den Charakteristika von Steuermanns Komponieren und lässt sich auch bei Schönberg finden: Als ein besonders signifikantes Beispiel sei der Beginn des langsamen Satzes des 3. Streichquartetts op. 30 angeführt. Den Übergang vom expressiven Mittelteil zurück in den Rahmenteil bewerkstelligt Steuermann durch ein Ineinandergreifen der beiden gegensätzlichen Teile. Während in der Phrase in der linken Hand in T. 6 mit der Weiterführung der Töne *C*, *Cis* und *dis* in der großen Oktave an die einstimmige Phrase aus dem ersten Teil angeknüpft wird, wird gleichzeitig in der Stimme der rechten Hand die expressive Melodik mit der fallenden Septime *d* – *E* abgeschlossen. Auch hier ist das reihentechnische Vorgehen Steuermanns unorthodox, denn streng genommen stellt der erneute Ansatz der Melodie mit dem Ton *d* eine vorzeitige Tonwiederholung dar. Steuermann erlaubt sich damit schon bei der Vorstellung des Themas Lizenzen von der dodekaphonen Konstruktion, wie sie bei Schönberg – und noch weniger bei Webern – an einer formal vergleichbaren Stelle kaum vorstellbar wären. Mit der erwähnten Septime *b*³ – *a*³ in sehr hoher Lage in T. 7 tritt eine markante Schlusswirkung ein.

Schon an diesen kurzen Ausschnitten wird deutlich, dass Steuermann die Dodekaphonie weder als Inbegriff der thematisch gebundenen Diastematik begreift, wie dies in der Regel bei Schönberg der Fall ist, noch im Sinne Weberns als Mittel einer konsequenten abstrakten Strukturierung des Tonraumes nutzt, sodass etwa Reihenprozesse und Variationstechnik zusammenfallen, sondern einen anderen, zwischen beiden Möglichkeiten vermittelnden Weg sucht, in dem etwa die erwähnte Tritonuskonstellation sowohl einen zentralen thematischen Baustein darstellt als auch die Reihendisposition wesentlich mitkonstituiert, jedoch ohne dass sie in einen konsistenten zwölfstimmigen Tonsatz eingebunden wäre.

Entscheidend für das Verständnis des Satzes ist die Disparität des von der punktierten Figur locker strukturierten Themas. Es kann auf keine durchgehende Melodielinie zurückgeführt werden, sondern besteht aus mehreren motivischen Komplexen, die durch den Bezug auf die gemeinsame Reihe miteinander zusammenhängen. Als wesentlich klanglich bestimmte Elemente tragen Klaviersatz, Vortragsweise und Oktavlage der thematischen Gestalten entscheidend zur Plastizität der Formung des Themas bei. Die Variationen greifen dann

33 Die reihentechnisch korrekte Lösung hätte zu einem vielleicht noch auffälliger mit der tonalen Harmonik verbundenen verminderten Akkord *cis* – *e* – *g* – *b* geführt. Bei der Wiederkehr des Themas in der Coda hat Steuermann an der entsprechenden Stelle in T. 90 in der revidierten Reinschrift von 1958 diese Reihenabweichung zurückgenommen und ein unzweideutig lesbares *b*² anstelle des *h*² notiert. Die Reinschrift von 1934 hat an dieser Stelle die genaue Entsprechung mit dem ominösen *h*².

jeweils in einer teils frei assoziierend wirkenden Weise auf diese motivischen Elemente zurück, die in neue Verläufe integriert werden. Steuermanns Verfahren ähnelt damit eher dem historischen Typus der Charaktervariation denn dem der Gerüstvariation. Im Sinne der Charaktervariation hat Steuermann selbst viel später, in einer undatierten Analyse-Skizze aus der amerikanischen Zeit, Beethovens *Diabelli-Variationen* aufgefasst und das jeweils konstituierende »Motiv der Variation« benannt. In seinen eigenen Variationen erscheint dieses »Motiv der Variation« jeweils zu Beginn und determiniert den expressiven Gehalt der Variation. In den ersten drei Variationen basiert dieses bestimmende Motiv klar auf der erwähnten chromatischen Tritonuskonstellation – die Reihentöne 1–4 –, in den beiden folgenden Variationen ist dieser Bezug dann zwar noch immer greifbar, aber weniger deutlich ausgeprägt.³⁴ Aber auch andere motivische Elemente treten im Verlauf der Variationen deutlich hervor, namentlich der terzengesichtete Vierklang in der zweigestrichenen Oktave aus T. 4 des Themas und die abschließende punktierte Figur.

Die Disposition der Variationsfolge zeigt eine Anlage mit ineinandergreifenden Paaren. Die erste und die dritte Variation stehen in einem rascheren Tempo und greifen den dreiteiligen syntaktischen Aufbau des Themas auf. Die erste Variation verweist dabei in ihrem Duktus mit der wellenförmigen Sechzehntelbewegung zurück auf den ersten Satz des Werkes, das *Preludium*. Die zweite und vierte Variation sind dagegen langsame, von kantablem Melos getragene Stücke, die einen zweiteiligen Aufbau mit einer deutlichen Reprisestruktur jeweils in der Mitte der Variation zeigen.³⁵ Mit der fünften Variation wird der Aufbau in einzelne, voneinander getrennte kurze Stücke durchbrochen und in eine größere Form überführt. Die ganze Variation ist als eine durchgängige, in verschiedenen Stufen vollzogene Steigerung angelegt, die in einem mehrtaktigen *Accelerando* vom *molto sostenuto* über *agitato* zu einem *appassionato* führt, in dem das Tempo noch weiter beschleunigt werden soll. Die entscheidende formale Pointe des Satzes liegt darin, dass dieser anvisierte Höhepunkt nicht erreicht wird. Stattdessen wird die Steigerung abgebrochen und der Verlauf schlägt um in eine Musik der Dissoziation. Eine eintaktige Gestalt³⁶ wird dreimal sequenziert, was scharf von der sonst auf ständige Veränderung angelegten Faktur absticht, löst sich dabei

34 Siehe Variation 1, T. 8/9, Variation 2, T. 23/24, Variation 3, T. 37/38, Variation 4, T. 52 und Variation 5, T. 69.

35 Siehe Variation 2, T. 23 und T. 29, Variation 4, T. 53 und T. 60.

36 In diesem Eintakter und seinen Sequenzen wird die doppelte Bindung des Tonsatzes an die Dodekaphonie und die motivische Variation anschaulich. Der Takt basiert auf der Transposition der Grundform von *e* aus. In der Stimme der rechten Hand entsprechen die beiden viertönigen Gestalten den Reihentönen 1–4 und 7–10. In der linken Hand erscheinen die fehlenden Reihentöne 5, 11 und simultan 6 und 12. Aus der Reihe selbst ist diese Folge nur unter Schwierigkeiten logisch

anschaulich in einzelne Glieder auf und leitet zu einer Coda über, in der das Thema der Variationen in einer überraschenden, ja fast verstörenden Weise wiederkehrt. Es wird nicht einfach restituiert, sondern in einzelne Fragmente zersplittert, die mit ebenso fragmentarischen Erinnerungen an vergangene Variationen verbunden werden. Im Einzelnen handelt es sich um folgende Korrespondenzen: Aus dem Thema erscheinen T. 1 in T. 85 sowie in Umkehrung in T. 94, T. 2 in T. 87, T. 4 in T. 90 und T. 7 in T. 97 wieder, dazwischen wird zitiert oder deutlich erinnert in T. 86 an T. 79, in T. 88 ff. im Klaviersatz an T. 40 und die dritte Variation, in T. 91 an T. 23 f., in T. 97 f. an T. 52 f. und in T. 99 ff. an das Zwölftonfeld T. 48 ff. Einen derart von der Wiederkehr nicht eines Tonsatzzusammenhangs, sondern einzeln stehender, isolierter Fragmente bestimmten Reprisenvorgang hat Steuermann später auch im letzten Abschnitt *Tempo di Minuetto* seines 2. Streichquartetts *Diary* in kompositorisch ungleich vertiefter und verfeinerter Weise gestaltet.³⁷

An das Ende des Satzes ist in dem *molto tranquillo* ein Zwölftonfeld gestellt. Der Tonsatz wird von zu Septimen und Nonen gespreizten Halbtonschritten beherrscht, zu Beginn erscheint auch die chromatische Tritonuskonstellation in dieser Art. Diesem Inbegriff der Vollständigkeit und damit auch der Abgeschlossenheit des Tonmaterials ist eine Irritation beigemischt. Die volle Zwölftönigkeit ist nämlich schon mit dem Kontra-*Es* in der linken Hand in T. 100 erreicht. Mit den letzten beiden Tönen, der fallenden None *g – fis*, wird das Zwölftonfeld zu einem 14-tönigen Komplex erweitert. Auch auf der Ebene der Reihendisposition ist keine abschließende Rundung angestrebt. Der letzte Reihendurchlauf basiert nicht etwa auf der Grundform oder der Tritonustransposition der Reihe, sondern auf ihrer Transposition um eine kleine Terz aufwärts, die vorher in keiner Weise ausgezeichnet wurde. Die überzähligen beiden Töne *g* und *fis* hingegen stammen tatsächlich aus der Grundform der Reihe und bilden dort die letzten beiden Töne, sodass doch eine Art von Rückkehr zur Grundreihe konstatiert werden kann. Aber ihr reihentechnischer Zusammenhang ist zerrissen: Der unmittelbar vorangehende vorletzte Durchlauf der Reihe an der Wende zu T. 97 basiert auf der Grundform der Reihe, gebraucht werden aber nur ihre ersten zehn Töne. Die beiden fehlenden Tonqualitäten *g* und *fis* werden dann im letzten Takt gleichsam nachgeliefert. Der Variationssatz endet damit offen. Diese spezifische Offenheit enthält noch dadurch eine zusätzliche Facette, dass der Beginn des nächsten Satzes, der *Reigen*, mit der unbegleiteten fallenden None *des – c* unüberhörbar an das

ableitbar. Aber sie erschließt sich unmittelbar als eine Variante der thematisch bedeutsamen chromatischen Tritonuskonstellation *gis – d – g – cis*.

37 Siehe dazu ausführlich den Beitrag von Martin Zenck im vorliegenden Band, S. 463 ff.

Ende der Variationen anschließt. Neben dem erwähnten Anklang der ersten Variation an das *Preludium* ist dies das zweite Element des Stückes, mit dem ein auf eine höhere Einheit der *Vier Klavierstücke* zielender satzübergreifender Zusammenhang erschlossen wird.

Die beschriebene Offenheit des Satzschlusses scheint mir weniger als Offenheit für neue Möglichkeiten und Entwicklungen zu verstehen zu sein als vielmehr als Ausdruck von Verstörung und Ratlosigkeit. In einem ganz ähnlichen Sinne hat Steuermanns Neffe Michael Gielen die Orchestervariationen Steuermanns mit einer Anspielung auf Kafkas Legende *Vor dem Gesetz* aus dem Romanfragment *Der Process* kommentiert: »Der Schluß der ›Variationen‹ ist dann geradezu eine Art Durchbruch (um diese Mahler'sche Kategorie zu benutzen); was aber steht hinter der Wand? Bei Mahler spielt das immer eine große Rolle, was hinter dem Durchbruch ist. Bei Steuermann ist es vielleicht ein bißchen wie bei Kafka: man kommt bis zur Tür und dann geht es nicht weiter ...«³⁸

Nach den einzeln stehenden Klavierstücken aus den ersten Emigrationsjahren ist die Suite (1949–51, Revision 1954) Steuermanns nächstes größeres und gleichzeitig auch sein letztes abgeschlossenes Klavierwerk. Der Werktitel »Suite« suggeriert eine größere Nähe zu Schönberg, als es tatsächlich der Fall ist. Denn während Schönberg in seiner Suite für Klavier op. 25 stilisierte barocke Tanztypen aufruft, handelt es sich bei Steuermann eher um eine Folge von Charakterstücken, bei denen Titel wie *Melody* oder *Misterioso* eine ganz andersartige Konzeption anzeigen. Die Suite gehört zu den ganz wenigen Werken Steuermanns, zu denen wir wenigstens rudimentäre Hinweise zu ihrer Aufführung haben. Sie stammen aus einem Brief an Michael Gielen vom 20. September 1952. Einschlägig ist in unserem Zusammenhang der Hinweis auf den Pedalgebrauch und die manifeste Abgrenzung vom Klaviersatz Schönbergs:

»Ich danke Dir von Herzen, daß Du Dich mit meiner Suite so ernst abgibst; ich bin sehr geschmeichelt, habe auf dem beiliegenden Papier^[39] die Antworten ausgearbeitet. Im Allgemeinen: bitte sei nicht zu pedantisch mit dem Pedal, der Klaviersatz hat ja nicht die kristallene Härte und Transparenz eines Schönberg-Satzes; der Vortrag muß auch ziemlich frei sein, so, auch im Präludium; die Kontraste sehr deutlich, vielleicht ist ›Spirituoso‹ nicht ganz das Richtige; es kam auch ›ca-

38 Zit. nach Paul Fiebig, [Einführungstext], in: Booklet zur Einspielung u. a. der *Variations for Orchestra* mit dem SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg, Hänssler Classic CD 93.060, Baden-Baden und Freiburg i. Br. 2002, S. 13.

39 Das erwähnte Blatt ist leider verloren gegangen.

(12)

accel... 5 appassionato accel. cresc. p cresc. p

agitato mosso *sempre* Coda Tempo $\text{♩} = 60$

5 *non legato* *dilu.* pp

accel... 5/8 *vivo* *dilu.* cresc. p

tempo 90 $\frac{3}{8}$ *dalle* p

x) vide "Ossia" - folgende Seite

Abbildung 4a: Eduard Steuermann, *Vier Klavierstücke*, 3. *Tema con Variazioni*: Ende der 5. Variation und Coda, LoC Steuermann Collection, Box 44, Folder 2.

13)

Rit... *Tempo* $\frac{4}{8}$

pp

largo

molto tranquillo

calando sempre - - - *smorz.*

Ped. - - - *

aria (basso)

90

etc.

Abbildung 4b

priccioso« in Betracht, aber ich wollte es dann doch nicht. Dieser Satz hat auch Russell Sherman die größten Schwierigkeiten gemacht.^[40] Sobald ich dazu komme, schicke ich Dir die Platte^[41], die er gemacht hat.«⁴²

Dass die Suite auf einem seit langer Zeit verfolgten Weg zu schöpferischer Individualität liegt, lässt sich besonders deutlich am vierten Satz mit dem Titel *Chorale* zeigen. Es handelt sich um ein freies Choralvorspiel, dem keine traditionelle Melodie zugrunde liegt, sondern ein von Steuermann erfundener Gedanke, der wie ein Cantus firmus behandelt wird. Die Hinwendung zur Gattung des Choralvorspiels ist insofern ungewöhnlich, als im Schaffen der Schönberg-Schule selbstständige Choralvorspiele für Klavier sonst keine Rolle spielen. Dagegen hat Busoni diese von Bach geprägte Gattung gepflegt, etwa in der oben erwähnten 3. Elegie, in der eine expressive Aufladung des Choralvorspiels ins Werk gesetzt ist, die sich an Spielanweisungen wie *flehend* und *sehr ausdrucksvoll, mit unterdrückter Empfindung* oder *in höchster Angst* ablesen lässt.

Wie in der ganzen Suite bedient sich Steuermann auch im *Chorale* der Zwölftonmethode, die er als ein an seine schöpferischen Wünsche angepasstes Werkzeug behandelt. Die Suite basiert auf folgender Zwölftonreihe (siehe Notenbeispiel 3).

Die Art und Weise der Notation deutet schon auf eine Aufteilung in drei Gruppen von je vier Tönen hin. Bei dieser, der kompositorisch bei Weitem wichtigsten Form der Gruppierung, werden zunächst gewisse tonale Implikationen deutlich. Die erste Vierergruppe ist ein weich klingender, terzloser diatonischer Vierklang, in der zweiten und dritten kann man quasi einen Mollquintsextakkord und einen Dominantseptakkord erkennen. In der kompositorischen Wirklichkeit spielen diese tonalen Implikationen keine Rolle in dem Sinne, dass sie eine pseudotonale Harmonik implizieren würden. Der Konsonanzreichtum und die Möglichkeit zu einer in sich gerundet wirkenden Klanglichkeit hingegen schlagen deutlich auf den Tonsatz des *Chorale* durch.

Weiterhin kommen der so betrachteten Reihe wichtige Struktureigenschaften zu (siehe Notenbeispiel 4a–c). Betrachtet man weiter nur die Tonvorräte, enthält erstens die Umkehrung in der Gruppe der ersten vier Töne dieselben wie die Transposition der Grundform von *a* aus. Zweitens kann die Gruppe der Töne 5–8 der Umkehrung als fast identisch (mit einer Tonumstellung von elftem und zwölftem Reihenton) mit der Gruppe der letzten vier Töne der Transposition

40 Steuermanns langjähriger Klavierschüler Russell Sherman hat die Suite am 24. Mai 1952 uraufgeführt.

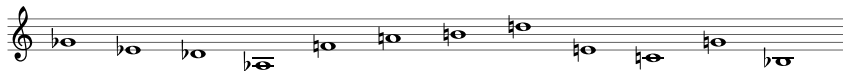
41 Diese Platte war sicher nicht für die Veröffentlichung bestimmt, ihr Verbleib ist ungewiss.

42 LoC Steuermann Collection, Familienkorrespondenz, Box 8, Folder 2.



Notenbeispiel 3: Eduard Steuermann, Suite für Klavier: Zwölftonreihe.

4a)



4b)



4c)



Notenbeispiel 4a–c: Eduard Steuermann, Suite für Klavier: Reiheneigenschaften,
a: Grundform – b: Umkehrung – c: Transposition der Grundform auf a.

von *a* aus angesehen werden. Drittens enthält dann logischerweise auch die Gruppe der letzten vier Töne der Umkehrung dieselben Töne wie die mittlere Vierergruppe (Töne 5–8) der Transposition von *a* aus. Insgesamt bedeutet dies, dass bei einer Fokussierung auf die Tonvorräte der Vierergruppe die Umkehrung der Grundform mit der Transposition der Grundform von *a* aus identisch ist. Konsequenterweise enthalten die beiden Reihentabellen von Steuermanns Hand, die sehr starke Gebrauchsspuren bis hin zum Verlust von Ausrissen zeigen, keine Umkehrungsformen, sondern nur die zwölf Transpositionsformen der Grundreihe. Mit dieser derart strukturierten Reihe geht Steuermann auf eine ungemein unorthodoxe Weise um, wie schon bei einem kurzen Blick auf den Beginn des Satzes deutlich wird. In den Skizzen hat Steuermann hier zwei Reihensigel eingetragen. Den ersten Takt führt er auf die Reihenform 8 (Transposition von *des* aus: *des – b – as – es – c – e – fis – a – h – g – d – ff*), den zweiten auf die Reihenform 10 (Transposition von *es* aus: *es – c – b – f – d – fis – gis – h – cis – a – e – g*) zurück. In der Stimme der rechten Hand erscheinen zunächst die ersten vier Reihentöne, in T. 2 dann im Wesentlichen die Töne 1, 3, 4 und 7, die ebenfalls in den ersten vier Tönen der Grundform enthalten sind. Die Melodie in der linken Hand bringt die Reihentöne 5, 6 und 10, sodass die Reihe nicht vollständig erscheint. Der zweite

Takt bringt dann schon den nächsten Durchlauf, in dem nur einzelne Elemente aus der 10. Reihenform erkannt werden können. Die Umrisse der Reihenformen lassen sich wohl erkennen, auf eine irgendwie geartete Konsistenz des Vorgehens legt Steuermann aber sichtlich keinen Wert. Viel bedeutsamer als die penible Ableitung des Komponierten aus der Reihe ist seine Rückführung auf die in ihr enthaltenen Grundbausteine, analog zu den *Variationen* aus den *Vier Klavierstücken*. In diesem Sinne stammt die im ganzen Satz konstruktiv prominent hervortretende Folge der in der rechten Hand erscheinenden Töne, abgesehen von dem *b*, aus der ersten Vierergruppe der Grundform und insofern aus dem zentralen Motivrepertoire des Satzes.

Die Orientierung am Choralvorspiel gibt der Form des Satzes Halt und Prägnanz. Er besteht aus sieben ›Choralzeilen‹ unterschiedlicher Länge, die durch mehr oder weniger ausgedehnte, ›Cantus firmus‹-freie Zwischenspiele voneinander getrennt sind. Die Gliederung im Einzelnen zeigt ein zunächst gleichmäßiges Alternieren der Formteile, die dann vom großen Zwischenspiel etwa in der Mitte des Satzes an zu größeren Einheiten zusammengefasst werden:

- T. 1–2 Vorspiel
- T. 3–5 1. Zeile
- T. 6–8 Zwischenspiel
- T. 8–10 2. Zeile
- T. 10–14 Zwischenspiel
(mit zweitönigen, Anrufen gleichenden ›Cantus‹-Einsätzen)
- T. 15–18 3. Zeile
- T. 18–30 Großes Zwischenspiel mit Quasi Recitativo und einem
›Cantus‹-Fragment (T. 20)
- T. 31–32 4. Zeile
- T. 33–38 Zwischenspiel
(mit einer aus Trillern bestehenden Klangfläche)
- T. 38–40 5. Zeile
- T. 40 Zwischenspiel (mit einem Nachklang des ›Cantus‹)
- T. 41–46 6. Zeile, nur durch das pesante abgetrennt von
- T. 47–51 7. Zeile (ab a tempo)
- T. 52–60 Nachspiel
(mit einem letzten kurzen ›Cantus‹-Anruf in T. 57/58)

Eine entscheidende kompositorische Idee Steuermanns ist es, die am Anfang in der Begleitung der Melodie im Vorspiel einsetzende immanente Beschleunigung (T. 1 f.) in den ›Cantus firmus‹ aufzunehmen. In diesem erscheint sie gleich im

ersten Einsatz in dem Quartentriller in T. 5. Von Anfang an wird der ›Cantus firmus‹ dabei auf eine Weise innerlich dynamisiert und belebt, für die es in der Tradition kein Vorbild gibt. Der ganze Satz erhält dabei eine besondere Intensität des Ausdrucks.

Mit der Suite war Steuermanns zweihändiges Klavierschaffen abgeschlossen. Das bedeutet aber keineswegs, dass er danach aufgehört hätte, für ›sein‹ Instrument zu komponieren. In der unmittelbaren Folgezeit entstanden zwei große Kammermusikwerke mit Beteiligung des Klaviers, das Klaviertrio sowie *Improvisation and Allegro* für Violine und Klavier. Mit dem Klavier war er auch durch die Revisionen und Überarbeitungen der Sonate, der *Vier Klavierstücke* und der Suite befasst, die sich bis 1958 hinzogen. Daneben enthalten mehrere späte Orchesterwerke Klavierparts. Vor allem aber stammen aus den letzten beiden Lebensjahren zwei bedeutende Werkfragmente. 1962 arbeitete Steuermann an einem Klavierkonzert, von dem 220 Takte in Particellform vorliegen. Soweit zu sehen ist, handelt es sich um eine einsätzig-mehrsätzig Werkkonzeption in der Art von Schönbergs Klavierkonzert. Und schließlich ist Steuermann in der allerletzten Zeit noch einen völlig unbeschrittenen Weg gegangen: mit den *Schumann-Variationen* für zwei Klaviere, die den Titelzusatz »penetrating into the depth of Schumanns waters deceptively calm surface« tragen. Das Thema ist die Nr. 4 der fünf *Albumblätter* aus *Bunte Blätter* op. 99 (Nr. 7 des Gesamtzyklus), eine langsame, in sich kreisende, grüblerisch verfinsterte Musik, die durch die Aufteilung auf zwei Klaviere einen zusätzlichen, räumlich-klangfarblichen Beleuchtungswechsel erhält. Mit diesem Werk greift Steuermann dem vor allem in den 1970er Jahren bei vielen Komponisten einsetzenden Interesse an einer kompositorischen Vergegenwärtigung und Auseinandersetzung mit Werken der Tradition voraus. Das Fragment enthält zwölf Variationen, die in der zweiten Werkhälfte jeweils nur für ein Klavier skizziert sind, und bricht vor der Coda ab. Angesichts dieser beiden Fragmente kann man mit Recht sagen, dass sich Steuermanns kompositorisches Interesse an dem Instrument, zu dem er einen so ureigenen Zugang hatte und mit dem er sein ganzes Leben beschäftigt war, zum Zeitpunkt seines Todes noch nicht erschöpft hatte.

Anhang

Eduard Steuermann

*Die Eignung des Klaviers für Moderne Musik*⁴³

Durch die temperierte Stimmung und die absolute Korrektheit der Tonhöhe wird das Klavier für die moderne Musik besonders wertvoll. Im Gegensatz zu seinem Wesen steht aber die Wirkung des Pedals. Das hier so oft erforderliche klangliche Gleichgewicht der einzelnen Töne wird leicht durch das Pedal gestört, indem es unfreiwillige harmonische Bindungen erzeugt und ein Übergewicht des Basses hervorbringt, so daß statt durchsichtiger Zusammenklänge Stufenfortschreitungen des Basses mit untergeordneten Mittelstimmen zu hören sind. Diese Klangeigenschaft, lange Zeit bloß charakteristisch, brachte das romantische Klangideal hervor, das noch immer dem Publikum in den Ohren liegt, dem Publikum, das gewöhnt, immer nur diese Art der Wirkung zu suchen, dem modernen Klang schwer zugänglich ist.

Doch war dieses Klangideal nicht immer so stark in Geltung, war vor allem nicht das einzige – die bedeutendsten Klavierwerke fallen gar nicht in seine Zeit –, es war obendrein niemals rein klavieristisch, sondern eher eine Übertragung der damaligen orchestralen Empfindung. Die klassische Schreibweise stimmt mit der modernen im wichtigsten Grundsatz überein: man muß alles mit seinen zehn Fingern greifen können. Wird dieser befolgt, dann verschwinden die störenden Eigenschaften des Pedals und es bleibt bloß seine mannigfach zu verwendende Hilfskraft.

Eine andere Einschränkung der Eignung des Klaviers für moderne Musik bildet die moderne Vielstimmigkeit. War früher der an Tönen reichste Akkord etwa fünfstimmig (Durchgänge etc. nicht mitgerechnet), so kann heute auch ein zwölfstimmiger konstruktiv sein. Dies, so wie auch die besonders entwickelte Polyphonie, kann immer wieder zu unlösbaren Problemen des Klaviersatzes führen.

Es ist heute schwerer denn je, oft unmöglich, einen musikalischen Gedanken aufs Klavier zu übertragen, wenn er nicht von vornherein dafür erfunden ist. Gerade diese Schwierigkeit kann aber befruchtend auf die Klavierkomposition wirken. Sie zwingt den Komponisten, das Klavier als ein besonderes Klanggebiet zu betrachten, das durch seine Eigenart verlockend wirkt und geeignet ist, den in gewisser Hinsicht vergessenen, reinen Klavierklang wieder aufleben zu lassen. Vielleicht war es eben die scheinbare Unbegrenztheit der Möglichkeiten, welche die Klavierkomposition nach Brahms jene eigene Note genommen hat, die unbedingt nötig ist, um einer Kompositionsgattung die Anrechnungsfähigkeit zu bewahren, welche z. B. das Streichquartett seinem Wesen nach immer gehabt hat.

Endlich ist es die Abneigung der modernen Musik gegen harmonische Unveränderlichkeit und das Vermeiden längerer gleichartiger Begleitungssysteme, welche den Eindruck

43 Aus: *Das Klavierbuch*, hrsg. von Eduard Beninger, [Sondernummer der] *Musikblätter des Anbruch* 9 (1927), H. 8/9, S. 367f. © Mit freundlicher Genehmigung durch Universal Edition A. G., Wien.

des Unklaviermäßigen erwecken. Es ist wahr, daß das Bedürfnis nach »Spielfreudigkeit« auf der Möglichkeit der teilweisen Ausschaltung der gedanklichen Tätigkeit beruht. Vor allem erschwert die ausschließlich polyphone Schreibweise (ebenso wie das Vermeiden von Verdoppelungen) die Gestaltung des Klaviersatzes in größeren Formen: das Instrument, das keine auffallenden Unterschiede in der Klangfarbe hat, ist mehr als jeder andere Klangkörper darauf angewiesen, durch Satzunterschiede allein die Grundlagen einer übersichtlichen Form zu schaffen. Es ließe sich der Grundsatz aufstellen, daß bei einem plastischen Satz beim bloßen Zusehen, auch ohne zu hören, die Charakterunterschiede an der veränderten Spielweise zu erkennen sein sollten. Die Befolgung dieses Grundsatzes ist in streng polyphonen Werken besonders schwierig und dürfte, meines Wissens außer bei Bach und Schönberg, selten gelungen sein. In dieser Klavierpolyphonie sind das Wohltemperierte Klavier und die Goldberg-Variationen entstanden. Dagegen hat die moderne Kompositionstechnik noch ganz andere Möglichkeiten, weil sie sich nicht an die Anzahl der Stimmen bindet, sondern in ihrer »Realistik« die Fähigkeiten des Klaviers ausnützt, Einstimmigkeit und Mehrstimmigkeit an Volumen gleichzuhalten oder den Zusammenhang zwischen melodischem Zerlegen und harmonischem Zusammenfassen desselben Motives zu beleuchten. Hier ist es vor allem die thematische Harmonie Schönbergs, die für den modernen Klavierstil kennzeichnend ist. Die konstruktive Gleichbedeutung der Horizontalen und Vertikalen dürfte kaum auf einem anderen Klangkörper faßlicher und natürlicher darzustellen sein.

Und gerade die Zwölfton-Komposition ist es, die es ermöglicht, alle anderen Elemente des Klaviersatzes neben der reinen Polyphonie wieder einzuführen, Begleitungsformen bei Wahrung der vollständigen thematischen Einheit scharf abzusondern, gewisse Spieltypen (Cantabile, Martellato, Akkordspiel) durch längeres Beibehalten unveränderter Situationen besonders hervorzuheben. Siehe den Klaviersatz in Schönbergs Suite op. 29.

Schließlich wäre zu bemerken: das Klavier ist ehemals das Instrument des Improvisators gewesen. Die stärksten Wirkungen sollen sich von da aus auf die Hörer übermittelt haben. Die moderne Musik ist noch jung, ist uns vielleicht noch nicht geläufig genug, ist noch immer im Zuge, ihre grundlegenden Gesetze zu finden; wie ein junger Staat verlangt sie noch nach stärkster Kontrolle in jedem Augenblick. Sie muß sich an ihre Regeln erst gewöhnen, ehe sie sich, auf diesen Regeln fußend, freier Ungebundenheit der Phantasie hingeben darf. Noch eine Spanne der Entwicklung weiter und die Kunst der Improvisation ist wieder da, – vor allem aber die Fähigkeit ihr zu folgen: Es wird dann für das Klavier eine neue Blütezeit kommen.

»... das ›Wirre‹ ist ja nicht ungewollt ...«¹

Zum zweiten Streichquartett *Diary*² (1960/61) in der Uraufführung mit dem Juilliard String Quartet 1963 in New York

Zu Ehren von Eduard Steuermann veranstaltete die Juilliard School of Music am 13. Mai 1963 ein Konzert mit seinen Werken: die *Improvisation and Allegro for Violin and Piano*, dann die *Three Songs for Alto to Poems by Bertolt Brecht* und die Uraufführung des zweiten Streichquartetts mit dem Titel *Diary* mit dem Juilliard String Quartet im ersten Teil. Nach der Pause spielte Eduard Steuermann eines der Schlüsselwerke aus der Tradition der Klaviermusik: die *Thirty-three Variations on a Waltz by Diabelli*, zu deren musikalischer Interpretation Steuermann luzide handschriftliche Notizen³ hinterlassen hat.⁴ Schumanns *Kreisleriana*⁵ wie Beethovens

- 1 Brief Eduard Steuermanns an Theodor W. Adorno vom 8. Juli 1961. The Library of Congress, Washington D. C., Music Division, Edward and Clara Steuermann Collection, 1922–1981 (im Folgenden: LoC Steuermann Collection), Box 4; teilweise abgedruckt in »Die Komponisten Eduard Steuermann und Theodor W. Adorno. Aus ihrem Briefwechsel«, in: *Adorno-Noten*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Berlin 1984, S. 40–72, hier S. 56. Von diesem Brief wurden von Tiedemann nur die Hälfte des Textes wiedergegeben: Die Tatsache eines Klinikaufenthaltes aufgrund einer Magenblutung, der Hinweis auf die Fertigstellung des Duos *Improvisation and Allegro* für Violine und Klavier und die Nachfrage, was »informell« mit Bezug auf Adornos Vortrag in Kranichstein *Vers une musique informelle* bedeute, wird verschwiegen.
- 2 Für den Titel des zweiten Streichquartetts ist Folgendes zu beachten: Die erste Titelseite heißt »Quartett (1960–1961)«, die zweite auf anderem Papier hat neben dem Haupttitel »Quartett« folgenden Zusatztitel in Klammer: (»Diary«, 1960–61), LoC, Clara and Edward Steuermann-Collection, BOX Folder 13/2/1 OV 2 (= Oversize) und 13/13 (Skizzen).
- 3 Vgl. dazu Steuermanns unveröffentlichtes Manuskript, LoC Steuermann Collection, Box 1, Folder 10. Es handelt sich um drei Seiten mit Hinweisen zum Charakter und zur syntaktischen Periodenbildung und deren Störung. Auf der vierten Seite hat Steuermann die Konzerte zwischen 1948 in New York und in Salzburg 1962 bei den Salzburger Festspielen aufgelistet, in denen er Beethovens Opus 120 vortrug.
- 4 Das Konzert wurde um ein Jahr verspätet aus Anlass von Steuermanns 70. Geburtstag veranstaltet. Das Duo *Improvisation and Allegro* spielten Paul Zukofsky und Howard Lebow, die drei *Brecht-Lieder* sang die von Steuermann selbst begleitete Altistin Tatiana Troyanos. Ein Mitschnitt des Konzerts wird in der LoC Steuermann Collection aufbewahrt und wurde in der Diskographie der Werke und Aufnahmen Steuermanns von Werner Unger angeführt; die Aufnahme des Quartetts ist unter <https://phaidra.bruckneruni.at/o:1674> verfügbar. Das gesamte Konzert wurde am 16. November 2018 im Rahmen des Steuermann gewidmeten Symposiums *Mehr als Schönbergs Pianist* an der Anton Bruckner Privatuniversität Linz nachgespielt, wobei das Minetti Quartett Steuermanns Quartett *Diary* zum ersten Mal in Europa und zum zweiten Mal überhaupt öffentlich darbot.
- 5 Edward Steuermann, »Romanticism in Music and the *Kreisleriana*«, in: *The Not Quite Innocent Bystander. Writings of Eduard Steuermann*, hrsg. von Clara Steuermann, David Porter und Gunther Schuller, Lincoln – London 1989, S. 150–158; vgl. zu Steuermanns Auffassung von Schumanns *Kreisleriana* Martin Zenck, »... die Freiheit vom Banne Schönbergs ...«. Neue Bewertungen des

Opus 120 waren dabei für Steuermann die entscheidenden Bezugspunkte seines Klavier-Repertoires wie seiner musikwissenschaftlichen Studien. Zur Uraufführung seines zweiten Streichquartetts mit dem Titel *Diary* 1963 in New York in der Juilliard School of Music schrieb Steuermann folgende Programmnotiz:

»The quartet was written for the most part during the winter season when only a few hours in the week could be devoted to composing. It was like sketching the impressions of the day, repeating freely moments lived through before, and forming then loosely into larger groups; therefore the subtitle, ›Diary‹. The last movement, ›Quasi Minuetto‹, takes care of the necessary concentration of the form, interrupted by repetitions of earlier ideas.«⁶

Im Briefwechsel zwischen Steuermann und Adorno, zwischen dem Geiger und Primarius des Kolisch-Quartetts, Rudolf Kolisch, taucht die unterschiedliche Bedeutung dieses zweiten Streichquartetts immer wieder auf: in Form des großen Interesses bei Adorno, dessen Rat und Kritik Steuermann so schätzte, in Form auch der kritischen Auseinandersetzung mit der Qualität der Uraufführung dieses Quartetts durch das Juilliard String Quartet. So heißt es nach Steuermanns Klage über die für ihn misslungene Uraufführung in der Reaktion des Geigers und engen Freundes Kolisch, tröstlich, verständnisvoll und auch kritisch in der Reaktion folgendermaßen:

»Deine Enttäuschung über das Quartett liegt ganz bestimmt in der Aufführung, nämlich an mangelhafter Intonation und Präzision. Der Quartettsatz ist ganz vorbildlich und es müsste so ›klingen‹ wie Du es Dir vorgestellt hast. Die Aufführung war wahrscheinlich relativ, d. h. für die kurze Zeit der Vorbereitung, sehr gut aber das genügt eben nicht. Ich würde wohl monatelang daran probieren müssen.«⁷

Zuvor, am 20. Mai 1963, hatte Steuermann Folgendes an Rudolf Kolisch geschrieben:

»Lieber Rudi,
herzlichsten Dank fuer Deine Zeilen. Das grosse Ereigniss ist nun vorbei, (ich habe aufgeatmet) und es ist eigentlich recht gut, jedenfalls ein ›Erfolg‹ gewesen. Das Violinstueck haben die beiden Jungen, nachdem ich sie in Ruhe gelassen

Komponisten und Pianisten Eduard Steuermann«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 68 (2011), H. 4, S. 263–293, insb. S. 267–274.

6 Programmnotiz von Eduard Steuermann zur Uraufführung seines Streichquartetts *Diary* durch das Juilliard String Quartet vom 13. Mai 1963. Programmheft zum Honoring-Concert 1963 (LoC, BOX 36 Folder 1 Dokumente).

7 Brief von Rudolf Kolisch an Eduard Steuermann vom 30. Mai 1963, LoC Steuermann Collection, Box 4/25–32.

Quartett, ("Diary", 1960-61) 1)

Con Fuoco 3/8 cresc. *f.c.* *mf* *pizz.*

tranquillo, dolce *pp* *cant.* *pizz.* *arco*

poco sostenuto *p* *mf* *grazioso*

ovv2 21

Abbildung 1: Eduard Steuermann, 2. Streichquartett Diary, 1960/61, 1. Partiturseite (LoC Steuermann Collection, Box-Folder 13/2/1 OV2 [= Oversize]).

habe, schließlich^[8] sehr gut gespielt. Die Brecht-Lieder, (Du weisst ja, daß die Choere^[9] nicht aufgefuehrt wurden) haben natuerlich am besten gefallen, (das dritte lange ›Doppellied,^[10] haben wir wiederholt, nur das Quartet war eigentlich eine Enttäuschung fuer mich. Natuerlich war es zu wenig und nicht in der richtigen Weise probiert; (ich war eigentlich nur bei einer Probe, am Tag des Konzertes anwesend^[11]) und Vieles, eigentlich Alles hatte ich mir anders vorgestellt. Besonders die Kontraste, auch die zwischen einzelnen Saetzen; die ›Appassionato‹ Saetze, (der dritte Satz) klingt eigentlich nicht recht. Wie haette ich mir gewünscht, dass Du dabei haettest sein koennen. Es geht mir ja nur um Eines: wie die Komposition wirklich ist, wie sie klingen kann. Es haben verschiedene Leute gemeint, dass gerade das Quartet den staerksten Eindruck machte: ich kann es mir nicht vorstellen, obwohl einzelne Stellen ›durchkommen‹. Vielleicht kann ich ein Tape erhalten, vorläufig habe ich ja keine Zeit mich darum zu kuemmern und zoegere eigentlich Alles das noch einmal zu hoeren, – ich wuerde sie Dir gerne schicken, falls Du eine Moeglichkeit hast sie durchzuspielen.«¹²

Diesen Fragen und Problemen der musikalischen Interpretation des Streichquartetts *Diary* wie Überlegungen zur Ästhetik dieses Werks soll hier in enger Verbindung mit der Tonbandaufzeichnung von 1963 und im Zusammenhang mit dem Partiturstudium dieses bisher noch unveröffentlichten Werks nachgegangen werden. Trotz der Einschränkung in der Bewertung der Qualität der Uraufführung durch Steuermann und Kolisch gilt es zunächst das Verdienst festzuhalten, dass das Juilliard String Quartet die Aufführung, wenn auch mit großen Abstrichen, über die Bühne brachte. Das Problem der Einspielung besteht vor allem in

8 Nachträgliche Einfügung am Rand.

9 Zunächst war eine Aufführung der *Drei Chöre mit Instrumentalbegleitung* (Michelangelo – Nelson, Berthold Viertel, 1956) ins Auge gefasst worden, die dann doch nicht zustande kam. Vgl. Brief von Steuermann an Michael Gielen vom 5. Mai 1959, LoC Steuermann Collection, Familien-Korrespondenz: Box-Folder 8/1+8/2-3.

10 Das letzte der drei *Brecht-Lieder*, so eine Überlegung von Volker Rülke, eine Vertonung des 1937 entstandenen und 1939 veröffentlichten Gedichts *Gedanken über die Dauer des Exils*, ist bedeutend länger als die beiden ihm vorangehenden. Brechts Gedichtvorlage ist in zwei durch römische Ziffern getrennte Teile geteilt, die in plastischem Gegensatz mit den Worten beginnen »Schlage keinen Nagel in die Wand« und »Sieh den Nagel in der Wand, den du eingeschlagen hast«. In der musikalischen Anlage wird diese Zweiteilung aufgenommen und durch ein gewichtiges, die beiden Teile deutlich voneinander abhebendes Klavierzwischenpiel verdeutlicht. Dennoch handelt es sich um ein einziges durchkomponiertes Lied, weshalb die Anführungszeichen, mit denen Steuermann den Begriff des Doppellieds versehen hat, nur allzu angemessen sind. Für die Durchkomposition dieses Liedes spricht die Spiegelbildlichkeit des Schlusses, der mit vertauschten Rollen auf den Beginn hinweist.

11 Dies lässt sich auch als Hinweis darauf verstehen, dass die Uraufführung von den Musikern des Juilliard-Quartetts nicht besonders ernst genommen wurde. Vielleicht spielte auch eine Rolle, dass die Juilliards und Steuermann an der Juilliard School of Music Kollegen waren und es als allzu selbstverständlich angenommen wurde, dass die Uraufführung problemlos über die Bühne gehen würde.

12 Brief von Eduard Steuermann an Rudolf Kolisch vom 20. Mai 1963 (LoC Steuermann Collection, Box-Folder 4/25-32 (Korrespondenz zwischen Steuermann und Kolisch).

den mangelnden Distinktionen, dem fehlenden Innehalten und Verweilen an bestimmten Stellen, den ausbleibenden »Kontraste[n] [...] zwischen einzelnen Sätzen«, von denen Steuermann im zitierten Brief an Kolisch sprach, und dem zu rasch genommenen Tempo des Wiederbeginns bei den Attacca-Anweisungen. Es besteht zwar der Vorzug, alles unter einem gespannten Bogen zu spielen, alles auf die Höhepunkte und Steigerungen hin zu spielen, aber eben um den Preis von klaren und wirklich innehaltenden Zäsuren, von denen auch wieder gleichsam von unten in der Spannung neu begonnen werden sollte. Es müsste bei einer einigermaßen gelungenen musikalischen Interpretation das Wunder vollbracht werden, trotz der insularen Leuchtwirkung und auch magischen Auflösungszone einzelner Passagen und Unterteilungen innerhalb der sieben Sätze diese dennoch in einem Atem durchzuspielen, ohne die Distinktionen zu überspielen, um dadurch auch paradoxerweise eine Dispartheit des Isolierten: das »nicht ungewollt« Wirre zu erreichen. Die spätere Diskussion nur der ersten zehn Takte mag dafür ein diskutables Modell werden.

Überblick über den Gesamtzyklus des *Diary*

Zunächst sei das siebensätzliche Werk im Überblick mit der Charakteristik der einzelnen Sätze vorgestellt, auf die dann im Detail eingegangen wird, um dann abschließend versuchsweise zu einer Ästhetik des gesamten Streichquartetts im Kontext von Steuermanns erstem, dem Geiger Rudolf Kolisch gewidmeten Streichquartett von 1946 mit dem Titel *7 Waltzes*¹³ zu gelangen. Dabei fällt jetzt schon die jeweilige Siebensätzlichkeit ins Gewicht, selbst wenn im ersten Quartett eine Trennung der Sätze deutlicher zu beobachten ist als beim zweiten Streichquartett *Diary*. Gleichwohl ist die gemeinsame zyklische Anlage unüberhörbar: Wie die auch synkopisch gesetzten Akkordschläge am Schluss des siebten Walzers wieder auf den Anfang des ersten Walzers zurückverweisen, so zeigt der Schlussteil des *Tempo di Minuetto* im siebten Teil von *Diary* eine Verdichtung des gesamten musikalischen Geschehens auf. Man könnte hier schon so weit gehen und die Tatsache, dass Steuermann im Schlussteil des siebten Satzes doch einen achten Teil¹⁴ vermerkt, so interpretieren, dass die zyklische Anlage nicht nur Reminis-

13 Eduard Steuermann, Streichquartett Nr. 1, *7 Waltzes* (1946). Widmung: »To my friend Rudolf Kolisch«, LoC Steuermann Collection, Box 13/Folder 8. Das erste Streichquartett geht auf eine lange Entstehungsgeschichte zurück: Erste Notizen reichen bis 1937 und dann deutlicher bis 1942 (vgl. dazu die einzelnen Folder 13/1, 13/7 und 13/8 der Box 13).

14 Vgl. dazu die differenziertere Form-Synopsis in Abb. 8, welche für Satz VII acht Formteile nachweist.

zenzen der vorhergehenden Sätze betrifft, sondern auch den siebten einschließt, sodass hier mit der Selbstreflexion des siebten und letzten Satzes doch insgesamt acht Sätze zustande kommen, wie dies auch ausdrücklich vom Komponisten in der Partitur vermerkt wurde.

Der Komponist gibt auf der Titelseite seines bislang ungedruckten Streichquartetts folgende Interpretationsanweisungen an die vier Quartettspieler:

»The performance must be free. Frequent transitions from a ›tempo‹ to another to be effected in an natural way. The tempo indications are meant mostly as a confirmation of a natural feeling, not as command for a violent change./Sostenuto, slentando, Pesante frequently meant as: ›take time.‹ s. p. = sul ponticello /s. t.= sul tasto /c. l. = col legno (battuto or tratto) / b = back to arco.«¹⁵

Steuermann betont neben der Freiheit im Vortrag gerade auch das Natürliche der Übergänge, wobei die Tempoanweisungen eben mehr eine Bestätigung des natürlichen Gefühls darstellen denn als rigide Anweisung für den plötzlichen Wechsel gemeint sind. Auch die Tempo-Untergliederungen in den sieben Sätzen des Quartetts sollen nur von leichten Zäsuren bestimmt sein, und die verschiedenen Stricharten in den unterschiedlichen Registern dienen neben der Verdeutlichung des thematisch-motivischen und dialinearen Verlaufs der Stimmen dem Klangfarbenwechsel der einzelnen Stimme wie des momentanen Gesamtklangs. Die sieben Sätze, die ohne ausdrückliche Satztrennung ineinanderlaufen, finden sich in der Partitur auf den im Folgenden angegebenen Seiten mit der jeweils ungefähren Dauer in der Einspielung der Uraufführung mit dem Juilliard String Quartet:

I.	T. 1–48 (S. 1–5)	Take 1, Dauer: 0:00–1:57 (1'57")
II.	T. 49/50–82 (S. 5–9),	Take 2, Dauer: 2:07–3:50 (1'43")
III.	T. 83/84–124 (S. 9–14)	Take 3, Dauer : 3:51–6:20 (2'29")
IV.	T. 124/129–160 (S. 14–18)	Take 4, Dauer: 6:22–9:02 (2'40")
V.	T. 161–190 (S. 19–22)	Take 5, Dauer: 9:05–11:04 (1'59")
VI.	T. 191–210 (S. 22–24)	Take 6, Dauer: 11:05–12:19 (1'14")
VII.	T. 211–(225)–348 (S. 24–35)	Take 7, Dauer: 12:20–21:20 (9'00")

15 Steuermann, *Diary*, Spielanweisung auf der Titelseite des Streichquartetts »Quartett (1960–61)/Edward Steuermann«, auf dem Juilliard School of Music-Notenpapier. (LoC Steuermann Collection, Box-Folder 13/2/1 OV 2 (= Oversize).

Wichtig ist innerhalb der Gesamtdisposition der Form des Quartetts – dank der Durchkomposition die erstrebte Vielsätzigkeit in der Einsätzigkeit in der Nachfolge von Liszts Klaviersonate in h-Moll und der Tondichtung *Après une lecture du Dante* – die weitere und sehr feine Untergliederung der Abschnitte in den sieben Sätzen. Dies geschieht einmal durch Ritardandi und durch Auslaufen von gerichteten Verläufen, zum anderen auch durch Überlagerungen der vier Quartettstimmen, bei denen häufig noch eine Stimme im früheren Formabschnitt verläuft, während die andere bereits den Übergang in den neuen Abschnitt artikuliert. Grundlage hierfür ist ein äußerst feines und flexibles Stimmengewebe, das niemals einfach durch die Haupt- und Nebenstimmen untergliedert ist, sondern Prinzipien des »obligaten Accompagnements« zur Anwendung bringt. Danach wird eine Hierarchisierung der Stimmen in Haupt- und Nebenstimmen in keiner Weise verfolgt, sondern ein fließendes und ständiges Ineinander der vier Stimmen

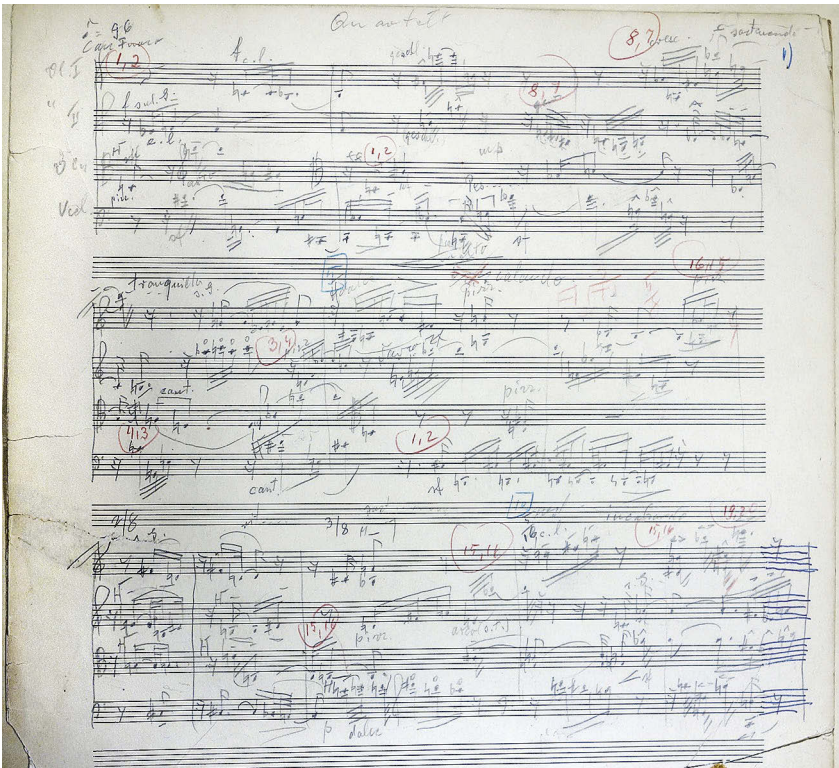


Abbildung 2: Eduard Steuermann, *Diary*, erste Partiturseite, Vor-Reinschrift, LoC Steuermann Collection, Box-Folder 13/13.

Quartett (“Diary”, 1960–61)

Eduard Steuermann

I *Con Fuoco* (♩ = ca. 92–88)

col legno *f* *battuto* *cresc.* *sost.*

sul G *f* *battuto* *normale* *mp*

f *arco* *pizz.* *arco* *pesante* *f*

tranquillo, dolce *pp* *pizz.* *arco* *pizz.*

p *cantabile* *p* *cantabile* *mf*

poco slentando *rit.* *arco* *p* *sul tasto* *p* *arco* *p* *grazioso*

Abbildung 3a: Eduard Steuermann, *Diary*, T. 1–10 (gesetzt von Oliver Wiener).

Per Tempo (I)

col legno nat. Per Tempo (I) col legno *mf*

f *cresc.* *f* *cresc.* *ff* *pesante* *sf*

pizz. *arco* *marc.* *pesante*

nat. *f* *p* *misurato molto* (♩ = ca. 72)

p *pizz.* *arco sul tasto* *pp* *pp*

sul tasto *pp* *pp*

sul tasto *p* *f* *p*

sul tasto *mf* *sul tasto* *sf*

Pesante *animando* *rit.* (♩ = ca. 72)

mf *sf*

Abbildung 3b

gesucht. Jede Stimme kann demnach den Hauptsatz, die zentrale Motivik an Ort und Stelle übernehmen; jede Stimme kann thematische Ableitungen aus dem Hauptsatz zur Darstellung bringen; jede Stimme kann als eine kontrapunktische Gegenstimme fungieren oder auch als erregt zu spielende Tremolofläche die anderen Stimmen grundieren. Durch diese offene Zuordnung der Teilfunktionen aller und jeder Stimme entsteht ein atmender, vegetativer Organismus, den frei zu fühlen und zu artikulieren in der erklärten Absicht des Komponisten steht. Es versteht sich dabei von selbst, dass zuweilen auch vollkommen einheitlich gespielte Artikulationen und homorhythmische Skandierungen zur Darstellung gebracht werden und dies vor allem bei Verdichtungen, Ritardandi oder Accelerandi zu den Satzschlüssen hin, die aber um der Einsätzigkeit in der Vielsätzigkeit willen immer auch, wenn auch abgesetzt, überspielt werden.

Quartett ("Diary", 1960–61)

Eduard Steuermann

I *Con Fuoco* (♩ - ca. 92-88) **Vordersatz: T. 1-4**

col legno *battuto* *stacc.* *SASS.*

molto *col legno* *battuto* *normale* **thematische Figurierung - Fortsetzung**

Sekundanschüsse motivische

Zentralton d **Zentraltöne d-cis**

sf *sf* *pesante* *pizz.* *arco* **Pendelbewegung über cis**

tranquillo, dolce *pp* *pizz.* **Entwicklung**

Nachsatz: T. 4-8 *arco* *pizz.*

cantabile *p* **Cantabile** **Echo des Cantabile** *pizz.*

p *p cantabile* *mf* **Pendelbewegung über cis Ostinato**

arco *poco sllentando* *rit.* **Schlußbestätigung**

p *arco* **Erde des Nachsatzes** *sul tacito*

Pendelbewegung über d-cis **Orgelpunkt über cis** **Überleitung Seitensatz**

Fs. des Ostinato *gritioso*

Abbildung 4:
Eduard Steuermann, *Diary*,
syntaktische
Analyse von
T. 1–10.

Exemplarische Analyse von T. 1–10

Die erste Partiturseite zeigt die für dies Quartett charakteristische, a-hierarchische Verteilung der vier Stimmen im Quartettsatz. Im Sinne eines Vordersatzes in T. 1–4 werden motivische Sekundanschlüsse (*es – f*, zweite Geige und *c – b*, erste Geige) in der Haupt- und Gegenbewegung exponiert, um gleichzeitig in der Umkehrung des Sekund-Intervalls zur None und Septime ein kontrapunktisches Gegengewicht der Bratsche (*h – a*) und des Cello (*fis – g*) zu artikulieren. Auffallend ist nach den kurzen motivischen Einsätzen dann ab T. 4 mit der Bratsche die weit ausschwingende *Cantabile*-Figur, die bis in den Beginn von T. 5 auf dem *d* reicht, um von dort, nach der bereits überlappenden *Pizzicato*-Geste in der zweiten Geige in T. 4 im Auftakt zu T. 5, dann weiter geführt zu werden mit noch deutlich gesteigerter Figuration, die bis in T. 6 der zweiten Geige reicht. Noch deutlicher aber als diese freie, entwickelnde Weiterführung der *Cantabile*-Figur in die rhythmisch aufgelöste Artikulation in der zweiten Geige in T. 4/5 ist diejenige im Cello, die Steuermann ausdrücklich als »cant[abile]« bezeichnet, also als eine Fortsetzung der früheren Hauptstimme in der Bratsche in Form eines Echos im Cello. Minimale Einwüfe in Gestalt von *battuto*-Schlägen und tremolierenden Pendelbewegungen in Zweiunddreißigstel-Figuren lockern den ansonsten energetisch aufgeladenen Satz auf (vgl. insb. die geterzten Pendelbewegungen in der ersten und zweiten Geige in T. 4). Unüberhörbar wird mit T. 5 eine wenn auch überspielte Zäsur erreicht, welche vom *cis* des Cello ausgehend eine auch gegenrhythmische, *ben marcato* zu spielende Grundierung entlässt, über die sich relativ weit gespannt melodische Bögen von der zweiten Violine in die erste erstrecken. Über dem dann wieder erreichten *cis* im Cello in T. 7–8 wird dann in den drei anderen Stimmen eine rhythmisierte Akkordstauung erreicht, welche fast wörtlich wiederholt (T. 9) einen bestätigenden Abschluss des Nachsatzes in T. 8–10 wie zugleich einen Übergang zur nächsten Satzperiode formuliert. Gegenüber den melodisch immer weiter zwischen den Stimmen ausgreifenden Melodiebildungen und den interjektiven Zwischeneinwürfen ist vor allem die erregte Grundierung in der Stimme des Cello entscheidend: in der synkopischen Pendelbewegung zwischen *cis – e* und *es – c* in den ersten beiden Takten, dann in der Unruhe stiftenden, abgesetzten Artikulation zwischen *cis – d – cis* in T. 5 auf 6 und schließlich im gesuchten Orgelpunkt des Nachsatzes auf *cis* in T. 7–8. Im Detail sind die relativ häufig wechselnden Satzcharaktere: *Con Fuoco/sostenuto/tranquillo, dolce/poco slentando ... rit. ...* bestimmend und unterstreichen zugleich die Trennung der unterschiedlichen Satz zonen. Hervorzuheben ist schließlich die enge Verzahnung der Stimmen, auch durch hohe Registerlagen, wodurch sich unmittelbare Verbindungen zu den benachbarten Stimmen ergeben, sowie die unter-

schiedliche Artikulation durch differente Stricharten wie *arco/battuto/pizzicato/cantando* und Flageolett-Bildungen, welche das Sphärische der Klangbewegung zum Ausdruck bringen. Also eine unerhörte Differenzierung des Klanggeschehens auf dichtestem Raum im Sinne eines auskomponierten »obligaten Accompagnements«¹⁶, wie es der Wiener Musikologe Guido Adler mit Blick auf Beethoven festgehalten hat. Wie wir später beim Studium der Skizzen sehen werden, versteht Steuermann die Dodekaphonie lediglich als Darstellungsmittel des bis an seine Grenzen reichenden thematisch-motivischen Diskurses und seiner offenen Ausdruckscharaktere im Streichquartett und nicht als die Substanz des Stückes!

Skizzenmaterial zum *Diary* und die Zwölftontechnik

Die Skizzen zu diesem Quartett bezeugen aber nicht nur den dialinearen und polyphonen Gestaltungswillen, sondern dessen strikte Orientierung an den Grundprinzipien der Dodekaphonie. Wie auch in anderen Werken, etwa der Kafka-Kantate *Auf der Galerie* von 1964, hat sich Steuermann hier zum *Diary* die Zwölftongestalten samt ihrer Umkehrung und Rückläufigkeit notiert. Zu fragen ist dabei, inwiefern entweder aus dem dodekaphon strukturierten Tonmaterial die thematischen Prozesse zwingend abgeleitet werden oder ob nicht der kompositorisch tragende thematisch-motivische Prozess eher nur vor der Folie der Zwölftontechnik verläuft. Diese Frage betrifft den Sachverhalt, ob die Zwölftontechnik die nur sekundäre Funktion der traditionellen Harmonik übernommen hat, die nur ein Darstellungsmittel eines syntaktisch nach Interpunktionen verlaufenden musikalischen Prozesses ist, oder ob aus der ganz neu, weil offen gehandhabten Zwölftontechnik auch eine korrespondierende Fragilität in der Artikulation von Satz- und einzelnen Ausdruckscharakteren entstehen kann. Dies betrifft, wie wir später noch sehen werden, auch die nähere Bestimmung des »Wiener Espressivo«, das an der Spannung von Konstruktion der Zwölftontechnik und der nach Interpunktionen verlaufenden Syntax zu orientieren ist.

Die von Steuermann eingeschriebenen Ziffern bezeichnen die Grundgestalt der Reihe wie deren Umkehrung und die Transpositionen; er arbeitet also mit

16 Vgl. den Brief von Beethoven an den Kapellmeister Hoffmeister Ende 1800 in Leipzig: »Ich kann gar nichts unobligates schreiben, weil ich schon mit dem obligaten Accompagnement auf die Welt gekommen bin«; zit. nach Ludwig Schiedermaier, *Der junge Beethoven*, Hildesheim – New York 1978, S. 365; vgl. zu Guido Adler Nicole Schwindt-Gross, Art. »Akkompagnement«, in: *MGG*², Sachteil Bd. 1, Sp. 355; vgl. schließlich Martin Zenck, *Die Bach-Rezeption des späten Beethoven. Zum Verhältnis von Musikhistoriographie und Rezeptionsgeschichtsschreibung der »Klassik«*, Stuttgart 1986 (= *Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft*, Bd. 24), S. 295–298.

einem komplexen Aggregat aus Reihe und Umkehrungsform und löst sie allmählich in eine kommende Struktur auf. So beginnt die erste Zwölftonreihe, die nicht gestalthaft, sondern nur als Materialreservoir aufgefasst wird, mit der Reihe auf *d* mit folgenden zwölf Tönen, die sich wie folgt auf die vier Stimmen im Quartettsatz von T. 1–2 verteilen: 1 *d* (Va.) – 2 *es* – 3 *f* (V. 2) – 4 *fis* (Vc.) – 5 *h* (Va.) – 6 *g*

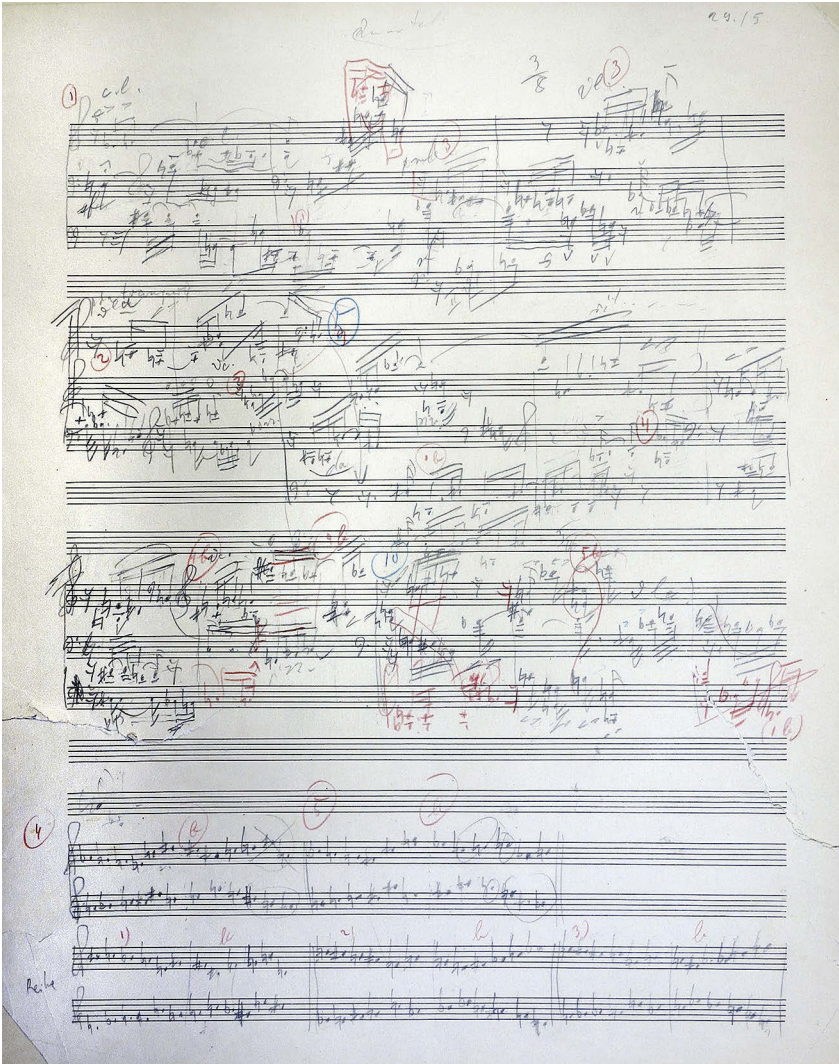


Abbildung 5: Eduard Steuermann, Vor-Reinschrift der ersten Seite von *Diary* und unten stehend die Reihentabelle, LoC, BOX-Folder 13/13.

(Vc.) – 7 a (Va.) – 8 c (V. I) – 9 b (V. I) – 10 *gis* (Va.) – 11 + 12 e – *cis* (Vc.). Bereits in T. 2–3 werden die Beziehungen zur Grundgestalt komplexer, weil Steuermann hier mit der Kombination aus dem Aggregat der Reihe und ihrer Umkehrungsform (Ucis2 + Gd2 usw., vgl. Eintragung in der ersten Partiturseite) arbeitet, um dann mit der Tonfolge e – *dis* – *cis* der Ue in der zweiten Geige einen normalen Reihenverlauf zu eröffnen, der dann mit den Tönen c – g – h dort weiter geführt wird, um dann mit den verbleibenden Tönen 9–7–8–10–11–12 linear gerichtet an die erste Geige Ende T. 3 weiterzuleiten. Die deutliche Fixierung auf die Töne d – *cis* auf der ersten Partiturseite weist auf eine Ton-Achse, wie sie sich aus der Originalreihe auf d mit den folgenden Tönen es – f – *fis* – g – h und der darüber gelegten Umkehrung in Gegenbewegung von *cis* ausgehend, dann über die Töne c – b – a – *gis* – e ergibt. Diese Verhältnisse hatte sich Steuermann auch in seiner Reihentabelle genau so notiert unter Reihe 1: Gd und Ucis.

Nach der Exposition der Reihe (Grundform mit Anfangston d: Gd) werden immer Grundreihe und ihre Umkehrung kombiniert, und zwar Gd mit Ucis, und zwar deshalb, weil die Tonvorräte der Hälften der so transponierten Reihe bzw. Umkehrung sich komplementär wieder zu neuen Zwölftonaggregaten verbinden. Die Reihenfolge der Reihentöne ist bisweilen recht frei, manchmal werden die Töne auch von Reihen geteilt. In der Regel sind die verwendeten Reihen an ihren Abschlusstönen 10–12 (Dreiklänge: Moll in der Grundform, Dur in der Umkehrung) gut in der Partitur zu erkennen. Von dort aus kann man die Aggregate meist rückwärts erschließen. Durch die Umstellungen und Mehrfachdeutungen bleiben allerdings zuweilen starke Zweifel bei der versuchten Systematik.

Insgesamt verbindet Steuermann die Reihen- und Umkehrungsformen, worauf mich Oliver Wiener (Universität Würzburg) dankenswerter Weise hinwies, mit »komplementären Anfangs- und Schlusstönen, auch im Sinne der Webern'schen Ellipse 12=1«. ¹⁷ Umfassend bezeugt der in den Skizzen verlaufende und dort festgehaltene Kompositionsprozess eine permanente Orientierung des artikulierten Tonhöhen- und dialinearen Verlaufs der vier Stimmen an der Grundgestalt der Reihe und ihren Umkehrungsformen. Weder versteht Steuermann die Grundgestalt motivisch, und sei es auch nur in ausschnittshafter Weise wie Schönberg, noch überlässt Steuermann den linearen Verlauf aller zwölf Töne vollkommen der Reihe wie Webern, der eine ausgesprochene Identität von horizontal wie vertikal strukturiertem Tonmaterial und Reihe herzustellen versucht. In einer äußersten Spannung stehen somit eine Zwölftontechnik, die Aggregatzustände der Grundgestalt mit den Umkehrungen und der relativ freien Platzierung von

17 Oliver Wiener in seiner E-Mail an den Verfasser vom 12. Mai 2018.

Quartett ("Diary", 1960–61)

Eduard Steuermann

I *Con Fuoco* (♩ = ca. 92–88)

col legno *battuto* *cresc.* *sost.*

tranquillo, dolce *pp* *pizz.* *arco* *cantabile* *p* *poco slentando* *rit.*

U2-3 *G3-2* *G4-U4* *Gd11* *Uas5-6* *Ucis11 7* *Gd12* *Uas10 11 12* *Ga7 8 9* *10 11 12* *grazioso*

Abbildung 6: Reihenanalyse von T. 1–10.

This musical score consists of six staves. The top two staves are vocal lines. The bottom four staves are instrumental. The score is divided into two measures. The second measure contains the annotation 'Ue1-12' above the third staff and 'Echos von Ue?' below the fourth staff. Numerous lines connect notes across the staves, illustrating the systematic analysis of the series.

Abbildung 7a: Systematik der Reihenanalyse.

Steuermann, Diary, T. 4 f.

Reihenkomplex 2: Ges und Ud

This musical score is divided into two parts: 'Teil a. krebsgängig' and 'Teil b. krebsgängig'. It consists of six staves. The top two staves are vocal lines, and the bottom four are instrumental. Lines connect notes across the staves to show relationships between the two parts.

Abbildung 7b

Tönen in der zweiten Reihenhälfte kombiniert, und die thematisch-motivische, an einer klaren syntaktischen Zuordnung orientierte Arbeit zwischen den Stimmen. Wie die Ausführungen unter der Analyse der ersten zehn Takte oben gezeigt haben, ist eine Darstellung des musikalischen Geschehens auch vollkommen ohne die Beachtung der Dodekaphonie möglich. Als Einwand mag dieser Behauptung gegenüber der Sachverhalt geltend gemacht werden, dass es Steuermann gerade um ein komplexes Thematisch-Werden der Reihentechnik zu tun war, bei der eben nicht nur das Tonmaterial entsprechend organisiert wurde, sondern die sich einer filigranen Verschachtelung der Reihenverläufe, ihrer Umkehrungen, Transpositionen sowie von Ableitungen und der Identität von Anfangs- und Schlusstönen verdankt ($12=1$). Es geht also um einen doppelten Weg der Generierung kompositorischen und musikalischen Sinns: einmal – fast im Webern'schen Sinn – die Reihenverläufe samt ihrer Ableitungen einem thematischen Denken zu unterwerfen; zum anderen vor dieser Folie der Gestaltung eher traditionelle syntaktische und motivische Zusammenhänge sowie entsprechende Satz- und Ausdruckscharaktere fühlbar und hörbar zu machen.

Werk-Ästhetik des *Diary*

Am 8. Juli 1961 schreibt Steuermann an Adorno:

»Stattdessen habe ich das ›Tagebuch‹-Quartett fertig gemacht, abgeschrieben und kann bald Kopien haben. Falls Sie Zeit haben es sich anzusehen, es ist sehr schwer und [in] den ›Fortsetzungen‹ und im Zusammenfassen, (das ›Wirre‹ ist ja nicht ungewollt) würde ich Ihnen gerne eine Abschrift schicken. Da es ja sowieso niemand spielen wird (teilweise wegen der ›iceroads‹ der Darmstädter Schule) –, möchte ich doch, dass wenigstens einige meiner Freunde es sich ansehen.«¹⁸

Adorno antwortet auf diesen Brief unmittelbar eine Woche später am 14. Juli 1961: »Natürlich bin ich brennend gespannt auf Ihren Quartett-Zyklus, und wäre äußerst dankbar für die Partitur [...].«¹⁹ Adorno hat das Quartett nicht erhalten, wohl aber Kolisch, mit dem sich Steuermann im bereits zitierten Brief mit Blick auf die mangelnde Qualität der Uraufführung ausgetauscht hatte. Stattdessen

18 Brief von Steuermann an Adorno vom 8. Juli [1961], LoC Steuermann Collection, Box 3; abgedruckt auch in Steuermann / Adorno, »Aus ihrem Briefwechsel« (Anm. 1), S. 56; ein vergleichbarer Wortlaut findet sich auch in einem Aerogramm, das Steuermann an Kolisch mit dem Datum des 7. Juli 1961 sandte, wo er vom »Konfusen, das nicht ganz unbeabsichtigt« sei, gesprochen hat (LoC Steuermann Collection, Box 4) statt vom »nicht ungewollt ›Wirren‹«.

19 Brief von Adorno an Steuermann vom 14. Juli 1961, LoC Steuermann Collection, Box 3 und Steuermann / Adorno, »Aus ihrem Briefwechsel« (Anm. 1), S. 56.

kommt es zu einem weiteren ›Gespräch‹ über das neue Orchesterwerk: *Music for instruments* (1959/60). Auch findet sich vor diesen beiden Briefen ein wichtiger Hinweis im Brief Steuermanns an Adorno vom 22. Dezember 1960, wo er bezüglich seines zweiten Streichquartetts im Unterschied zu Mahlers romanhaften Symphonien (so der ausdrückliche Hinweis wohl mit Blick auf Adornos Mahler-Buch) »mehr an ein Tagebuch glauben« mochte. Entscheidend ist dort der Satz:

»Wenn es [das Quartett] keinen Zusammenhang hat, so hatte offenbar das Leben keinen. Was ja konstant bleiben muß ist doch die Person des Schreibenden.«²⁰

Das sieben- bzw. achtteilige Quartett ist nun einerseits mit Blick auf den möglichen Gehalt zu betrachten, wie es die Briefe nahelegen, zum anderen mit der Konzentration auf die detailliertere Betrachtung der Binnenstrukturen der sieben Sätze, die den seit Liszt bekannten Formtypus der Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit verfolgen – ein Vorgang wie wir ihn in Schönbergs *Kammersymphonie* op. 9 und auch im Streichsextett *Verklärte Nacht* finden (beide Werke hatte Steuermann bearbeitet, das Opus 9 in einer Fassung für ein Klavier²¹, die *Verklärte Nacht* bereits im Sommer 1928 für eine Freundin²² für Klaviertrio). Auffallend ist dabei nicht nur jeweils die Konzeption eines einzigen, weiträumigen Satzes, sondern im Vergleich zwischen dem *Diary* und dem Sextett der *Verklärten Nacht* von Schönberg die Zentrierung auf den Ton *d/d-Moll* und die tonale Umschreibung der Grundgestalt des *Diary*, das mit *d* als Anfangston, der Mitte auf dem Ton *a* und dem Ende von *cis* eindeutig eine Tonika-Dominant-Region bezeichnet, wie sie auch einige der Grundgestalten Schönbergs umreißt, welche zugleich entscheidend syntaktisch noch im Sinne von traditionellen Vorder- und Nachsatzverhältnissen verlaufen. Zunächst ist das »nicht ungewollt ›Wirre‹«, von dem Steuermann spricht, näher in Betracht zu ziehen, weil die zyklische Organisation der sieben unmittelbar ineinander übergehenden Sätze nicht über die Disparatheit der einzelnen Satzzone hinwegtäuschen darf, die teilweise entweder von heftigen

20 Brief von Steuermann an Adorno vom 22. Dezember [1960], LoC Steuermann Collection, Box 3 und Steuermann / Adorno, »Aus ihrem Briefwechsel« (Anm. 1), S. 55.

21 Arnold Schönberg, *Kammersymphonie für 15 Soloinstrumente, op. 9. Für Klavier zu 2 Händen bearbeitet von Eduard Steuermann*, Wien – New York: Universal Edition 1922 (UE 7146).

22 Eduard Steuermann an Rudolf Kolisch, Wien, nicht datiert [1928], Ms. Abschrift von Clara Steuermann, LoC, Original unbekannt: »Lieber Rudi, [...] heute sind wir, verbrannt comme il faut, angekommen. Aus meiner Reise zu Euch wird leider nichts; (ich hatte vergessen, dass Aussee nicht an der Suedbahn liegt). Unter anderem: ich habe (fuer Frau Moller) eine Bearbeitung der ›Verklaerten Nacht‹ fuer Klav. Trio gemacht, u. muss unbedingt Eure Ratschlaege dazu hoeren. Besonders fuer das Cello, das sehr hoch geraten ist. [...] Dein Eduard.« Mit der Widmungsträgerin ist Alice Moller, Ehefrau von Hans Moller gemeint, der seit der Jugendzeit zu den engsten Freunden Steuermanns zählte. In Israel traf Steuermann die Familie bei seinen Aufenthalten seit 1953 wieder. Für diese Hinweise freundlichen Dank an Volker Rülke.

Klangkontrasten oder von fast in der Ferne sich verlierenden Auflösungs-zonen bestimmt sind. Diese zu realisieren und zu ›verstehen‹ dürfte den vier Quartettspielern leichter fallen, weil sie sich im ablösenden Ineinander der Stimmen ganz unmittelbar aufeinander abstimmen können – was dem Juilliard String Quartet nur teilweise gelingt –, während der Hörer mit oder ohne Partitur doch zunächst immense Schwierigkeiten mit der kontinuierlichen Orientierung haben wird, weil einzelne Passagen einerseits von ergreifender und bedrängender Intensität sind, während andere an die Grenze des Hörbaren und »Fasslichen« reichen, um eine bei Webern auf Forkel zurückgehende Formel aufzurufen. Insofern ist das auch gesucht »Wirre« durchaus ein Grundzug dieses Quartetts, das gerade vor der Folie einer dodekaphon und motivischen Organisation eher noch eine Verstärkung findet, als es eben durch entsprechende Organisationsprinzipien weniger »verworren« scheinen will. Die strikten Strukturprinzipien einer differenziert gehandhabten Zwölftontechnik sind also die Bedingung der Möglichkeit dafür, dass die einzelnen Satz-zonen soweit auseinanderdriften, dass sie als vom Material vollständig dissoziiert aufgefasst werden. Wenn Steuermann das Quartett als »Tagebuch«-artig bezeichnet im Sinne eines Lebens, das »keinen Zusammenhang hat«²³, verweist das Dissoziative der musikalischen Gedanken im Quartett eben auf ein Leben, das Gefahr läuft, aus den Fugen zu geraten, und nur der Schreibende, wie Steuermann es festhält, bleibt zumindest im Vorgang der Niederschrift in seiner Identität erhalten, wenn außerhalb des Komponierens ansonsten das Chaos herrschen mag. Die Absetzung des Tagebuchartigen vom Romanhaften, wie Adorno es den Symphonien Mahlers zugeschrieben hatte, weist noch auf einen fast biographischen Zusammenhang hin, dass nämlich mit jeder Tagebuchnotiz auch eine Selbstbehauptung einer Existenz gesucht wird, die schon im nächsten Augenblick vom Verschwinden bedroht ist. (Der neuerliche Krankenhausaufenthalt Steuermanns vom 23. Mai bis zum 1. Juni und für zwei Wochen im Oktober 1961²⁴ wegen der Behandlung eines blutenden Ulcus und seiner dann tödlich verlaufenden Leukämie legt diese Vermutung nahe.) Dies jedenfalls suggerieren die Tagebücher Kafkas, eines Autors, dem sich Steuermann seit seinem kleinen Klavierlied *Trabe, kleines Pferdchen* von 1942 bis hin zur Kafka-Kantate *Auf der Galerie*²⁵ von 1964 so sehr verbunden fühlte: mit jedem Tagebucheintrag im

23 Brief von Steuermann an Adorno vom 22. Dezember [1960], LoC Steuermann Collection, Box 3 und Steuermann / Adorno, »Aus ihrem Briefwechsel« (Anm. 1), S. 55.

24 Am 23. Mai 1961 schreibt Clara Steuermann an Adorno in ihrer Handschrift, dass es Eduard nicht gut gehe und er in einem Krankenhaus auch wegen eines Ulcus sei. Darauf erkundigt sich Adorno in seinem Brief an Clara vom 31. Mai nach dem Befinden von Eduard, sodass sich dieser Zeitrahmen zusammen mit anderen Daten auf diese zwei Wochen eingrenzen lässt.

25 Vgl. zu Steuermann und Franz Kafka ausführlich folgende Studien: Martin Zenck, »Das System als Abfall – Die schönen Figuren als weggeworfene Fetzen. Die philosophischen und musikalischen

Streichquartett des *Diary* ein noch gesichertes Wissen vom Dasein der eigenen Existenz zu dokumentieren!

Dramaturgie und Formkonzeption des *Diary*

Im Folgenden wird die musikalische Aufführung vor dem Hintergrund der auch problematischen Uraufführung durch das Juilliard String Quartet diskutiert, auch die Frage gestellt, nach welchen aufführungsanalytischen Gesichtspunkten dieses Quartett realisiert werden könnte. Hier folgt zunächst die interne Gliederung der einzelnen sieben Sätze, die noch ausführlicher kommentiert werden:

- I. *Con Fuoco* (Achtel = 92–88?) T. 1–48 (S. 1–5) mit vielen Unterteilungen, fein nuancierten Satzteilen in unterschiedlichem Tempo; grundsätzlich *Con Fuoco* von T. 1–21, dann nach Doppelstrich 8/8-Takt im *Quasi Presto*, T. 22–36, dann wieder mit T. 37, S. 4, *Tempo I*, Achtel = ca. 92.
- II. Keine wirkliche Satztrennung: nur Fermate und direkt mit dem *Poco Allegretto* weiterspielen im 4/8-Takt ab T. 50 (S. 5) – T. 82 (S. 9).
- III. *Agitato e mosso*, wiederum direkt anschließend ohne Satztrennung; nach 4/8 nun 3/8 (Achtel = 84–88), also ungefähr Anfangstempo: T. 83–128, sich zum Schluss quasi rezitativisch auflösend (von S. 9–14). Hier vermerkte Steuermann im zitierten Brief an Kolisch die fehlenden Kontraste zwischen den Sätzen und hier vor allem, dass die »Appassionato-Sätze« im dritten Satz »eigentlich nicht recht« klängen, was so viel heißen mag, dass die Stimmen im Einzelnen nicht durchartikuliert, im Zusammenklang nicht koordiniert und ausbalanciert sind.
- IV. *Largamente, e quasi Adagio* in 5/4 (Viertel = ca. 56): T. 129 (S. 14) – T. 160 (S. 18) mit großem Mittelteil, der deutlich verändert, langsamer in der Satzstruktur ist (T. 150 ff. *Lento* in 7/4 in triolierten Bewegungen).
- V. *Con moto, appassionato* (Achtel = 88) im 4/8-Takt von T. 161 (S. 18) – T. 190 (S. 22).
- VI. *Quasi recitativo* (ohne Doppelstrich aus dem Vorausgegangenen hervorgehend): T. 191 (S. 22) – T. 210 (S. 24), wirklich ganz aufgelöster Satz, aber heftige gemeinsame Aktionen, deutlich abgesetzt und scharf angerissen in T. 204.

schen Kafka-Lektüren von Theodor W. Adorno, Walter Benjamin und Eduard Steuermann«, in: *Franz Kafka und die Musik*, hrsg. von Steffen Höhne und Alice Stasková, Köln – Weimar – Wien 2018, S. 117–138, und »... eine schöne Dame, weiß und rot, hereinfliegt, zwischen den Vorhängen ...«. Zu Eduard Steuermanns Kafka-Kantate *Auf der Galerie*«, in: ebd., S. 205–232.

- VII. *Quasi Minuetto* (Achtel = 104) in 3/8, ganz leicht und gelockert (wie bei Webern) und dann in T. 226 schroffe Zäsur und plötzlich neue Entwicklung mit dem *agitato* (*Tempo I*, Achtel = 88): T. 211–348 (S. 24–35) mit der Tendenz der zyklischen Vereinheitlichung (frühere Satzcharaktere werden aufgerufen und verändert weitergeführt). Nun die Abfolge, deren Verknüpfung wie Rückbezüglichkeit deutlich gegeben ist:
1. *Quasi Minuetto* (T. 211–225);
 2. *Tempo I* Motiv *es – f* (V. 1)/*c – b* (Vc.), T. 226–252);
 3. *Presto* (T. 253–259);
 4. *Tempo di Minuetto*, T. 260–265;
 5. *Tempo di Allegretto*, T. 266–271;
 6. *Quasi Minuetto*, T. 272–284;
 7. *Quasi Recitativo (Agitato)*, T. 285–289;
 8. *Largamente*, T. 290–307; Doppelstrich bei T. 308–322, 3/8-Takt (Achtel = 88), T. 323, *quasi Largo*, dann vielfach unterteilt, auf kürzeste Abstände hin die größten Kontraste, ab. T. 333 langsam mit *dolce, calando* wieder ins *Tempo di Minuetto* mit T. 338 zurückgehen.

Insgesamt ergibt sich aus einer detaillierten Synopsis der Bewegungsvorgänge und Tempocharaktere eine vielfache Verschachtelung. Weder folgt dies zweite Streichquartett relativ geradlinigen, filigranen, dialinearen Gestaltungsvorgängen und durchlaufenden Tempi – ungeachtet der Satztrennung der sieben Walzer des ersten Quartetts – noch ist eine rein tagebuchartige Konzeption erkennbar, welche die Erinnerungsnotizen eines jeden Tages, vor allem während des Klinikaufenthalts von Steuermann, festhält und die Fetzen der Erinnerung ohne inneren Zusammenhalt in einer offenen Folge aneinanderreicht, was Steuermanns Feststellung vom nicht ungewollt »Wirren« unterstreichen würde. Misst man dem Werktitel *Diary* und seinem biographischen Kontext nicht allzu viel Bedeutung bei, so folgt dies zweite Streichquartett einem höchst komplexen Verfahren der Komposition, bei dem die thematische Setzung mit dem ersten Zwölftonfeld mit den ersten Tönen *d – es – f* nicht nur im ersten Satz wieder auftaucht (T. 37f.), sondern auch im fünften Satz des *Con moto, appassionato*, wo Steuermann in T. 178 durch die Spielanweisung *Tempo del Principio* (Achtel = 84) ohnehin auf den Beginn des Quartetts verweist. Unterstrichen wird die Rückbezüglichkeit vor allem mit der charakteristischen Ostinato-Bildung der Pendelbewegung *cis – e/es* im Violoncello, die noch deutlich vom Beginn des Quartetts auf der ersten Partiturseite her im Hörbewusstsein war. Als ob dem Zusammenhang nicht schon genüge getan wäre, verdichtet der Komponist dann vor allem im letzten und abschließenden Satz im *Tempo di Minuetto* die musikalischen Vorgänge dergestalt, dass das neu

auftretende Thema des Menuetts nicht nur wiederholt, erweitert und verändert wird (T. 210 ff., T. 230 ff., T. 259 ff., T. 273 ff. und in der Coda, T. 332–340); mit den in Erinnerung gerufenen früheren Satz- und Tempocharakteren, die gegenüber den früheren Positionierungen hier im Finale nochmals den Prinzipien der entwickelnden Variation unterworfen werden, wird das Thema des Menuetts hier im siebten Satz nochmals selbst von derlei Verfahren erfasst. Es zeichnet sich damit im Sinne einer Doppelvariation also ein äußerst verschränktes musikalisches Verfahren ab: Im Ablauf der immer wieder auftauchenden Menuett-Charaktere und deren Entwicklungen werden also schon bekannte Gestalten des Wissens, die fast chronologisch in den früheren Sätzen thematisch waren, platziert: vom *Tempo I* (Achtel = 88 in T. 226) über das *Presto* (T. 236 ff.), das *Allegretto* (T. 265 ff.), das *Quasi recitativo agitato* (T. 284 ff.) bis zum *Largamente* (T. 292 ff.). Wenn also innerhalb eines Tagebuchs aktuelle Ereignisse wie kurz zurückliegende Erinnerungen notiert werden, würde dies bedeuten, dass die Vergangenheit jeweils in das grelle Scheinwerferlicht von Augenblicken der Gegenwart gerät, von ihm durchschossen wird. Eine vergleichbare Erinnerungs- und Vergegenwärtigungsarbeit kann auch in den für Steuermann so zentralen Tagebuchaufzeichnungen Kafkas um 1912 festgehalten werden: den schriftlichen Notizen am Rande pantomimisches ›Gekritzel‹ an die Seite zu stellen, die das Fixierte in seine Vergänglichkeit auflöst, so wie die Menuett-Charaktere im Finale von Steuermanns zweitem Quartett die früheren, so manisch beschworenen Erinnerungen. Dass sich mit diesen Vorgängen auch das leicht und tändelnd daher kommende Menuett gleichsam im Verlaufen, Auslaufen der Bewegung, auch durch die Flageolets in der ersten Geige und in der Bratsche ins ›Nichts‹ auflöst, ist ein letztes Zeichen zwischen Löschung und Bewahren.

Eine eigene Betrachtung verdient schließlich die Frage eines Zusammenhangs einerseits zwischen dem pianistischen Spielrepertoire Steuermanns, der die *Diabelli-Variationen*²⁶ immer wieder in Konzerten zur Aufführung brachte und seine Einsichten auch in Form von Notizen niederschrieb, die aus analytischen Kate-

26 Vgl. zu Beethovens *Dreiunddreißig Veränderungen über einen Walzer von Anton Diabelli* op. 120 die Hinweise unter Anm. 3 auf Steuermanns analytische Notizen zu Opus 120 sowie auf die Auflistung der Daten, zu denen er das Werk aufführte; vgl. weiter zu Beethovens Opus 120 Martin Zenck, »Bach, der Progressive«. Die Goldberg-Variationen in der Perspektive von Beethovens *Diabelli-Variationen*«, in: *Johann Sebastian Bach. Goldberg-Variationen*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1985 (= *Musik-Konzepte*, Bd. 42), S. 29–92; zur musikalischen Interpretation der *Diabelli-Variationen* vgl. Jürg Stenzl, »... das Heiligste mit dem Harlequino vereint ...? Auf der Suche nach einer Rezeptions- und Interpretationsgeschichte von Beethovens *Veränderungen über einen Walzer von Anton Diabelli* op. 120«, in: *Ludwig van Beethoven. »Diabelli-Variationen*«, hrsg. von Ulrich Tadday, München 2016 (= *Musik-Konzepte*, Bd. 171), S. 48–95 sowie Jürg Stenzls Beitrag im vorliegenden Band, S. 262 ff.

Steuermann, <i>Diary</i> , Satz I–VI	Steuermann, <i>Diary</i> , Satz VII
	<i>Quasi Minuetto</i> (♩ = 104) T. 210
I. <i>Con fuoco</i> (♩ = 88), T. 1 ff. <i>Tempo (I)</i> T. 12 ff. <i>d – es – f</i> <i>Quasi Presto</i> (♩ = 100), T. 23 <i>Tempo (I)</i> (♩ = ca. 92), <i>d – es – f</i>	(= I.) <i>Tempo (I)</i> (♩ = 88), T. 226 <i>Tempo di Minuetto</i> , T. 231 <i>Presto</i> , $\frac{6}{8}$, T. 238 <i>Tempo di Minuetto</i> , T. 260
II. <i>Poco Allegretto</i> (♩ = 84), T. 50	(= II.) <i>Tempo di Allegretto</i> , T. 265 <i>Quasi Minuetto</i> , T. 272
III. <i>Agitato e mosso</i> (♩ 84–88), T. 83	(= III. + VI.) <i>Quasi Recitativo (agitato)</i> , T. 285
IV. <i>Largamente / quasi Adagio</i> (♩ = ca. 56), T. 129	(= IV.) <i>Largamente</i> , T. 292
V. <i>Con moto, appassionato</i> (♩ = 88), T. 161 <i>Tempo del Principio (=I.)</i> (♩ = 84), T. 178	(= V.) <i>Appassionato</i> (♩ = 88), [= <i>Tempo I</i>] <i>d – es – f</i> , T. 308
VI. <i>Quasi Recitativo</i> (♩ = 80), T. 191 <i>Agitato</i> (♩ = 104), T. 195	(= VI.) <i>Quasi Largo</i> , T. 323
	VII. <i>dolce, calando</i> (♩ = ca. 76), T. 332 <i>Tempo di Minuetto</i> , T. 338–348

Abbildung 8: Synopsis Sätze I–VI im Vergleich mit dem Finalsatz VII mit den 6/7 Satzcharakteren.

gorien der Harmonik (»harmonische Felder« der Tritonus-Beziehung zwischen C-Dur / fis-Moll und enharmonisch verwechselt mit Ges-Dur) auch Einsichten und anhand der Aufzeichnungen Konsequenzen für die musikalische Interpretation von Opus 120 gewann, andererseits der Komposition seines zweiten Streichquartetts *Diary*, das so unverkennbar, wie Beethoven in der 33. Variation, zum einen ein neues tänzerisches Menuett-Thema, wenn auch abgeleitet aus früheren Setzungen, in Verbindung mit der Reminiszenz an frühere Sätze und Variationen zur Entwicklung bringt und zum anderen dabei durch ein verdichtendes Verfahren der Zusammenhänge für einen jeweils außerordentlichen Kulminationspunkt sorgt. Beide Werke erreichen eine einzigartige Finalwirkung nicht durch äußerlich gesuchte Beschleunigung der Tempi, sondern durch eine Verdichtung mittels Überlagerung einer *Tempo di Minuetto*-Schicht mit Formprozessen, die gleichsam von hinten nach vorne aufgerollt werden. Alfred Brendel, der einen der Sommerkurse bei Steuermann im Mozarteum besuchte, hat das *Tempo di Minuetto* der 33. Variation mit Kleists »zweiter Naivität« in dessen *Marionettentheater* vergli-

chen.²⁷ Es ist sicherlich keine Wiederherstellung eines Menuett-Typus im Stile Haydns, sondern eben eine Gestalt, die durch das Wissen wie durch einen Spiegel hindurchgegangen ist und dann eine ganz leichte Form der Bewegung im Tanz gefunden hat. Ähnliches vollzieht sich gerade auch in den letzten Takten des Menuetts von Steuermanns *Diary*, wo eben zwei der Streicher (Geige und Bratsche) ganz entrückt und unwirklich durch das Flageolet das Menuett anstimmen, um es gegenüber den früheren, wirklichkeitsnahen Präsentationen zu transzendieren. Es darf hier in Erinnerung gebracht werden, dass im Honoring-Concert von 1963 auf die Uraufführung von *Diary* eben nach der Pause die *Diabelli-Variationen* mit Steuermann am Klavier folgten. Da das Programm wie die Abfolge als komponierter Zusammenhang gehört werden kann und der Geehrte sicherlich bei der Programmgestaltung ein Wörtchen mitzureden hatte, dürfte der unmittelbare Bezug zwischen Beethovens Opus 120 und dem *Diary* kein Zufall sein. Steuermann hat in diesem Konzert nicht nur eine maßstabsetzende Interpretation des Opus 120 gespielt (auch in der ganz unkonventionellen Art des Durchspielens: So setzt er nach dem Walzer nicht eine starke Zäsur, um damit mit der ersten Veränderung die Zertrümmerung des Themas zu markieren, sondern spielt den Walzer direkt in den Marsch hinein), sondern hat auch analytische Notizen gerade auch zur infrage stehenden 33. Variation geliefert. Er betont dort zum einen die Verkürzung der im Thema gegebenen viertaktigen Perioden auf je zwei Takte, was eine Beschleunigung nach sich zieht, wenn man das Thema des Walzers noch in sich trägt, zum anderen akzentuiert er den Sachverhalt der thematischen Wendung im Walzer von *e-f* im Pianissimo-Teil der 33. Variation nach *fis* und *gis*, womit ein für weite Teile des Zyklus entscheidendes Tritonus-Verhältnis zwischen der Ausgangstonart C-Dur und *fis*-Moll zustande kommt.

Ein anderer, kompositionsästhetisch wirksamer Bezug zwischen dem *Diary* und Beethoven liegt im ebenfalls siebensätzigen Werk des Streichquartetts in cis-Moll op. 131, bei dem der Komponist teilweise ebenso übergangslos die Sätze aufeinanderfolgen lässt, einzelne Teilsätze wie im vierten Satz *Andante, ma non troppo e molto cantabile* ineinander verschachtelt (II. *Più mosso*; III. *Andante moderato e lusinghiero*; IV. *Adagio*; V. *Allegretto*; VI. *Adagio, ma non troppo e semplice*; VII. *sotto voce*) und schließlich im Finale des siebten Satzes *Allegro* den Fugato-Beginn des Quartetts in T. 21/22 und 30/31 wieder auftauchen lässt und damit wie Steuermann im Schlusssatz eine zyklische Vereinheitlichung erreicht. Obwohl Beethoven zunächst in den Opera 18 und 59 mehrere Quartette in einem Opus versammelt, scheint bei ihm mit Opus 95 der Vorgang gegeben, nicht nur ein Quartett

27 Alfred Brendel, »Das umgekehrt Erhabene II. Beethovens *Diabelli-Variationen*«, in: ders., *Über Musik. Sämtliche Essays und Reden*, München – Zürich 2005, S. 152–169, hier S. 168.

wie im Opus 131 unter einem Opus zu subsumieren, sondern eine Vielsätzigkeit von durchgehenden sieben Sätzen in einem Opus zu erreichen, also früher getrennt gehandhabte Vorgänge äußerst komplex ineinanderzuschieben und so zu verdichten, dass sich »nur noch« ein einziger, vielfach ineinander verschachtelter Satz behauptet: ein Vorgang von Extension und Reduktion also, der sich zwischen dem ersten Streichquartett *7 Waltzes* und dem siebensätzigen *Diary* von Eduard Steuermann vergleichsweise vollzieht. Insgesamt kann – vom vergleichbaren Formprinzip aus gesehen bei allen Unterschieden – von einer Spiegelung der siebensätzigen Makroform des gesamten Quartett-Zyklus in einer Mikroform eines einzelnen Satzes gesprochen werden: bei Beethoven im vierten Satz mit den sieben Variationen, die jeweils ganz eigene Satzcharaktere hervortreiben – bei Steuermann im abschließenden, ebenfalls siebensätzigen Finale mit den Variationen über das Menuett, zwischen denen, den Faden des gesamten Quartetts wieder aufrollend, alle vorigen sechs Sätze reprisenartig wieder aufgerufen und weiterentwickelt werden.

Fazit und Forschungs-Desiderate

Der vorliegende Beitrag geht von einer doppelten Aisthesis aus: einerseits einer hörend-erkennenden Wahrnehmung des Quartetts nach Maßgabe der auf Band eingespielten Uraufführung mit dem Juilliard String Quartet 1963 in New York, andererseits von einer Ästhetik des Performativen, der zufolge Einsichten in den thematisch-motivischen Verlauf und die offenen, wenn nicht »wirren« Ausdruckscharaktere im Zusammenhang mit dem Thematischerwerden der Reihentechnik auch zu entsprechenden Realisierungen der Partitur durch ein aktuelles Streichquartett-Ensemble führen müssten. Im Zentrum des Beitrags stehen eine sowohl syntaktisch-motivisch ausgerichtete Analyse, die noch von periodologischen Bildungen ausgeht, selbst wenn diese zuweilen wie in den Recitativo-Teilen Prosacharakter annehmen, als auch eine strikt dodekaphon ausgerichtete Untersuchung, die Steuermanns neuen Weg der Zwölftontechnik diesseits von Schönberg und Webern dokumentiert. (Steuermann war es klar, dass er inmitten der Darmstädter »Iceroads« damit keinen Erfolg haben würde.) Abschließend wurden Fragen der Ästhetik des Werks und seines Gehalts aufgeworfen, ohne dabei vor dem Hintergrund von einschlägigen Briefdokumenten das Streichquartett mit dem Titel *Diary*, das in seiner offenen Siebensätzigkeit den sieben Tagen der Woche in einer äußerst gefährdeten Lebenssituation des Komponisten Steuermann folgt, im Sinne einer »tönenden Biographie« zu hören und zu lesen. Vielmehr stellt sich mit diesem »Tagebuch«-artigen Quartett die Nähe zu Kafkas

Beethoven, Streichquartett cis-Moll op. 131	Steuermann, Diary
I. <i>Adagio, ma non troppo e molto espressivo</i> (Fugato)	I. <u>Con fuoco</u> + Quasi Presto + <u>Tempo I</u>
II. <i>Allegro molto vivace</i>	II. Poco Allegretto
III. <i>Allegro moderato</i>	III. Agitato e mosso
IV. <i>Andante, ma non troppo e molto cantabile</i> mit <u>sieben Variationen</u> : 1. Thema, 2. <i>più mosso</i> , 3. <i>Andante Moderato e lunghiero</i> , 4. <i>Adagio</i> , 5. <i>Allegretto</i> , 6. <i>Adagio, ma non troppo e semplice</i> , 7. <i>sotto voce, Allegretto</i> (Thema)	IV. <i>Largamente (quasi Adagio) + Lento + Largo</i>
V. <i>Presto</i>	V. <i>Con moto appassionato</i>
VI. <i>Adagio quasi un poco Andante</i>	VI. <i>Quasi Recitativo</i>
VII. <i>Allegro</i> + [= I. <u>Fugato</u>]	VII. ²⁸ <i>Quasi Minuetto (5 ×) + 2 × Tempo I + Presto + VI, IV, V, II, III</i> (<u>siebensätziges/achtsätziges Finale</u>)

Abbildung 9: Formsynopsis: Beethoven, Streichquartett cis-Moll op. 131 und Eduard Steuermann, *Diary*.

Tagebüchern her, auch zu seinen Gedichten und Parabeln, denen Steuermann die Liedkomposition *Trabe, kleines Pferdchen* (1942) wie die Kafka-Kantate *Auf der Galerie* (1964) gewidmet hat.

Offengeblieben ist hier die durchgängig diskursive Analyse aller sieben Sätze, die ein eigenes Buch notwendig machen würden, so wie ein ausführlicherer Vergleich mit dem früheren, ersten Streichquartett der *7 Wälztes* von 1946 und den vier Streichquartetten von Arnold Schönberg, die vom Kolisch-Quartett 1936/37 maßstabsetzend eingespielt wurden. Steuermanns enger Austausch mit dem Geiger und Musikologen Rudolf Kolisch, wie er sich mit Blick auf die »Dialogues«

28 Aus dem genauen Durchhören und Betrachten von Satz VII ergibt sich folgende, noch weiter differenzierte Gliederung, weswegen hier in der Tabelle weit mehr als sieben bzw. acht Formteile zu vernehmen sind, wie sie in der früheren Tabelle ausgewiesen wurden: Fünfmal erklingt in Variationen das Menuett (T. 210/231/260/272/340); zweimal der Anfangsteil in entwickelter Variation mit der Bezeichnung *Tempo I* (jeweils $\text{♩} = 88$; T. 226/308); dazwischen sind in deutlicher Anspielung zu den früheren Satzcharakteren das *Presto* (T. 238), das *Allegretto* (T. 265), das *Quasi Recitativo* (T. 285) und zweimal das *Largo/Largamente* (T. 291 und 325) zu erkennen. Die römischen Zählungen bezeichnen weiter die Rückbezüge zu früheren Sätzen.

für Violine solo, auf *Improvisation and Allegro* für Violine und Klavier und das Streichquartett *Diary* zeigt, wäre dabei vor allem auch unter dem Stichwort eines »Wiener Espressivo«²⁹ näher zu betrachten. Dabei treffen nicht nur der Komponist und der Geiger aufeinander, sondern zwei musikalische Interpreten auf Augen- bzw. Ohren-Höhe in einem verwandten Hörwinkel! Zu untersuchen wäre darüber hinaus eine mögliche, auch zeitliche Parallele mit den Streichquartetten von Erich Itor Kahn (1953), Stefan Wolpe (1969), Bruno Maderna (*Quartetto per archi*, 1955), Roger Sessions³⁰ (*String Quartet No. 2*), Milton Babbitt³¹ (*String Quartet No. 4*), Leon Kirchner³² (2. Streichquartett, 1958; 3. Streichquartett, 1966) und weniger mit der immer neu erfolgten Ausarbeitung des *Livre pour quatuor* (1949–2014) von Pierre Boulez.

Zu wünschen wäre schließlich nach dem sensationellen Erfolg der europäischen Erstaufführung von *Diary* durch das Minetti Quartett während des Linzer Steuermann-Symposiums im November 2018 eine Aufnahme dieses Streichquartetts *Diary* durch das genannte Ensemble. Erst dann würden weiterführende Überlegungen zu analytischen Kategorien der Formgestaltung möglich, die stringent aus der Interpretationsanalyse dieses Werkes anhand eines Tonträgers abzuleiten wären.

29 Vgl. dazu Martin Zenck, »Wiener Espressivo«, in: Martin Zenck / Volker Rülke, *Kontroverse Wege der Moderne. Der exilierte Komponist und Pianist Eduard Steuermann in seinen Briefen. Korrespondenz mit Arnold Schönberg, Theodor W. Adorno und René Leibowitz*, München (in Vorb.).

30 Roger Sessions war nach seiner Emeritierung in Berkeley Professor für Komposition an der Juilliard School of Music, sodass er ein Kollege von Steuermann war und nicht zufällig eine der Tributen während des Memorial-Concerts für Steuermann im Jahre 1965 sprach.

31 Milton Babbitt war Schüler von Arnold Schönberg und maßgeblich an der Entwicklung neuerer Technologien für das Komponieren beteiligt.

32 Leon Kirchner studierte 1938–42 bei Arnold Schönberg in Los Angeles Komposition. Wichtig ist seine Korrespondenz mit Edward Steuermann (LoC Steuermann Collection, Box-Folder 4/21).

Autorinnen und Autoren

Eike Feß studierte Musikwissenschaft, Germanistik und Philosophie an der Universität zu Köln. Seine Forschungsschwerpunkte liegen auf Arnold Schönberg und der Wiener Schule sowie der Gattungsgeschichte von Symphonie und Streichquartett. Er publizierte u. a. zu Gustav Mahler, Arnold Schönberg, Karlheinz Stockhausen, Wolfram Schurig sowie zur Aufführungspraxis der Wiener Schule. Neben dem Workshop »Arnold Schönberg – Educational Visions« (Wien/Mödling) leitete er Lehrveranstaltungen in Luzern, Klagenfurt, Berlin und Wien. Seit September 2002 ist er als Archivar am Arnold Schönberg Center, Wien, tätig. Zusammen mit Therese Muxeneder ist er Hrsg. des *Journal of the Arnold Schönberg Center* und als Kurator an Ausstellungen der Institution beteiligt.

Thomas Glaser studierte Musikwissenschaft, Neue Geschichte sowie Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft in Saarbrücken und Paris und wurde 2017 an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien mit einer Arbeit zu René Leibowitz' Beethoven-Interpretationen promoviert. 2019 erhielt er für seine Dissertation den Josef-Krainer-Förderungspreis des Landes Steiermark. Glaser war 2017–20 Senior Scientist an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz (FWF-Projekt *Performing, Experiencing and Theorizing Augmented Listening*) und arbeitet seit 2021 an gleicher Stelle in dem FWF-Projekt *Multiple Dimensions in Performances of Mahler's Symphonies. Developing Resources on the History and Analysis of Mahler Performance*. Jüngste Buchpublikation: *Der Interpret als Double. René Leibowitz im Kontext der Aufführungslehre der Wiener Schule*, Stuttgart: Steiner, 2020 (= *Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft*, Bd. 83).

Reinhard Kapp studierte Musikwissenschaft, Philosophie und Religionswissenschaft in Heidelberg und Berlin. 1982 promovierte er über das Spätwerk Robert Schumanns. Nach Assistenzstellen und freiberuflicher Tätigkeit erhielt er 1981 einen Lehrauftrag für Praktische Liturgik und Literaturkunde an der Hochschule der Künste Berlin. 1983–92 war er Redakteur an der Richard-Wagner-Forschungsstelle in München, 1983/84 zudem Gastprofessor an der Gesamthochschule Kassel. 1991 erhielt er einen Lehrauftrag am Musikwissenschaftlichen Institut der Ludwig-Maximilians-Universität München, seit 1992 war er bis zu seiner Emeritierung 2015 Professor für Musikgeschichte an der Hochschule bzw. Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien, wo er weiterhin gelegentlich lehrt. Seine Forschungsschwerpunkte liegen (neben Schumann) auf Neuer Musik, Wiener Schule und der Geschichte der musikalischen Interpretation.

2009 erhielt er zusammen mit Michael Struck den Robert-Schumann-Preis der Stadt Zwickau.

Lars E. Laubhold studierte nach langjähriger Tätigkeit als Metallblasinstrumentenmacher Musikwissenschaft an der Paris Lodron Universität Salzburg, wo er 2013 mit einer Arbeit zur Tonträgergeschichte von Beethovens 5. Symphonie promovierte. 2001–16 war er Mitarbeiter diverser Projekte an der Universität Salzburg, dem Archiv der Erzdiözese Salzburg und der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Er forschte und publizierte insb. zum frühneuzeitlichen Trompeterwesen, zur Salzburger Musikgeschichte und zur Geschichte der musikalischen Interpretation. Seit 2016 hat er eine Professur an der Anton Bruckner Privatuniversität Linz. Für seine Forschungen zur Musik am Salzburger Dom erhielt er 2019 gemeinsam mit Eva Neumayr und Ernst Hintermaier den 1. Preis des Erzbischof-Rohracher-Studienfonds.

Volker Rülke studierte Violinpädagogik in Hannover sowie Musikwissenschaft und Philosophie in Berlin. 1998 erfolgte seine Promotion mit einer Arbeit über den Komponisten Eduard Steuermann. Schwerpunkt seiner wissenschaftlichen Arbeit ist die Musik des 20. Jahrhunderts. Zurzeit erarbeitet er gemeinsam mit Martin Zenck eine kommentierte kritische Edition der Korrespondenz Eduard Steuermanns.

Matthias Schmidt studierte Musikwissenschaft, Germanistik und Kunstgeschichte an Universitäten in Bonn, Berlin und Wien. Promotion an der Freien Universität Berlin (1996), Habilitation an der Universität Salzburg (2001). Nach langjähriger Tätigkeit am Wissenschaftszentrum Arnold Schönberg (Wien), zahlreichen Stipendien (u. a. in Italien und mehrfach in den USA) und verschiedenen Gastdozenturen und Professurvertretungen in Österreich, Deutschland und den Niederlanden ist er seit 2007 Full Professor für Musikwissenschaft an der Universität Basel. Seine Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der Musikästhetik und -geschichte des 18. bis 21. Jahrhunderts.

Jürg Stenzl studierte an den Universitäten Bern und Paris-Sorbonne. Er promovierte 1968 in Bern, 1974 erfolgte eine erste, 1993 eine zweite Habilitation. 1969–74 war er Assistent an der Universität Freiburg (Schweiz), 1980–92 Titularprofessor. Nach zahlreichen Gastprofessuren in der Schweiz, Deutschland und Italien, 1988/90 für Carl Dahlhaus in Berlin und mehrmals an der Universität Basel war er 1994/96 Gastprofessor an der Musikhochschule Graz und 1996–2010 Ordinarius für Musikwissenschaft der Universität Salzburg. 2003 war er

Visiting Professor an der Harvard University. Er publizierte zahlreiche Bücher und Aufsätze zur Musikgeschichte vom Mittelalter bis in die Gegenwart mit den Schwerpunkten Mittelalter, 20. Jahrhundert (besonders L. Nono), Rezeptions- und Interpretationsgeschichte sowie Filmmusik.

Irene Suchy studierte Germanistik, Musikpädagogik, Violoncello und Musikwissenschaften in Wien und Tokyo, promovierte mit einer Dissertation über die Geschichte der abendländischen Musik in Japan. Sie publizierte zu NS-Exil-Musik, Mäzenatentum, österreichischer Musikgeschichte der 2. Republik von Gulda bis Zykan, Avantgarden, Musik und Geste und Radiogeschichte. Sie ist Ö1-Redakteurin, Lehrbeauftragte u. a. an der KFU, Ausstellungsmacherin, Librettistin und Literatin sowie Hrsg. der Werke Otto M. Zykans. Unter ihren zahlreichen Auszeichnungen sind der Karl Renner Preis, das Goldene Ehrenzeichen der Republik Österreich, der Bank Austria Kunstpreis sowie, gemeinsam mit Hans Georg Nicklaus, der Radio Preis der Erwachsenenbildung.

Werner Unger 1978–2004 Professor für Zivilrecht an der Fachhochschule für öffentliche Verwaltung in Kehl am Rhein. Seit Anfang der 1960er Jahre ist er Plattensammler und HiFi-Enthusiast. 1982 war er Mitbegründer des Vereins für musikalische Archiv-Forschung, dessen Arbeit und Archivbestände er mit der Auflösung des Vereins in Alleinregie übernahm. 1991–99 hatte er einen Lehrauftrag am Fachbereich Musikwissenschaft der Universität Strasbourg zu technischen, historischen, wirtschaftlichen und ästhetischen Aspekten der Tonaufzeichnung (»Phonographie«). Auf dem Label *archiphon* (www.archiphon.de) sind mittlerweile über 200 Titel erschienen, darunter neben einer nahezu kompletten Klemperer-live-Serie mehrere Aufnahmen Rudolf Kolischs mit dem ProArte Quartet (University of Madison, Wisconsin) und zum Teil unpublizierte Aufnahmen von Eduard Steuermann. Die Wiederveröffentlichung von Steuermanns Columbia-Einspielung von Schönberg-Klavierwerken auf der CD *Hommage à Steuermann* (TACET 186) basiert auf seiner Digitalisierung der Aufnahme.

Christian Utz ist Professor für Musiktheorie und Musikanalyse an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz und Privatdozent für Musikwissenschaft an der Universität Wien. Er leitet(e) vier vom österreichischen Wissenschaftsfonds (FWF) finanzierte Forschungsprojekte, darunter *Augmented Listening: Aufführung, Hörerfahrung und Theoriebildung* (2017–20) und *Multiple Dimensions in Performances of Mahler's Symphonies* (2021–24). Er war Mitherausgeber u. a. des *Lexikon Neue Musik* (Metzler/Bärenreiter, 2016) sowie der *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* (ZGMTH, 2015–20). Jüngste Monographie: *Musical Com-*

position in the Context of Globalization. New Perspectives on Music History of the 20th and 21st Century (transcript 2021).

Anton Voigt ist ehemaliger Professor für Klavier an der Anton Bruckner Privatuniversität Linz. Seine mehr als 50-jährige Konzert- und Lehrtätigkeit ist durch den Unterricht bei Margot Pinter, einer Steuermann-Schülerin aus der Wiener Zeit, wesentlich geprägt worden. Er verfasste zahlreiche Texte über Mozart, Beethoven, die Zweite Wiener Schule und zu Interpretationsfragen. Aktuell ist er Lecturer an der Universität Mozarteum Salzburg und an der Donau-Universität Krems.

Karin Wagner studierte Klavier am Bruckner Konservatorium Linz und an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien; dort erwarb sie ihr Diplom mit dem Würdigungspreis der Republik Österreich. Seither übte sie ihre Konzerttätigkeit insb. als Kammermusikerin aus. Sie lehrt Klavier und klavierdidaktische Fächer an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Nach ihrer Dissertation im Fach Musikwissenschaft mit dem Zweitfach Zeitgeschichte erfolgten die Publikation der ersten deutschsprachigen Biographie zum Exilkomponisten Eric Zeisl sowie der Briefedition zu Zeisl. Zahlreiche Publikationen zum Themenfeld folgten. Für ihre wissenschaftliche Tätigkeit wurde Karin Wagner 2012 mit dem Elfriede Grünberg Preis ausgezeichnet. Als jüngstes Buch legte sie die weltweit erste Biographie zum Exilkomponisten Hugo Kauder vor (2018, Verlag Böhlau).

Martin Zenck studierte Musikwissenschaft, Philosophie und Neuere Deutsche Literaturwissenschaft in Freiburg i. Br. 1975 promovierte er über *Kunst als begriffslose Erkenntnis*. 1982 erfolgte seine Habilitation über *Die Bach-Rezeption des späten Beethoven* bei Carl Dahlhaus an der TU Berlin. 1982–85 war er Produzent für Neue Musik beim WDR in Köln, 1986–89 Heisenberg-Fellow der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) und Privatdozent an der Universität Bonn. 1989 erhielt er den Ruf auf eine Professur für Historische Musikwissenschaft an der Universität Bamberg. 1996 war er Fellow der Rockefeller-Foundation in Bellagio, Lake Como. Er initiierte und leitete diverse von der DFG, der Gerda Henkel Stiftung, der Fritz Thyssen Stiftung und der VW Stiftung finanzierte Forschungsprojekte. Von 2006 bis zu seiner Emeritierung 2010 war er Professor für Musikwissenschaft mit den Schwerpunkten auf Neuer Musik und Ästhetik an der Universität Würzburg. 2013 war er Guest Professor an der University of Chicago, 2017 Guest Fellow am Getty Research Institute in Los Angeles. Seit 2018 leitet er ein DFG-Projekt über Eduard Steuermann.

Zeittafel und chronologisches Werkverzeichnis¹

- 1892–1910 Eduard Steuermann wird am 18. Juni 1892 in Sambor in der heutigen Ukraine als drittes von vier Kindern in ein gutbürgerliches jüdisches Elternhaus geboren. Sein Vater Josef ist Rechtsanwalt, Sparkassendirektor, Vorstand der israelischen Kultusgemeinde, später Präsident der Advokatenkammer und langjähriger Bürgermeister Sambors. Die Mutter Augusta ist ausgebildete Sängerin und ver schreibt sich der musischen Bildung ihrer Kinder, die ansonsten von einer Gouvernante und einem Hauslehrer betreut werden.
- um 1900 Erste Kompositionsversuche.
- 1901 Eduard Steuermann tritt erstmals öffentlich als Pianist auf.
- 1902–1910 Steuermann erhält durch regelmäßigen Klavierunterricht bei Vilém Kurz in Lemberg eine solide pianistische Ausbildung. Seine kompositorischen Ambitionen erfahren keine Resonanz.
- 1905/06 Erste beachtete Konzerte Steuermanns in Czernowitz und Lemberg. Sein Repertoire umfasst neben Chopins 24 Préludes Werke von Bach, Schumann, Liszt und Brahms.
- 1907 Erste erhaltene Komposition Steuermanns:
– *Zigeunerlied* (Text: Börries von Münchhausen, 1907)
- 1908/09 Am 7. Dezember 1908 gibt Steuermann sein Debüt in Wien; Hauptwerk des Abends ist Liszts Sonate in h-Moll. Am 3. Januar 1909 spielt er im Theater an der Wien Camille Saint-Saëns' 4. Klavierkonzert.
– Lieder für Singstimme und Klavier (Text: Leopold Staff, Sambor 1908)
– *Miłość skrzydlata*
– *Powiew w sadzie*

1 Kompositionen Steuermanns würden entsprechend des Datums ihrer Fertigstellung oder des spätesten in den Manuskripten vermerkten Datums – das aber bei unvollendeten Werken (bisweilen selbst bei ‚fertiggestellten‘) nicht identisch mit dem Abbruch der Arbeit sein muss – eingefügt. Ermittelte (nicht in den Manuskripten vermerkte) Daten stehen in eckigen Klammern. In einigen wenigen Fällen ist eine Datierung derzeit nicht möglich:
– *Nachtlied* für Klavier
– *Na Krakowskim Zamku Wesele* für Singstimme und Klavier (Text: Bolesław Śmiały, aufgrund des polnischen Textes wohl vor 1910)
– *Tag für Tag* für Singstimme und Klavier (Text: Rabindranath Tagore, daher vielleicht im Umfeld von *Wenn die zwei Schwestern*, 1914)

Der Herausgeber dankt Herrn Johannes Fenner vom Verlag edition text + kritik für die Überlassung eines Kopiensatzes des kompositorischen Nachlasses Steuermanns, Frau Anna-Maria Nunzer für dessen ordnende Erschließung und Herrn Volker Rülke für die Möglichkeit zum Abgleich mit seiner Werkliste sowie für die Klärung diverser Detailfragen.

- *Prośba o skrzydła* (Widmung, 1960 nachgetragen: »für Michael, den es damals gar nicht gab. Oder vielleicht doch –??«)
- 1910–1912 Nach einem Meisterkurs bei Ferruccio Busoni in Basel wird Steuermann dessen offizieller Schüler in Berlin, ohne jedoch regulären Unterricht zu erhalten. Er besucht kurzzeitig die Kompositions-klasse von Engelbert Humperdinck an der Königlichen Akademie. Zu seinen Bekanntschaften in Berlin gehört Edgard Varése.
 - Klaviersonate (verschollen)
- 1912–1914 Durch Vermittlung Busonis trifft Steuermann am 19. Januar 1912 erstmals Arnold Schönberg, wird dessen Schüler und Interpret – erst-mals in einem Konzert am 4. Februar 1912, wo er u. a. an der Urauf-führung von Erwin Steins Bearbeitung der *Fünf Orchesterstücke* op. 16 für zwei Klaviere zu acht Händen beteiligt ist. Auf dieses Konzert geht auch die Bekanntschaft mit Anton Webern zurück, der einen der Klavierparts übernommen hatte. Steuermann arbeitet noch im glei-chen Jahr mit der Schauspielerin Albertine Zehme an der Einstudie-rung von Schönbergs *Pierrot lunaire* und ist an der Uraufführung des Werks am 16. Oktober beteiligt, ebenso an der Wiener Erstauffüh-rung am 2. November 1912. Regulärer Kompositionsunterricht fin-det nicht statt. Stattdessen arbeitet er an Klavierauszügen zu Schön-bergs *Die glückliche Hand* und *Erwartung*. Neben den Engagements für Schönberg veranstaltet Steuermann auch eigene Konzerte.
 - *Lied des Gefangenen* für Singstimme und Klavier (Text: Heinrich Heine, Februar 1912)
- 1914 Beginn des Ersten Weltkriegs. Steuermann flüchtet mit seiner Fami-lie von Sambor nach Wien.
 - *Wenn die zwei Schwestern* für Singstimme und Klavier (Text: Rabindranath Tagore)
- 1915/16 Nach anfänglicher Dienstfreistellung wegen seiner Sehschwäche – noch im April 1915 spielt Steuermann in Wien die Uraufführungen mehrerer Lieder Arnold Schönbergs – wird er im Frühjahr in Przemysł unweit von Sambor stationiert und in der Sanitätsverwal-tung eingesetzt, wo er Zugang zu einem Klavier und Gelegenheit zu Kompositionen und Bearbeitungen hat. Spätestens ab 1916 arbeitet er an seiner Bearbeitung von Schönbergs *Kammersymphonie* op. 9 für Klavier zu zwei Händen.
 - *Soldatenlied* für Singstimme (Bariton) und Klavier (Text: Eduard Mörike, Przemysł 07.11.1915/Jarosław 14.02.1916)

- 1917 Rückverlegung nach Wien, wo Steuermann bis zu seiner Emigration im Jahr 1936 leben wird.
- 1918–1921 Im November 1918 gründet Arnold Schönberg mit seinem Schülerkreis den Verein für musikalische Privataufführungen, in dem Steuermann in 77 von 117 Konzerten zum meistbeschäftigten Musiker wird.
– *O lass uns noch ...* für Singstimme und Klavier (Textdichter unbekannt, 11.07.1918)
- 1919 Am 26. März spielt Steuermann die Uraufführung des sechsten der *Sechs Lieder* op. 3 von Arnold Schönberg, am 6. Juni jene von Weberns *Fünf Liedern* op. 3. Spätestens 1919 dürfte Steuermann die Bekanntschaft Rudolf Kolischs gemacht haben, der ab diesem Jahr Unterricht bei Schönberg nahm.
- 1920–1936 Wohl ab 1920 hält Steuermann in Wien alljährlich einen solistischen Konzertabend ab. Seine zunehmenden anderweitigen Konzertaktivitäten, die ihn bis zu seiner Emigration 1936 auf Konzertreisen mindestens nach Deutschland, Polen, in die Tschechoslowakei, nach Italien, Frankreich, Spanien und England führen, sind bislang nicht systematisch dokumentiert.
- 1920 Uraufführung der Nrn. 1 und 2 von Schönbergs *Fünf Klavierstücken* op. 23.
- 1921 Steuermann erhält kurzzeitig Kompositionsunterricht von Anton Webern. Hilda Merinsky, Steuermanns spätere Ehefrau, wird seine Schülerin. Steuermann erregt Aufsehen mit den ersten öffentlichen Aufführungen seiner Konzerttranskription von Schönbergs *Kammersymphonie* op. 9, die zu seinem Paradestück wird. Im Dezember fährt er mit Alban Berg nach Frankfurt a. M. und Darmstadt, um an den dortigen Häusern die noch nicht fertig instrumentierte Oper *Wozzeck* vorzustellen.
– Violinsonate (aus dem Unterricht bei Webern hervorgegangen, verschollen)
- 1922 Uraufführung von Béla Bartóks Sonate für Violine und Klavier Nr. 1 mit der Geigerin Mary Dickenson-Auner. Wiederaufführung des *Pierrot lunaire* unter Erwin Stein in Wien. Im August heiratet Steuermann seine Schülerin Hilda Merinsky. Ab Herbst hält er regelmäßig zweimal monatlich Klavierunterricht in Prag. Bei der Universal-Edition erscheint seine Transkription von Schönbergs *Kammersymphonie* op. 9. Erstaufführung des *Pierrot lunaire* in Paris am 4. Dezember 1922.

- 1923 Konzerte im Trio gemeinsam mit Fritz Rothschild und Joachim Stutschewsky; die Vereinigung besteht bis ins darauffolgende Jahr. Uraufführung der vollständigen *Fünf Klavierstücke* op. 23 von Schönberg.
– Sonate für Klavier (*Sehr mäßig* verworfen, 1923/[27?])
- 1924 Am 25. Februar 1924 spielt Steuermann die Uraufführung von Schönbergs Suite für Klavier op. 25. Im Sommer kommt es zu einem schweren Zerwürfnis mit Schönberg.
- 1925 Steuermann macht die Bekanntschaft Theodor W. Adornos, der 1925/26 in Wien lebt und in dieser Zeit Klavierunterricht bei ihm nimmt. Am 7. Dezember 1925 wird Steuermanns Tochter Margaret geboren. Alban Berg beendet die Arbeit an seinem *Kammerkonzert*, in dessen Variationssatz er u. a. Eduard Steuermann und Rudolf Kolisch musikalisch porträtiert.
- 1926 Steuermann bezieht eine Atelierwohnung in der Jaurèsgasse 10, III. Bezirk, wo er fortan seinen Privatunterricht abhält. Am 1. November 1926 fungiert Steuermann als musikalischer Begleiter bei der 399. Vorlesung von Karl Kraus.
– Sonate für Klavier (1925–26, Revision: März 1954)
- 1927 Wiederaufführung des *Pierrot lunaire* unter Erwin Stein mit u. a. Erika Wagner und Rudolf Kolisch. Am 31. März spielen Steuermann und Kolisch die Solopartien der Wiener Erstaufführung von Alban Bergs *Kammerkonzert*, die Anton Webern mit 13 Proben vorbereitet hatte. Am 15. Dezember 1927 ist Steuermann an der Uraufführung von Schönbergs Suite op. 29 unter der Leitung des Komponisten in Paris beteiligt.
- 1928 Ab diesem Jahr ist Steuermann gelegentlich in den Programmen von Radio Wien präsent – erstmals mit dem *Pierrot*-Ensemble am 5. November 1928.
- 1929 Am 19. Januar 1929 spielt Steuermann die Uraufführung seiner eigenen Klaviersonate in Berlin, weitere Aufführungen folgen in Frankfurt a. M. und im Bauhaus Dessau. Für seine in diesem Jahr begonnenen *Vier Klavierstücke* greift er erstmals auf Schönbergs Zwölftonmethode zurück. In einem offenen Brief verteidigt Steuermann die »musikalischen Werte« von Karl Kraus' Offenbach-Vorlesungen. Eine Berufung an die Wiener Akademie für Musik und darstellende Kunst, für die er 1929 zweimal gesetzt ist, unterbleibt u. a. mit Hinweis auf seine jüdische Herkunft. Bei der Wiener Universal Edition erscheint Steuermanns Ausgabe der Klavierwerke von Johannes Brahms.

- *Drei Lieder* für eine tiefe Männerstimme, für Bass solo und Klavier (»Alban Berg zugeeignet«, [1929?])
 - *Der Mensch* (Text: Matthias Claudius)
 - *Wandrer's Nachtlid* (Text: Johann Wolfgang v. Goethe)
 - *Gesang der Geister über den Wassern* (Text: Johann Wolfgang v. Goethe)
- 1930 Der Westdeutsche Rundfunk überträgt eine Aufführung des *Pierrot lunaire* aus Köln. Im September 1930 ist Steuermann an der ersten Teilaufnahme des Werkes bei der Reichsrundfunkgesellschaft in Berlin beteiligt.
- 1931 Eine Frühfassung von Steuermanns *Vier Klavierstücken* kommt am 8. April 1931 in Wien zur Aufführung. Am 26. August 1931 spielt Steuermann im Rahmen der Proms in der Queen's Hall in London mit dem BBC Symphony Orchestra unter Henry Wood das 2. Klavierkonzert von Brahms. Im Dezember macht Steuermann in Berlin eine weitere Tonaufnahme mit dem ersten Satz von Alexander Mossolows Klavierkonzert Nr. 1 op. 14. Um den Jahreswechsel 1931/32 wird er zum Ehrenmitglied der »königlichen Akademie in Florenz« – sehr wahrscheinlich die Accademia Nazionale Luigi Cherubini di Musica, Lettere e Arti di Firenze – ernannt.
- 1932–1936 Steuermann unterrichtet am Paderewski-Musikinstitut in Lemberg und an der Jüdischen Musikhochschule in Krakau.
 - *Vier Klavierstücke* (»Anton Webern zugeeignet«, [1931]/1934, Revision 16.03.1958)
- 1933 Aus Angst vor einer »irrtümlichen« Verhaftung stellt Steuermann alle beruflichen und privaten Reisen ins nationalsozialistisch regierte Deutschland ein. Im Mai und Juni ist Steuermann – neben u. a. Wilhelm Backhaus und Alfred Cortot – Jurymitglied im II. Internationalen Musikwettbewerb für Gesang und Klavier. Bei den Kursen für Neue Musik der Wiener IGNM unterrichtet Steuermann »Praktisches Studium moderner Klavierwerke«.
- 1935 In der Nacht zum 24. Dezember 1935 stirbt Alban Berg; unter den Freunden, die vor der Tür des Spitalzimmers ausharren, sind Soma Morgenstern und Eduard Steuermann.
- 1936 Steuermann emigriert mit seiner Tochter Margaret in die USA, wo er zunächst bei seiner Schwester Salka Viertel in Santa Monica unterkommt. Im »Salon« seiner Schwester macht er Bekanntschaft mit diversen Künstlerinnen und Künstlern – u. a. mit Greta Garbo.

- Begleitet vom Los Angeles Symphony Orchestra unter Ernest Ansermet debütiert er im August mit großem Erfolg in der Hollywood Bowl. Anton Webern dediziert Steuermann seine Variationen für Klavier op. 27.
- 1937 Steuermann bestreitet mit Otto Klemperer zwei Konzerte in Santa Barbara und Los Angeles, sieht aber dennoch für sich keine künstlerische Perspektive an der Westküste. Im November spielt er sein Debüt in New York, wo er sich wenig später dauerhaft niederlässt. Bis in die Mitte der 1940er Jahre lebt er unter prekären Verhältnissen und bleibt vom musikalischen Establishment praktisch unbeachtet.
- Streichquartett (Fragment, Santa Monica 13.06.1937, Aufschrift: »STR.QT. 1937 unfinished. I. part is complete«)
- 1938 Hanns Eisler und Theodor W. Adorno lassen sich in New York nieder.
- *Abendlied* für Klavier (»Für Margaret Beller«, Santa Monica 17.08.1938)
 - *Klavierstück* (»für Th. Wiesengrund Adorno«, New York Oktober 1938)
- 1939 Rudolf Kolisch nimmt seine Unterrichtstätigkeit an der New School for Social Research in New York auf, wo auch Steuermann im Rahmen von gemeinsam mit Marc Brunswick und Roger Sessions organisierten Konzerten mit Neuer Musik erstmals konzertiert.
- *Romanze* für Klavier (28.10.1939)
 - *Frühlingslied* für Klavier (01.11.1939)
- 1940 Auf Betreiben Adornos spielt Steuermann im New Yorker Radiosender WNYC Hanns Eislers Klaviersonate op. 1 und wirkt als Begleiter der *Vier Lieder* Gustav Mahlers. Mit Louis Krasner macht er eine Schallplatteneinspielung von Schönbergs Violinkonzert in der Version mit Klavierbegleitung. In Los Angeles ist er an der Gesamteinspielung des *Pierrot lunaire* unter Schönbergs Leitung beteiligt. Steuermann hält Unterricht an der New School for Social Research in New York.
- 1941 Im Rahmen des Rockefeller Film Music Projects wirkt Steuermann an der Tonaufnahme von Eislers *Vierzehn Arten den Regen zu beschreiben* unter der Leitung von Rudolf Kolisch mit. Soma Morgenstern lässt sich in New York nieder.
- 1942 Am 8. Mai 1942 spielt Steuermann in New York die Uraufführung von Hanns Eislers *Variationen für Klavier*.
- *Vier Lieder* für eine hohe Frauenstimme und Klavier (1935–42)

- *Im Frühling* (Text: Georg Trakl, 11.05.1935)
 - *Hörtest du denn nicht* (Text: Hugo von Hofmannsthal, Santa Monica »November«)
 - *Die Liebste sprach* (Text: Hugo von Hofmannsthal, Santa Monica »Im November«)
 - *Trabe, kleines Pferdchen* (Text: Franz Kafka, Santa Monica 03.07.1942)
- 1944 Am 6. Februar 1944 spielt Steuermann nach langwierigen Proben den Klavierpart in der Uraufführung von Schönbergs Klavierkonzert op. 42 mit dem NBC Symphony Orchestra unter Leopold Stokowski. Das im Radio übertragene Konzert bringt Steuermann in New York erstmals eine gewisse öffentliche Aufmerksamkeit ein. Wenige Wochen später nimmt auf Empfehlung Schönbergs Clara Silvers, Steuermanns spätere Ehefrau, ein Klavierstudium bei ihm auf. Im Sommer dieses Jahres unterrichtet er am Black Mountain College zum Schwerpunktthema »Interpretation«. Am 23. November 1944 spielt Steuermann den Klavierpart in der Uraufführung von Schönbergs *Ode to Napoleon Buonaparte* unter Artur Rodziński in der Carnegie Hall in New York. Im gleichen Jahr nimmt er die amerikanische Staatsbürgerschaft an.
- 1945 – *Drei Lieder für eine tiefere Stimme zu den Worten von Bert Brecht (Brecht-Lieder)*, für Alt solo und Klavier (»Hanns Eisler gewidmet«, New York Mai–Juni 1945)
- *Die Rückkehr*
 - *Der Totenvogel*
 - *Gedanken über die Dauer des Exils*
- 1946 – Streichquartett Nr. 1: *7 Waltzes* (»To my friend Rudolf Kolisch«, Santa Monica September 1946)
- Ouvertüre für Orchester (Fragment)
- 1947 Steuermann schlägt den Ruf auf eine Professur an der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien aus.
- 1948/49/50 Steuermann hält erstmals 1948 sowie in den beiden Folgejahren Sommerkurse an der Juilliard School of Music.
- 1948 Erste Schallplattenaufnahme eines Teils von Schönbergs Klavierwerken für Dial Records in New York. Steuermann tritt die Nachfolge auf die Professur von Olga Samaroff am Philadelphia Conservatory of Music an.

- 1949 Steuermann lässt sich offiziell von seiner Ehefrau Hilda scheiden und heiratet seine Schülerin Clara Silvers. Beginn der Arbeit an seiner Suite für Klavier.
- 1951 Arnold Schönberg stirbt am 13. Juli 1951. Steuermann tritt eine reguläre Professur an der Juilliard School of Music an.
– Suite für Klavier (»for Clara«, 1951, Revision: New York [Lake Placid] 1953–54)
- 1952 Steuermann erhält am 22. Juni 1952 die Schönberg-Medaille der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM).
- 1953 Steuermann hält erstmals Sommerkurse am Mozarteum in Salzburg. Bei dieser seiner ersten Europa-Reise nach dem Krieg lernt er in Salzburg seinen Neffen Michael Gielen, mit dem er zuvor mindestens zehn Jahre brieflich verkehrt hatte, persönlich kennen. Weitere Kurse in Salzburg folgten 1954, 1955, 1957, 1958, 1960, 1962 und 1963.
- 1954 Steuermann nimmt erstmals an den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt teil; bei einer Aufführung sämtlicher Schönberg-Werke für Klavier solo protestiert die »sogenannte Jugend« (Adorno) gegen das »überspitzte Espressivo« seines Vortrags. Weitere Teilnahmen an den Darmstädter Kursen folgten 1957, 1958 und 1960.
– Trio für Klavier, Violine und Violoncello (Widmung: »To Erich Itor Kahn«, 05.01.54, Korrekturen »end of April«)
– *Toccata and Aria* für Flöte und Klavier (nur Skizze, Salzburg 04.08.1954)
- 1955 – *Improvisation and Allegro* für Violine und Klavier (»to Theodor Adorno«, Florenz 21.06.1955)
– *Nocturne and Scherzo* für Klarinette und Klavier (25.12.1955)
- 1956 Geburt der Tochter Rebecca.
– *Drei Chöre mit Instrumental-Begleitung*, für gemischten Chor und wechselnde Ensembles (Widmung: Ludwig Münz, 31.07.1956)
– *Die Nacht* (Text: Michelangelo Buonarroti, Übers.: Heinrich Nelson)
– *Das Lied* (Text: Berthold Viertel)
– *Der Gott der Juden* (Text: Autor unbekannt)
- 1957 Steuermann nimmt am 2. Januar 1957 in New York Schönbergs Werke für Klavier solo für Columbia auf; die Einspielung gilt als Referenzaufnahme.

- 1958 Geburt von Tochter Rachel. Auf dem Darmstädter Ferienkurs erweist sich Steuermanns Musikverständnis als zunehmend unvereinbar mit den Tendenzen der europäischen Nachkriegsavantgarde.
– Variationen für Orchester [1958]
- 1959 Ärzte stellen bei Steuermann Leukämie fest. Die Diagnose wird seiner Frau Clara mitgeteilt, die diese jedoch vor ihrem Mann verheimlicht.
- 1960 Steuermann nimmt in Los Angeles die *Elegies* und andere Werke Busonis für die Schallplatte auf.
– *Music for instruments* für Orchester (10.08.1960)
- 1961 Steuermann sagt aus gesundheitlichen Gründen seine Teilnahme am Darmstädter Ferienkurs ab, den er nach Wolfgang Steineckes Tod im gleichen Jahr nie mehr besuchen sollte.
– Streichquartett Nr. 2: *Diary* (1960–61)
- 1962 Am 7. März 1962 erregt Steuermanns Chopin-Rezital Aufsehen in der Piano Faculty der Juilliard School. Steuermann erhält das Ehrendoktorat der Philadelphia Musical Academy.
– Klavierkonzert (Fragment)
- 1963 Am 13. Mai 1963 findet an der Juilliard School ein Konzert »honoring Edward Steuermann« mit u. a. der Uraufführung des zweiten Streichquartetts *Diary* statt. Der Tonbandmitschnitt des Konzerts ist die einzige Tonaufzeichnung, die mit den vollständigen *Diabelli-Variationen* Steuermanns Beethoven-Spiel dokumentiert.
– »*Dialogues*« für Violine solo (19.01.1963)
– *Serenade* für Kammerensemble (nur Skizze, 28.01.1963)
- 1964 Eduard Steuermann stirbt am 11. November 1964 in New York an Leukämie.
– *Auf der Galerie*, Kantate für Alt und Tenor solo, Chor und gemischtes Ensemble (»Soma Morgenstern zugeeignet«, Text: Franz Kafka, New York 24.08.1964)
– *Schumann-Variationen* für zwei Klaviere (»penetrating into the depth of Schumanns waters deceivingly calm surface«, Fragment, 1964)
– Suite für Kammerorchester (»dem Gedächtnis von Mama gewidmet«)

Bibliographie

- Adorno, »Beethoven im Geist der Moderne«** = Theodor W. Adorno, »Beethoven im Geist der Moderne. Eine Gesamtaufnahme der neun Symphonien unter René Leibowitz« [erstmalig in *Süddeutsche Zeitung*, 22.12.1964], in: ders.: *Musikalische Schriften VI*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1984 (= *Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften*, Bd. 19), S. 535–538.
- Adorno, »Das Altern der Neuen Musik«** = Theodor W. Adorno, »Das Altern der Neuen Musik« [1954], in: ders., *Dissonanzen/Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt a. M. 1973 (= *Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften*, Bd. 14), S. 143–167.
- Adorno, *Der getreue Korrepetitor*** = Theodor W. Adorno, *Der getreue Korrepetitor. Lehrschriften zur musikalischen Praxis* [1963], Neudruck in: Theodor W. Adorno und Hanns Eisler, *Komposition für den Film* / Theodor W. Adorno, *Der getreue Korrepetitor*, Frankfurt a. M. 1976 (= *Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften*, Bd. 15), S. 157–406.
- Adorno, »Eduard Steuermanns Brahms-Ausgabe«** = Theodor W. Adorno, »Eduard Steuermanns Brahms-Ausgabe« [1932], in: ders., *Musikalische Schriften V*, Frankfurt a. M. 1984 (= *Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften*, Bd. 18), S. 195–199.
- Adorno, »Eduard Steuermanns Brahms-Ausgabe«** = Theodor Wiesengrund-Adorno, »Eduard Steuermanns Brahms-Ausgabe«, in: *Musikblätter des Anbruch* 14 (1932), H. 1, S. 9–11.
- Adorno, »Kolisch und die neue Interpretation«** = Theodor W. Adorno, »Kolisch und die neue Interpretation«, in: ders., *Musikalische Schriften VI*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1984 (= *Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften*, Bd. 19), S. 460–462.
- Adorno, *Kranichsteiner Vorlesungen*** = Theodor W. Adorno, *Kranichsteiner Vorlesungen*, hrsg. von Klaus Reichert und Michael Schwarz, Berlin 2014.
- Adorno, »Nach Steuermanns Tod«** = Theodor W. Adorno, »Nach Steuermanns Tod« [als »Nachruf auf einen Pianisten« erstmalig in: *Süddeutsche Zeitung*, 28./29. November 1964], in: ders., *Musikalische Schriften IV. Moments musicaux. Impromptus*, Frankfurt a. M. 2003 (= *Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften*, Bd. 17), S. 311–317.
- Adorno, »Typen musikalischen Verhaltens«** = Theodor W. Adorno, »Typen musikalischen Verhaltens« in: ders., *Dissonanzen/Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt a. M. 1973 (= *Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften*, Bd. 14), S. 178–198.
- Adorno, »Zum Rundfunkkonzert vom 22. Februar 1940«** = Theodor W. Adorno, »Zum Rundfunkkonzert vom 22. Februar 1940«, in: ders., *Musikalische Schriften V*, Frankfurt a. M. 1984 (= *Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften*, Bd. 18), S. 576–580.
- Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*** = Theodor W. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion. Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata*, hrsg. von Henri Lonitz, Frankfurt a. M. 2005.

- Adorno / Eisler, *Komposition für den Film*** = Theodor W. Adorno / Hanns Eisler, *Komposition für den Film*, hrsg. von Johannes C. Gall, Frankfurt a. M. 2006.
- Adorno / Kolisch, »Gespräch über Neue Musik und Interpretation«** = »Gespräch über Neue Musik und Interpretation zwischen Prof. Dr. Adorno und Prof. R. Kolisch« [1954], in: *Musiktheorie* 24 (2009), H. 3, S. 241–246.
- ASC E. Steuermann Collection** = Arnold Schönberg Center, Wien, Edward Steuermann Collection (S26).
- ASC L. Stein Collection** = Arnold Schönberg Center, Wien, Leonard Stein Collection (S23).
- Bach, *Versuch*** = Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen mit Exempeln und achtzehn Probe-Stücken in sechs Sonaten erläutert*, Berlin 1753.
- Bascom, *The legacy of József Gát*** = Brandon Roger Bascom, *The legacy of József Gát on piano performance and Pedagogy*, DMA thesis, University of Iowa, 2012, online: <<https://doi.org/10.17077/etd.jm2ix3vx>> (04.10.2019).
- Bolbecher / Kaiser, *Lexikon der österreichischen Exilliteratur*** = Siglinde Bolbecher / Konstantin Kaiser, *Lexikon der österreichischen Exilliteratur*, Wien – München 2000.
- Borio, »L'Analyse musicale comme processus d'appropriation historique«** = Gianmario Borio, »L'Analyse musicale comme processus d'appropriation historique: Webern à Darmstadt«, in: *Circuit* 15 (2005), H. 3, S. 87–122.
- Borio, »Wandlungen des Webern-Bildes«** = Gianmario Borio, »Wandlungen des Webern-Bildes«, in: *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für neue Musik Darmstadt 1946–1966. Geschichte und Dokumentation in vier Bänden*, Bd. 1, hrsg. von Gianmario Borio und Hermann Danuser, Freiburg i. Br. 1997, S. 213–266.
- Borio, »Werkstruktur und musikalische Darstellung«** = Gianmario Borio, »Werkstruktur und musikalische Darstellung. Reflexionen über Adornos Interpretationsanalysen«, in: *Musikalische Analyse und Kritische Theorie. Zu Adornos Philosophie der Musik*, hrsg. von Adolf Nowak und Markus Fahlbusch, Tutzing 2007, S. 199–226.
- Borio, »Zwölfmontechnik und Formenlehre«** = Gianmario Borio, »Zwölfmontechnik und Formenlehre: Zu den Abhandlungen von René Leibowitz und Josef Rufer«, in: *Autorschaft als historische Konstruktion. Arnold Schönberg: Vorgänger, Zeitgenossen, Nachfolger und Interpretieren*, hrsg. von Andres Meyer und Ulrich Scheideler, Stuttgart – Weimar 2001, S. 287–321.
- Borio / Danuser, *Im Zenit der Moderne*** = Gianmario Borio / Hermann Danuser (Hrsg.), *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946–1966*, Bd. 3: *Dokumentation*, Freiburg 1997.
- Boynton, *Anton Webern. Über musikalische Formen*** = Neil Boynton (Hrsg.), *Anton Webern. Über musikalische Formen. Aus den Vortragsmitschriften von Ludwig Zenk, Siegfried Oehlgieser, Rudolf Schopf und Erna Apostel*, Mainz u. a. 2002 (= *Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung*, Bd. 8).

- Boynton, »Anton Webern, »Variationen« op. 27«** = Neil Boynton, »Anton Webern, »Variationen« op. 27. Gegenüberstellung der Handexemplare von Else Cross und Peter Stadlen«, in: *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des Internationalen Colloquiums Wien 1995*, hrsg. von Markus Grassl und Reinhard Kapp, Wien – Köln – Weimar 2002 (= *Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*, Bd. 3), S. 101–111.
- Brecht, *Gesammelte Werke Bd. 9*** = Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke*, hrsg. von Elisabeth Hauptmann, Frankfurt a. M. 1967, Band 9: Gedichte 2: *Lieder, Gedichte, Chöre. Gedichte 1933–1938. Svendborger Gedichte. Gedichte 1938–1941*, S. 719f.
- Brendel, »Das umgekehrt Erhabene II«** = Alfred Brendel, »Das umgekehrt Erhabene II. Beethovens *Diabelli-Variationen*«, in: ders., *Über Musik. Sämtliche Essays und Reden*, München – Zürich 2005, S. 152–169.
- Brezinka, *Erwin Stein*** = Thomas Brezinka, *Erwin Stein. Ein Musiker in Wien und London*, Wien – Köln – Weimar 2005 (= *Schriften des Wissenschaftszentrums Arnold Schönberg*, Bd. 2).
- Briefwechsel Webern – Berg** = *Briefwechsel Anton Webern – Alban Berg*, hrsg. von Rudolf Stephan und Simone Hohmaier (= *Briefwechsel der Wiener Schule*, Bd. 4), in Vorb.
- Brinkmann, *Schönberg: Melodramen und Lieder mit Instrumenten. Teil 2*** = Arnold Schönberg, *Melodramen und Lieder mit Instrumenten. Teil 2: Herzgewächse op. 20, Ode to Napoleon Buonaparte op. 41. Kritischer Bericht, Studien zur Genesis, Skizzen, Dokumente, Anhang, Fragmente*, hrsg. von Reinhold Brinkmann, Mainz – Wien 1997 (= *Arnold Schönberg. Sämtliche Werke. Abteilung VI: Kammermusik. Reihe B*, Bd. 24,2).
- Brinkmann, *Schönberg: Werke für Klavier zu zwei Händen*** = Arnold Schönberg, *Werke für Klavier zu zwei Händen. Kritischer Bericht, Skizzen, Fragmente*, hrsg. von Reinhold Brinkmann, Mainz – Wien 1975 (= *Arnold Schönberg. Sämtliche Werke. Abteilung II: Klavier- und Orgelmusik. Reihe B*, Bd. 4).
- Brown, *Menahem Pressler*** = William Brown, *Menahem Pressler. Artistry in Piano Playing*, Bloomington (Ind.) 2009.
- Bungardt / Urbanek, »Topographie des Gedankens«** = Julia Bungardt und Nikolaus Urbanek, »Topographie des Gedankens. Ein systematisches Verzeichnis der Schriften Arnold Schönbergs«, in: *Arnold Schönberg in seinen Schriften. Verzeichnis – Fragen – Editorisches*, hrsg. von Hartmut Krones, Wien – Köln – Weimar 2011 (= *Schriften des Wissenschaftszentrums Arnold Schönberg*, Bd. 3), S. 331–607.
- Busch, »Aus dem Briefwechsel Webern – Steuermann«** = Regina Busch, »Aus dem Briefwechsel Webern – Steuermann. Transkribiert und mit Anmerkungen versehen«, in: *Anton Webern I*, hrsg. von Heinz Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1983 (= *Musik-Konzepte*, Sonderband), S. 23–51.
- Busch, »Gespräch mit Russell Sherman«** = Regina Busch, »Gespräch mit Russell Sherman«, in: *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des Internationalen Colloquiums Wien 1995*, hrsg. von Markus Grassl und Reinhard

- Kapp, Wien – Köln – Weimar 2002 (= *Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*, Bd. 3), S. 141–151.
- Busch**, »**Thematisch oder athematisch?**« = Regina Busch, »Thematisch oder athematisch?«, in: *Internationale Schönberg-Gesellschaft. Mitteilungen* 3/4 (1989), S. 5–9.
- Busch/Kapp**, »**Tempofragen bei Anton Webern**« = Regina Busch und Reinhard Kapp, »Tempofragen bei Anton Webern – mit der Vorführung zweier von Rudolf Kolisch einstudierter Aufnahmen«, in: *Der Grad der Bewegung. Tempovorstellungen und -konzepte in Komposition und Interpretation 1900–1950*, hrsg. von Jean-Jacques Dünki, Anton Haefeli und Regula Rapp, Bern 1998, S. 185–201.
- Busoni**, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* = Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* [1916], mit Anmerkungen von Arnold Schönberg und einem Nachwort von H. H. Stuckenschmidt, Frankfurt a. M. 1979 (= *Bibliothek Suhrkamp*, Bd. 397).
- Busoni**, *Von der Einheit der Musik* = Ferruccio Busoni, *Von der Einheit der Musik. Von Drittelönen und junger Klassizität von Bühnen und Bauten und anschließenden Bezirken. Verstreute Aufzeichnungen*, Kritische und kommentierte Neuausgabe hrsg. von Martina Weindel, Wilhelmshaven 2006.
- Byron**, »**The Test Pressings**« = Avior Byron, »The Test Pressings of Schoenberg Conducting *Pierrot lunaire*: Sprechstimme Reconsidered«, in: *Music Theory Online* 12 (2006), H. 1, <http://www.mtosmt.org/issues/mto.06.12.1/mto.06.12.1.byron_frames.html> (30.07.2019).
- Caplin**, *Classical Form* = William E. Caplin, *Classical Form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, New York 1998.
- Carter**, »**Current Chronicle**« = Elliott Carter, »Current Chronicle. New York«, in: *Musical Quarterly* 52 (1966), H. 1, S. 93–101.
- Cook**, »**A Bridge Too Far?**« = Nicholas Cook, »A Bridge Too Far? Musical Performance between the Disciplines«, in: *Gemessene Interpretation. Computergestützte Aufführungsanalyse im Kreuzverhör der Disziplinen*, hrsg. von Heinz von Loesch und Stefan Weinzierl, Mainz u. a. 2011 (= *Klang und Begriff*, Bd. 4), S. 1–14.
- Cook**, *Beyond the Score* = Nicholas Cook, *Beyond the Score: Music as Performance*, New York 2013.
- Cook**, »**Inventing Tradition**« = Nicholas Cook, »Inventing Tradition: Webern's Piano Variations in Early Recordings«, in: *Music Analysis* 36 (2017), H. 2, S. 163–215.
- Csipák**, »**Mödlinger Gespräch**« = Károly Csipák, »Mödlinger Gespräch. Mit Rudolf Kolisch † und Rudolf Stephan«, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 34 (1979), H. 9, S. 420–425.
- Curjel**, *Experiment Krolloper* = Hans Curjel, *Experiment Krolloper. 1927–1931*, aus dem Nachlass hrsg. von Eigel Kruttge, München 1975.

- Dahlen, »Freundschaft, Liebe, und Welt«** = Brenda Dahlen, »Freundschaft, Liebe, und Welt: The Secret Programme of the Chamber Concerto«, in: *The Berg Companion*, hrsg. von Douglas Jarman, Boston 1990, S. 141–180.
- Danuser, »Im Unterricht bei Arnold Schönberg«** = Hermann Danuser, »Im Unterricht bei Arnold Schönberg. Eine Quelle zum Streichquartett Nr. 2 in fis-Moll op. 10«, in: *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung* 10 (März 1997), S. 27–31.
- Danuser, »Musikalische Interpretation«** = Hermann Danuser, »Musikalische Interpretation«, in: *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946–1966*, Bd. 2: *Geschichte* [2], hrsg. von Gianmario Borio und Hermann Danuser, Freiburg 1997, S. 119–187.
- Danuser, »Zur Haut zurückkehren«** = Hermann Danuser, »Zur Haut »zurückkehren«. Zu Theodor W. Adornos Theorie der musikalischen Reproduktion«, in: *Musik und Ästhetik* 7 (2003), H. 25, S. 5–22.
- DeLio, »Language and Form in An Early Atonal Composition«** = Thomas DeLio, »Language and Form in An Early Atonal Composition: Schoenberg's Opus 19, No. 2«, in: *Indiana Theory Review* 15 (1994), H. 2, S. 17–40.
- Dunsby, »The Steuermann Collection«** = Jonathan M. Dunsby, »The Steuermann Collection«, in: *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 2 (Oktober 1977), S. 63–71.
- Eigeldinger, Chopin** = Jean-Jacques Eigeldinger (Hrsg.), *Chopin: pianist and teacher as seen by his pupils*, Cambridge 1986.
- Eimert, »Junge Komponisten bekennen sich zu Anton Webern«** = Herbert Eimert, mit Beiträgen von Pierre Boulez, Karel Goeyvaerts, Luigi Nono und Karlheinz Stockhausen, »Junge Komponisten bekennen sich zu Anton Webern« [1953], in: *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für neue Musik Darmstadt 1946–1966. Geschichte und Dokumentation in vier Bänden*, Bd. 3, hrsg. von Gianmario Borio und Hermann Danuser, Freiburg im Breisgau 1997, S. 58–65.
- Erpf, Studien** = Hermann Erpf, *Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik*, Leipzig 1927.
- Fearn, »Sechs kleine Klavierstücke op. 19«** = Raymond Fearn, »Sechs kleine Klavierstücke op. 19«, in: *Arnold Schönberg. Interpretationen seiner Werke*, hrsg. von Gerold Gruber, Bd. 1, Laaber 2002, S. 269–281.
- Feß, »Aufführungspraxis der Wiener Schule«** = Eike Feß, »Aufführungspraxis der Wiener Schule im Verein für musikalische Privataufführungen«, in: *Journal of the Arnold Schönberg Center* 15 (2018), S. 31–51.
- Gadomski, »Eduard Steuermann«** = Arne Gadomski, »Eduard Steuermann«, in: *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, hrsg. von Claudia Maurer Zenck und Peter Petersen, Hamburg 2014, online: <https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00003691> (03.06.2019).

- Gathy, *Musikalisches Conversations-Lexikon*** = August Gathy, *Musikalisches Conversations-Lexikon. Encyclopädie der gesamten Musik-Wissenschaft für Künstler, Kunstfreunde und Gebildete*, Hamburg 1840.
- Gay, »We miss our Jews«** = Peter Gay, »We miss our Jews«. The Musical Migration from Nazi Germany», in: *Driven into Paradise. The Musical Migration from Nazi Germany to the United States*, hrsg. von Reinhold Brinkman und Christoph Wolff, Berkeley (Calif.) 1999, S. 21–32.
- Gielen, »Mein Onkel Eduard Steuermann«** = Michael Gielen, »Mein Onkel Eduard Steuermann« [1991], in: *Michael Gielen. Dirigent, Komponist, Zeitgenosse*, hrsg. von Paul Fiebig, Stuttgart – Weimar 1997, S. 169–177.
- Gielen, *Unbedingt Musik*** = Michael Gielen, *Unbedingt Musik. Erinnerungen*, Frankfurt a. M. – Leipzig 2012.
- Giese, »Espressivo« versus »(Neue) Sachlichkeit«** = Detlef Giese, »Espressivo« versus »(Neue) Sachlichkeit«. *Studien zu Ästhetik und Geschichte der musikalischen Interpretation*, Berlin 2006.
- Glaser/Willis/Utz, *Schönberg: Sechs kleine Klavierstücke*** = Arnold Schönberg, *Sechs kleine Klavierstücke op. 19 / Six Little Piano Pieces op. 19 (1911) – Annotated Score*, hrsg. von Thomas Glaser, Laurence Willis und Christian Utz, 1. Auflage, Februar 2018, <http://phaidra.kug.ac.at/o:92172> (16.08.2019).
- Grassl/Kapp, »Biographien aus der Wiener Schule«** = »Anhang: Biographien aus der Wiener Schule«, in: *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des Internationalen Colloquiums Wien 1995*, hrsg. von Markus Grassl und Reinhard Kapp, Wien – Köln – Weimar 2002 (= *Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*, Bd. 3), S. 551–639.
- Grassl/Kapp, *Darmstadt-Gespräche*** = Markus Grassl und Reinhard Kapp (Hrsg.), *Darmstadt-Gespräche. Die internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Wien*, Wien – Köln – Weimar 1996 (= *Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*, Bd. 1).
- Grassl/Kapp, *Die Lehre von der musikalischen Aufführung*** = Markus Grassl/Reinhard Kapp (Hrsg.), *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des internationalen Colloquiums Wien 1995*, Wien – Köln – Weimar 2002 (= *Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*, Bd. 3).
- Grünzweig, »Bargain and Charity?«** = Werner Grünzweig, »Bargain and Charity? Aspekte der Aufnahme exilierter Musiker an der Ostküste der Vereinigten Staaten«, in: *Musik im Exil. Folgen des Nazismus für die internationale Musikkultur*, hrsg. von Hans-Werner Heister, Claudia Maurer Zenck und Peter Petersen, Frankfurt a. M. 1993, S. 297–310.
- Gundolf/Salomon, *Briefwechsel*** = Friedrich Gundolf/Elisabeth Salomon, *Briefwechsel (1914–1931)*, hrsg. von Gunilla Eschenbach und Helmuth Mojem, Berlin – Boston 2015.

- Haack, »Was ist musikalische Zeit?«** = Helmut Haack, »Was ist musikalische Zeit? Tempolehre und Tempopraxis (in der zweiten Wiener Schule) im Lichte vergleichender Forschungen an historischen Tondokumenten«, in: *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des internationalen Colloquiums Wien 1995*, Wien – Köln – Weimar 2002 (= *Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*, Bd. 3), S. 223–255.
- Haase, »Heutzutage ist die Pädagogik weit fortgeschritten«** = Erika Haase, »,Heutzutage ist die Pädagogik weit fortgeschritten, man kann alles erklären. Busoni hat das nie getan«. Aus meiner Erinnerung an den Lehrer Eduard Steuermann (Sommerkurse 1960–63)«, in: *Hommage à Steuermann* [Booklet zum 2-CD-Set TACET 186], S. 15 f.
- Hasty, »Form and Idea in Schoenberg's Phantasy«** = Christopher F. Hasty, »Form and Idea in Schoenberg's *Phantasy*«, in: *Music Theory in Concept and Practice*, hrsg. von James M. Baker, David W. Beach und Jonathan W. Bernard, Rochester 1997, S. 459–479.
- Hilmar, *Alban Berg*** = Rosemary Hilmar, *Alban Berg. Leben und Wirken in Wien bis zu seinen ersten Erfolgen als Komponist*. Wien – Köln – Graz, 1978.
- Hinrichsen, »Die Musik selbst und nicht ihr Bedeuten«** = Hans-Joachim Hinrichsen, »,Die Musik selbst und nicht ihr Bedeuten«. Adornos Theorie der musikalischen Interpretation«, in: *Adorno im Widerstreit. Zur Präsenz seines Denkens*, hrsg. von Wolfram Ette u. a., Freiburg – München 2004, S. 199–221.
- HL Kolisch Papers** = Houghton Library der Harvard University, Cambridge, Rudolf Kolisch Papers.
- Hoffmann/Stein, »Reminiscences«** = Richard Hoffmann und Leonard Stein, »Reminiscences: A Schoenberg Centennial Symposium at Oberlin College (March 2, 1974)«, in: *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 8 (1984), H. 1, S. 59–77.
- Hohmaier/Scheideler, *Schoenberg: Werke für Streichorchester*** = Arnold Schönberg, *Werke für Streichorchester. Kritischer Bericht zu den Bänden 9,1 und 9,2. Skizzen, Entstehungs- und Werkgeschichte, Dokumente*, hrsg. von Martin Albrecht-Hohmaier und Ulrich Scheideler, Mainz – Wien 2010 (= *Arnold Schönberg. Sämtliche Werke*. Abteilung IV: Orchesterwerke. Reihe B, Bd. 9).
- Hübler, »with piano accompaniment«** = Klaus-K. Hübler, »with piano accompaniment. Zur Funktion der Begleitung in Schönbergs op. 47«, in: *Zeitschrift für Musikpädagogik* 8 (1983), H. 21, S. 18–22.
- Janz, »Wahrheit und Schönheit«** = Tobias Janz, »Wahrheit und Schönheit« in: *Geschichte der musikalischen Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert*. Band 1: Ästhetik – Ideen, hrsg. von Thomas Ertelt und Heinz von Loesch, Kassel – Berlin 2018, S. 157–195.
- Kaiserman, »[Rezension] Lassimonne, Denise. Keyboard Alive«** = David Kaiserman, »[Rezension zu] Lassimonne, Denise. *Keyboard Alive: A Simplified Version of*

- Tobias Matthey's Technical Piano Teachings [...] Johnson City [...] 1983 [...]«, in: *Journal of the American Liszt Society* 15 (1984), S. 222.
- Kapp, »Gespräch mit Richard Hoffmann«** = Reinhard Kapp, »Gespräch mit Richard Hoffmann 23.1.1995 (mit einzelnen späteren Nachträgen)«, in: *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des Internationalen Colloquiums Wien 1995*, hrsg. von Markus Grassl und Reinhard Kapp, Wien – Köln – Weimar 2002 (= *Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*, Bd. 3), S. 77–100.
- Kapp, »Interpretation, Reproduktion«** = Reinhard Kapp, »Interpretation, Reproduktion«, in: *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. von Richard Klein, Johann Kreuzer und Stefan Müller-Doohm, Stuttgart 2019, S. 176–186.
- Kapp, »René Leibowitz in Darmstadt«** = Reinhard Kapp, »René Leibowitz in Darmstadt«, in: *Von Kranichstein zur Gegenwart. 50 Jahre Darmstädter Ferienkurse*, hrsg. von Rudolf Stephan u. a., Darmstadt 1996, S. 77–85.
- Kapp, »Rudolf Kolisch«** = Reinhard Kapp, »Rudolf Kolisch – Die Konstruktion des Wiener Espresso«, in: *Österreichische Musiker im Exil*, hrsg. von Monica Wildauer, Kassel 1990 (= *Beiträge der Österreichischen Gesellschaft für Musik*, Bd. 8), S. 103–110.
- Kapp, »Zeitgenossenschaft und historisches Bewusstsein«** = Reinhard Kapp, »Zeitgenossenschaft und historisches Bewusstsein«, in: *Geschichte der musikalischen Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert*. Band 1: Ästhetik – Ideen, hrsg. von Thomas Ertelt und Heinz von Loesch, Kassel – Berlin 2018, S. 257–292.
- Kapp, »Zur Geschichte des musikalischen Ausdrucks«** = Reinhard Kapp, »Zur Geschichte des musikalischen Ausdrucks«, in: *Beiträge zur Interpretationsästhetik und zur Hermeneutik-Diskussion*, hrsg. von Claus Bockmaier, Laaber 2009 (= *Schriften zur musikalischen Hermeneutik*, Bd. 10), S. 143–179.
- Kashkadamova, Eduard Steuermann und Lemberger Pianisten** = Natalia Kashkadamova, *Eduard Steuermann und Lemberger Pianisten*, unpubliziertes Typoskript.
- Klein, »Adorno als negativer Hermeneutiker«** = Richard Klein, »Adorno als negativer Hermeneutiker. Zu seiner Theorie der musikalischen Interpretation«, in: *Durchaus rhapsodisch. Theodor Wiesengrund Adorno: Das kompositorische Werk*, hrsg. von Gabriele Geml und Han-Gyeol Lie, Stuttgart 2017, S. 31–47.
- Knaus / Leibnitz Briefwechsel Alban Berg – Helene Berg III** = *Briefwechsel Alban Berg – Helene Berg. Gesamtausgabe*, hrsg. von Herwig Knaus und Thomas Leibnitz, Wilhelmshaven 2014, Teil III: 1920–1935 (= *Quellenkataloge zur Musikgeschichte*, Bd. 56).
- Knepler, »Unterricht bei Steuermann«** = Georg Knepler, »Unterricht bei Steuermann«, in: *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des Internationalen Colloquiums Wien 1995*, hrsg. von Markus Grassl und Reinhard Kapp, Wien – Köln – Weimar 2002 (= *Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*, Bd. 3), S. 131–134, Diskussion S. 135–140.

- Kolisch, »Arnold Schoenberg«** = Rudolf Kolisch, »Arnold Schoenberg«, in: *Rudolf Kolisch in America – Aufsätze und Dokumente*, Sonderheft der Zeitschrift *Musiktheorie* 24 (2009), H. 3, 264–268.
- Kolisch, »How to Rehearse and Play Chamber Music«** = Rudolf Kolisch, »How to Rehearse and Play Chamber Music« [1940], in: *Rudolf Kolisch in America – Aufsätze und Dokumente*, Sonderheft der Zeitschrift *Musiktheorie* 24 (2009), H. 3, S. 207–209.
- Kolisch, »Interpretationsprobleme bei Schönberg«** = Rudolf Kolisch, »Interpretationsprobleme bei Schönberg« [1966], in: *Rudolf Kolisch in America – Aufsätze und Dokumente*, Sonderheft der Zeitschrift *Musiktheorie* 24 (2009), H. 3, S. 273–281.
- Kolisch, »Lecture«** = Rudolf Kolisch, »Lecture delivered at Dartmouth College, April 6, 1977«, in: *Sonus* 1 (1980), H. 2, S. 1–13.
- Kolisch, »Musical Performance«** = Rudolf Kolisch, »Musical Performance: The Realization of Musical Meaning« [1939], in: *Rudolf Kolisch in America – Aufsätze und Dokumente*, Sonderheft der Zeitschrift *Musiktheorie* 24 (2009), H. 3, S. 201–209.
- Kolisch, »New Directions in Contemporary Music«** = Rudolf Kolisch, »New Directions in Contemporary Music« [1950], in: *Rudolf Kolisch in America – Aufsätze und Dokumente*, Sonderheft der Zeitschrift *Musiktheorie* 24 (2009), H. 3, S. 249–255.
- Kolisch, »Nonos Varianti«** = Rudolf Kolisch, »Nonos Varianti«, in: *Melos* 24 (1957), H. 10, S. 292–296.
- Kolisch, »Outline«** = Rudolf Kolisch, »Outline« des Buchprojektes: *The String Quartets of Beethoven* [1942], in: *Rudolf Kolisch in America – Aufsätze und Dokumente*, Sonderheft der Zeitschrift *Musiktheorie* 24 (2009), H. 3, S. 219–227.
- Kolisch, »Schönberg als nachschaffender Künstler«** = Rudolf Kolisch, »Schönberg als nachschaffender Künstler«, in: *Musikblätter des Anbruch* 6 (1924), H. 7–8, S. 306 f.
- Kolisch, »Tempo and Character in Beethoven's Music«** = Rudolf Kolisch, »Tempo and Character in Beethoven's Music«, in: *The Musical Quarterly* 29 (1943), H. 2, S. 169–187 und 29 (1943), H. 3, S. 291–312.
- Kolisch, *Tempo und Charakter in Beethovens Musik*** = Rudolf Kolisch, *Tempo und Charakter in Beethovens Musik*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1992 (= *Musik-Konzepte*, Bd. 76/77).
- Kolisch, »Über die Krise der Streicher«** = Rudolf Kolisch, »Über die Krise der Streicher«, in: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik I*, hrsg. von Wolfgang Steinecke, Darmstadt 1958, S. 84–90.
- Kolisch/Türcke, »Gespräch«** = Rudolf Kolisch/Berthold Türcke, »Gespräch«, in: *Rudolf Kolisch. Zur Theorie der Aufführung. Ein Gespräch mit Berthold Türcke*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1983 (= *Musik-Konzepte*, Bd. 29/30), S. 9–112.

- Kopfermann, »Über Schönbergs Klavierstück Op. 19, Nr. 2.«** = Michael Kopfermann, »Über Schönbergs Klavierstück Op. 19, Nr. 2. Analytischer Versuch zur Harmonie«, in: *Arnold Schönberg*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1980 (= *Musik-Konzepte*, Sonderband), S. 35–50.
- Kot, *Chestnut Roulette*** = Jan Kot, *Chestnut Roulette. The Amazing Story of a Lvov Jewish Youth Who Triumphs Over Adversity, Outwitting the Nazis and Luftwaffe!*, Jerusalem 2003.
- Krämer, *Schönberg: Kammersymphonien*** = Arnold Schönberg, *Kammersymphonien. Kritischer Bericht zu Band 11, Teil 3 – Entstehungs- und Werkgeschichte – Dokumente – Fragment für Kammerorchester (1913)*, hrsg. von Ulrich Krämer, Mainz – Wien 2010 (= *Arnold Schönberg. Sämtliche Werke*. Abteilung IV: Orchesterwerke. Reihe B, Bd. 11, Teil 4).
- Krämer / Sichardt, *Schönberg: Kammermusik II/2*** = Arnold Schönberg, *Kammermusik II. Teil 2: Suite op. 29 – Phantasy op 47. Kritischer Bericht, Skizzen, Entstehungs- und Werkgeschichte, Dokumente, Anhang, Entwürfe und Fragmente*, hrsg. von Ulrich Krämer und Martina Sichardt, Mainz – Wien 2016 (= *Arnold Schönberg. Sämtliche Werke*. Abteilung VI: Kammermusik, Reihe B, Bd. 23,2).
- Kraus, »Schönbergs Klavierwerk steht lebendig vor mir«** = Else C. Kraus, »Schönbergs Klavierwerk steht lebendig vor mir«, in: *Melos* 41 (1974), H. 3, S. 134–140.
- Krenek, *Im Atem der Zeit*** = Ernst Krenek, *Im Atem der Zeit. Erinnerungen an die Moderne*, deutsch von Friedrich Saathen und Sabine Schulte, Hamburg 1998.
- Krieghofer, »Irrwege einer Metapher«** = Gerald Krieghofer, »Irrwege einer Metapher«, in: *Wiener Zeitung Online* vom 10. Juli 2017, online: <<https://www.wienerzeitung.at/nachrichten/reflexionen/geschichten/897102-Irrwege-einer-Metapher.html>> (28.08.2019).
- Laubhold, »Eduard Steuermann als Schönberg-Interpret«** = Lars E. Laubhold, »Eduard Steuermann als Schönberg-Interpret. Zu den Tondokumenten der *Sechs kleinen Klavierstücke* op. 19«, in: *Journal of the Arnold Schönberg Center* 15 (2018), S. 66–82.
- Lechleitner, »Tonaufnahmen«** = Franz Lechleitner, »Tonaufnahmen von Angehörigen der Wiener Schule«, in: *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des Internationalen Colloquiums Wien 1995*, hrsg. von Markus Grassl und Reinhard Kapp, Wien – Köln – Weimar 2002 (= *Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*, Bd. 3), S. 731–810.
- Leibowitz, »Musique d’Amerique«** = René Leibowitz, »Musique d’Amerique«, in: *Les Temps Modernes* 38 (November 1948), S. 804–822.
- Leibowitz, *Schænberg*** = René Leibowitz, *Schænberg*, Paris 1969.
- Leibowitz, *Schoenberg et son école*** = René Leibowitz, *Schoenberg et son école*, Paris 1947.
- Leichtentritt, *Musikalische Formenlehre*** = Hugo Leichtentritt, *Musikalische Formenlehre*, Leipzig ¹1927.

- Lendvai, »Einführung in die Formen- und Harmonienwelt Bartóks«** = Ernő Lendvai, »Einführung in die Formen- und Harmonienwelt Bartóks« [1953], in: Béla Bartók, *Weg und Werk, Schriften und Briefe*, hrsg. von Bence Szabolcsi, Kassel 1972, S. 105–149.
- Leopold, Leopold Mozart** = Silke Leopold, *Leopold Mozart. »Ein Mann von vielen Witz und Klugheit«*. Eine Biographie, Kassel – Berlin 2019.
- Lester, »Analysis and Performance in Schoenberg's Phantasy, Op. 47«** = Joel Lester, »Analysis and Performance in Schoenberg's *Phantasy*, Op. 47«, in: *Pianist, Scholar, Connoisseur. Essays in Honor of Jacob Lateiner*, hrsg. von Bruce Brubaker und Jane Gottlieb, Styvesant 2000, S. 151–174.
- Lewin, »A Study of Hexacord Levels«** = David Lewin, »A Study of Hexacord Levels in Schoenberg's Violin Fantasy«, in: *Perspectives of New Music* 6 (1967), H. 1, S. 18–32.
- LoC Schoenberg Collection** = The Library of Congress, Washington D. C., Music Division, Arnold Schoenberg Collection.
- LoC Steuermann Collection** = The Library of Congress, Washington D. C., Music Division, Edward and Clara Steuermann Collection, 1922–1981.
- Lunzer, »Korrespondenz Adorno – Morgenstern«** = Heinz Lunzer, »Die Korrespondenz zwischen Theodor W. Adorno und Soma Morgenstern, soweit sie erhalten ist«, in: *Soma Morgenstern – Von Galizien ins amerikanische Exil*, hrsg. von Jacques Lajarrige, Berlin 2015 (= *Forum: Österreich*, Bd. 1), S. 477–492.
- Manor, Sefer Sambor** = Alexander Manor, *Sefer Sambor – Stary Sambor; pirkei edut ve-zikaron le-kehilot* [*The Book of Sambor and Stari Sambor; a Memorial to the Jewish Communities (Sambir, Ukraine)*], Tel Aviv 1980, online: <<https://www.jewishgen.org/yizkor/sambor/Sambor.html>> (14.07.2020).
- Massow, »Abschied und Neuorientierung«** = Albrecht von Massow, »Abschied und Neuorientierung. Schönbergs Klavierstück op. 19,6«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 50 (1993), H. 2, S. 187–195.
- Mattes, »Performance as Critique«** = Arnulf Christian Mattes, »Performance as Critique«, in: *Transformations of Musical Modernism*, hrsg. von Erling E. Guldbrandsen und Julian Johnson, Cambridge 2015, S. 245–263.
- Maurer Zenck, »Buridans Esel oder: Exil ohne Ende«** = Claudia Maurer Zenck, »Buridans Esel oder: Exil ohne Ende«, in: »Man kehrt nie zurück. Man geht immer nur fort.« Remigration und Musikkultur, hrsg. von Maren Köster und Dörte Schmidt, München 2005, S. 135–154.
- Maurer Zenck, »Der mühsame Weg«** = Claudia Maurer Zenck, »Der mühsame Weg zur konzertanten Uraufführung von Moses und Aron«, in: *Journal of the Arnold Schönberg Center* 15 (2018), S. 31–51.
- Maurer Zenck, »Emanuel Feuermann«** = Claudia Maurer Zenck, »Emanuel Feuermann«, in: *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, hrsg. von Claudia

- Maurer Zenck und Peter Petersen, Hamburg 2014, online: <https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00003436> (27.02.2019).
- McKee**, »On the Death of Mahler« = Eric McKee, »On the Death of Mahler: Schoenberg's Op. 19, No. 6«, in: *Theory and Practice* 3 (2005), S. 121–151.
- Meine**, *Ein Zwölfötöner in Paris* = Sabine Meine, *Ein Zwölfötöner in Paris. Studien zu Biographie und Wirkung von René Leibowitz (1913–1972)*, Augsburg 2000 (= *Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover*, Bd. 10).
- Moldenhauer**, *Anton von Webern* = Hans und Rosaleen Moldenhauer, *Anton von Webern. A Chronicle of his Life and Work*, London 1978; deutsch: *Anton von Webern. Chronik seines Lebens und Werkes*, Zürich 1980.
- Morris**, »New Directions« = Robert D. Morris, »New Directions in the Theory and Analysis of Musical Contour«, in: *Music Theory Spectrum* 15 (1993), H. 2, S. 205–228.
- Mossburger**, »Hermeneutische Analyse« = Hubert Mossburger, »Hermeneutische Analyse. Arnold Schönberg: Klavierstück op. 19 Nr. 2«, in: *Musikalische Analyse: Begriffe, Geschichten, Methoden*, hrsg. von Felix Diergarten, Laaber 2014 (= *Grundlagen der Musik*, Bd. 8), S. 185–217.
- Münster**, *Studien zu Beethovens Diabelli-Variationen* = Arnold Münster, *Studien zu Beethovens Diabelli-Variationen*, München 1982 (= *Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn*, N. F., Vierte Reihe: *Schriften zur Beethovenforschung*, Bd. 8).
- Muxeneder**, »Ethik des Bewahrens« = Therese Muxeneder, »Ethik des Bewahrens. Exil und Rückkehr des Schönberg-Nachlasses«, in: *Kulturelle Räume und ästhetische Universalität. Musik und Musiker im Exil*, hrsg. von Claus-Dieter Krohn, München 2008 (= *Exilforschung*, Bd. 26), S. 44–66.
- Nauck**, *Musik im Raum* = Gisela Nauck, *Musik im Raum – Raum in der Musik. Ein Beitrag zur Geschichte der seriellen Musik*, Stuttgart 1997 (= *Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft*, Bd. 38).
- Nottelmann**, *Ich liebe dich* = Nicole Nottelmann, *Ich liebe dich. Für immer. Greta Garbo und Salka Viertel*, Berlin 2011.
- Obert**, *Musikalische Kürze* = Simon Obert, *Musikalische Kürze zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 2008.
- Okuljar**, *Schönberg: Konzerte* = Arnold Schönberg, *Konzerte. Kritischer Bericht, Skizzen, Fragmente*, hrsg. von Tadeuz Okuljar, Mainz – Wien 1988 (= *Arnold Schönberg. Sämtliche Werke*. Abteilung IV: Orchesterwerke. Reihe B, Bd. 15).
- Ossberger**, »Klavierschule, Wiener« = Harald Ossberger, [Art.] »Klavierschule, Wiener«, in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, <https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_K/Klavierschule_Wiener.xml> (26.08.2019).
- Phleps**, »... ich kann mir gar nicht vorstellen« = Thomas Phleps, »... ich kann mir gar nicht vorstellen etwas Schöneres«. Das Exilschaffen Hanns Eislers«, in: *Musik im Exil*.

- Folgen des Nazismus für die internationale Musikkultur*, hrsg. von Hans-Werner Heister, Claudia Maurer Zenck und Peter Petersen, Frankfurt a. M. 1993, S. 475–511.
- Pisk**, »Der Verein für musikalische Privataufführungen« = Paul A. Pisk, »Der Verein für musikalische Privataufführungen«, in: *Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstage*. 18. September 1924. Sonderheft der *Musikblätter des Anbruch* 6 (1924), H. 7–8, S. 325 f.
- Plessner**, »Die deutsche ›University in Exile‹« = Monika Plessner, »Die deutsche ›University in Exile‹ in New York und ihr amerikanischer Gründer«, in: *Frankfurter Hefte* 19 (1964), S. 181–186.
- Porter**, »In Quest of a Star« = David Porter, »In Quest of a Star«, in: *The Not Quite Innocent Bystander. Writings of Edward Steuermann*, hrsg. von Clara Steuermann, David Porter und Gunther Schuller, Lincoln – London 1989, S. 186–200.
- Pousseur**, »Webern und die Theorie« = Henri Pousseur, »Webern und die Theorie«, in: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* [1], hrsg. von Wolfgang Steinecke, Mainz 1958, S. 38–43.
- Quantz**, *Versuch* = Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen; mit verschiedenen, zur Beförderung des guten Geschmacks in der praktischen Musik dienlichen Anmerkungen begleitet, und mit Exempeln erläutert*, ³Breslau 1789.
- Quick**, *Performing Modernism* = Miriam Quick, *Performing Modernism: Webern on Record*, Diss. King's College London 2010.
- Raab**, »Fantasia quasi una Sonata« = Claus Raab, »Fantasia quasi una Sonata. Zu Schönbergs *Phantasy for Violin with Piano Accompaniment* op. 47«, in: *Melos* 43 (1976), H. 3, S. 191–196.
- Repp**, »Diversity and Commonality in Music Performance« = Bruno Repp, »Diversity and Commonality in Music Performance. An Analysis of Timing Microstructure in Schumann's ›Träumerei‹«, in: *The Journal of the Acoustical Society of America* 92 (1992), H. 5, S. 227–260.
- Rufer**, *Die Komposition mit zwölf Tönen* = Josef Rufer, *Die Komposition mit zwölf Tönen*, Berlin – Wunsiedel 1952.
- Rülke**, *Der Komponist Eduard Steuermann* = Volker Rülke, *Der Komponist Eduard Steuermann. Vier Werkstudien*, Hildesheim – Zürich – New York 2000 (= *Studien und Materialien zur Musikwissenschaft*, Bd. 20).
- Rülke**, »Zu Eduard Steuermann« = Volker Rülke, »Zu Eduard Steuermann«, in: *Von Kranichstein zur Gegenwart. 50 Jahre Darmstädter Ferienkurse*, Darmstadt 1996, hrsg. von Rudolf Stephan u. a., S. 113–119.
- Schäfer**, »Zwischen Schönberg und Stockhausen« = Thomas Schäfer, »Zwischen Schönberg und Stockhausen. Rudolf Kolisch bei den Internationalen Ferienkursen«, in: *Von Kranichstein zur Gegenwart. 50 Jahre Darmstädter Ferienkurse*, Darmstadt 1996, hrsg. von Rudolf Stephan u. a., S. 105–111.

- Scharenberg**, Überwinden der Prinzipien = Sointu Scharenberg, *Überwinden der Prinzipien. Betrachtungen zu Arnold Schönbergs unkonventioneller Lehrtätigkeit zwischen 1898 und 1951*, Saarbrücken 2002.
- Schieder mair**, *Der junge Beethoven* = Ludwig Schieder mair, *Der junge Beethoven*, Hildesheim – New York 1978.
- Schiffer**, »Chimie ou Alchimie« = Brigitte Schiffer, »Chimie ou Alchimie. Réflexions à propos d'un voyage musical Europe 1954«, in: »*Es ist gut, dass man überall Freunde hat*«. Brigitte Schiffer und ihre Korrespondenz mit Heinz Tiessen, Alfred Schlee, Hans Heinz Stückenschmidt und Carla Henius, hrsg. von Mathias Pasdzierny, Dörte Schmidt und Malte Vogt, München 2017, S. 585–595.
- Schilling**, *Musikalische Dynamik* = Gustav Schilling, *Musikalische Dynamik oder die Lehre vom Vortrage in der Musik*, Cassel 1843.
- Schnabel**, *My Life and Music* = Artur Schnabel, *My Life and Music & Reflections on music*, Gerards Cross 1970.
- Schoenberg**, »Today's Manner of Performing Classical Music« = Arnold Schoenberg, »Today's Manner of Performing Classical Music« [1948], in: *Style and Idea. Selected Writings of Arnold Schoenberg*, hrsg. von Leonard Stein, Berkeley – Los Angeles 1984, S. 320–322.
- Schönberg**, »Berliner Tagebuch« = Arnold Schönberg, »Berliner Tagebuch«, in: *Arnold Schönberg: Berliner Tagebuch. Mit einer Hommage à Schönberg vom Herausgeber*, hrsg. von Josef Rufer, Frankfurt a. M. – Berlin – Wien 1974, S. 9–35.
- Schönberg**, *Briefe* = Arnold Schönberg, *Briefe*, hrsg. von Erwin Stein, Mainz 1958.
- Schönberg**, *Harmonielehre* = Arnold Schönberg, *Harmonielehre* [1911], Wien ³1922.
- Schönberg**, »Introduction to the Three Pieces for Piano« = Arnold Schönberg, »Introduction to the Three Pieces for Piano, July 27, 1949«, in: *Schoenberg's program notes and musical analyses*, hrsg. von J. Daniel Jenkins, New York 2016 (= *Schoenberg in Words*, Bd. 5), S. 185–187.
- Schönberg**, »Mechanische Musikinstrumente« = Arnold Schönberg, »Mechanische Musikinstrumente« [1926], in: ders., *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hrsg. von Ivan Vojtěch, Frankfurt a. M. 1976, S. 215–218.
- Schönberg**, *Sechs kleine Klavierstücke op. 19. Faksimile* = Arnold Schönberg, *Sechs kleine Klavierstücke op. 19. Faksimile*, hrsg. von Christian Meyer, Wien ²2012.
- Schönberg**, *Streichquartette I* = Arnold Schönberg, *Streichquartette I*, hrsg. von Christian Martin Schmidt, Mainz – Wien 1987 (= *Arnold Schönberg. Sämtliche Werke*. Abteilung VI: Kammermusik. Reihe A, Bd. 20).
- Schönberg / Steuermann**, *Kammersymphonie* = Arnold Schönberg, *Kammersymphonie für 15 Soloinstrumente, op. 9. Für Klavier zu 2 Händen bearbeitet von Eduard Steuermann*, Wien – New York: Universal Edition 1922 (UE 7146).

- Schubel, »Eduard Steuermann – der Interpret als Komponist«** = Dorothee Schubel, »... was macht man, damit die Musik so vorgetragen wird, wie sie gemeint ist: Eduard Steuermann – der Interpret als Komponist«, in: *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des Internationalen Colloquiums Wien 1995*, hrsg. von Markus Grassl und Reinhard Kapp, Wien – Köln – Weimar 2002 (= *Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*, Bd. 3), S. 113–120.
- Schubel, »Lieder der Emigranten«** = Dorothee Schubel, »Lieder der Emigranten – Eduard Steuermann und Hanns Eisler komponieren Gedichte von Bertolt Brecht«, in: Hanns Eisler, hrsg. von Albrecht Dümmling, Frankfurt a. M. – Basel 2010 (= *querstand. musikalische konzepte*, Bd. 5/6), S. 93–112.
- Schuller, »A Conversation with Russel Sherman«** = Gunther Schuller, »A Conversation with Russel Sherman«, in: *The Not Quite Innocent Bystander. Writings of Edward Steuermann*, hrsg. von Clara Steuermann, David Porter und Gunther Schuller, Lincoln – London 1989, S. 201–232.
- Schuller, »A conversation with Steuermann«** = Gunther Schuller, »A conversation with Steuermann«, in: *Perspectives of new music* 3 (1964), H. 1, S. 22–35; auch in: *The Not Quite Innocent Bystander. Writings of Edward Steuermann*, hrsg. von Clara Steuermann, David Porter und Gunther Schuller, Lincoln – London 1989, S. 169–185.
- Schürmann-Zehetner, René Leibowitz** = Yvonne Schürmann-Zehetner, *René Leibowitz*, Phil. Diss. Universität Wien 2010, S. 177, <<https://othes.univie.ac.at/10901/>> (29.01.2019).
- Schürmer, Klingende Eklats** = Anna Schürmer, *Klingende Eklats. Skandal und Neue Musik*, Bielefeld 2018.
- Smyth, »Schoenberg and Dial Records«** = David E. Smyth, »Schoenberg and Dial Records: The Composer's Correspondence with Ross Russell«, *Journal of the Arnold Schönberg Institute* 12 (1989) H. 1, S. 68–73.
- Sonnenberg, Medienkontrolle während der NS-Zeit** = Peter Sonnenberg, *Medienkontrolle während der NS-Zeit. Eine kollektiv-biographische Analyse ausgewählter Journalisten der 1938 verbotenen Wiener Tageszeitungen »Wiener Tag« und »Telegraf«*, Magisterarbeit Universität Wien 2009.
- Sprick, »Structural und Recreative analysis«** = Jan Philipp Sprick, »Structural und »Recreative analysis«. Rudolf Kolischs Analyse-Projekt zu Beethovens Streichquartetten«, in: *Musiktheorie* 24 (2009), H. 3, S. 210–218.
- Stegemann, Glenn Gould** = Michael Stegemann, *Glenn Gould. Leben und Werk*, München – Zürich 2007.
- Stein, »Die braune Sauce«** = Leonard Stein, »Die braune Sauce«. The Significance of the Pedal in Schoenberg's Piano Music«, in: *Festskrift Jan Maegaard*, hrsg. von Mogens Andersen, Copenhagen 1996.

- Stein, »Playing in Time for Schonberg«** = Leonard Stein, »Playing in Time for Schonberg«, in: *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des Internationalen Colloquiums Wien 1995*, hrsg. von Markus Grassl und Reinhard Kapp, Wien – Köln – Weimar 2002 (= *Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*, Bd. 3), S. 61–69.
- Stein, »Some Problems of Tempo in Schoenberg's Music«** = Leonard Stein, »Some Problems of Tempo in Schoenberg's Music«, in: *Der Grad der Bewegung. Tempovorstellungen und -konzepte in Komposition und Interpretation 1900–1950*, hrsg. von Jean-Jacques Düнки, Anton Haefeli und Regula Rapp, Bern 1998, S. 27–33.
- Stenzl, »... das Heiligste mit dem Harlequino vereint ...?«** = Jürg Stenzl, »... das Heiligste mit dem Harlequino vereint ...? Auf der Suche nach einer Rezeptions- und Interpretationsgeschichte von Beethovens *Veränderungen über einen Walzer von Anton Diabelli* op.120«, in: *Ludwig van Beethoven. »Diabelli-Variationen«*, hrsg. von Ulrich Tad-day, München 2016 (= *Musik-Konzepte*, Bd. 171), S. 48–95.
- Stenzl, »Auf der Suche«** = Jürg Stenzl, »Auf der Suche nach einer Geschichte der musikalischen Interpretation« [1994], in: ders., *Auf der Suche nach Geschichte(n) der musikalischen Interpretation*, Würzburg 2012 (= *Salzburger Stier*, Bd. 7), S. 15–31.
- Stenzl, »In Search«** = Jürg Stenzl, »In Search of a History of Musical Interpretation«, in: *The Musical Quarterly* 79 (1995) H. 4, S. 683–699.
- Stenzl, »Interpretationsgeschichte der ›Wiener Schule‹? Eine Spurensuche«**, in: *Journal of the Arnold Schönberg Center* 15 (2018), S. 11–30.
- Steuermann, »Concerning the Tasks of the Modern Pianist«** = Eduard Steuermann, »Concerning the Tasks of the Modern Pianist«, in: *The Not Quite Innocent Bystander. Writings of Edward Steuermann*, hrsg. von Clara Steuermann, David Porter und Gunther Schuller, Lincoln – London 1989, S. 89–93.
- Steuermann, »Convocation Address«** = Eduard Steuermann, »Convocation Address«, in: *The Not Quite Innocent Bystander. Writings of Edward Steuermann*, hrsg. von Clara Steuermann, David Porter und Gunther Schuller, Lincoln – London 1989, S. 77–85.
- Steuermann, »Die Eignung des Klaviers«** = Eduard Steuermann, »Die Eignung des Klaviers für Moderne Musik«, in: *Das Klavierbuch*, hrsg. von Eduard Beninger, [Sondernummer der] *Musikblätter des Anbruch* 9 (1927), H. 8/9, S. 367f.
- Steuermann, »Edward Steuermann: Notes for a Biography«** = Clara Steuermann, »Edward Steuermann: Notes for a Biography«, in: *The Not Quite Innocent Bystander. Writings of Edward Steuermann*, hrsg. von Clara Steuermann, David Porter und Gunther Schuller, Lincoln – London 1989, S. 5–24.
- Steuermann, »On Anton Webern and his Music«** = Edward Steuermann, »On Anton Webern and his Music«, in: *The Not Quite Innocent Bystander. Writings of Edward Steuermann*

- mann, hrsg. von Clara Steuermann, David Porter und Gunther Schuller, Lincoln – London 1989, S. 53–55.
- Steuermann, »Pierrot Lunaire in Retrospect«** = Edward Steuermann, »Pierrot Lunaire in Retrospect« [erstmalig in: *Juilliard News Bulletin* 1 (1963), H. 5, S. 6–8], in: *The Not Quite Innocent Bystander. Writings of Edward Steuermann*, hrsg. von Clara Steuermann, David Porter und Gunther Schuller, Lincoln – London 1989, S. 35–37.
- Steuermann, »Romanticism in Music«** = Edward Steuermann, »Romanticism in Music and the *Kreisleriana*«, in: *The Not Quite Innocent Bystander. Writings of Edward Steuermann*, hrsg. von Clara Steuermann, David Porter und Gunther Schuller, Lincoln – London 1989, S. 150–158.
- Steuermann, »Schoenberg Piano Music«** = Edward Steuermann, »Schoenberg Piano Music«, in: *The Not Quite Innocent Bystander. Writings of Edward Steuermann*, hrsg. von Clara Steuermann, David Porter und Gunther Schuller, Lincoln – London 1989, S. 38–41.
- Steuermann, »Solving the Puzzle«** = Edward Steuermann, »Solving the Puzzle: Notes on the Interpretation of Schoenberg's Six Little Piano Pieces, Op. 19«, in: *The Not Quite Innocent Bystander. Writings of Edward Steuermann*, hrsg. von Clara Steuermann, David Porter und Gunther Schuller, Lincoln – London 1989, S. 103–106.
- Steuermann, »Steuermann on His Own Composing and Compositions«** = Edward Steuermann, »Steuermann on His Own Composing and Compositions«, in: *The Not Quite Innocent Bystander. Writings of Edward Steuermann*, hrsg. von Clara Steuermann, David Porter und Gunther Schuller, Lincoln – London 1989, S. 67–73.
- Steuermann, »The Piano Music of Schoenberg«** = Edward Steuermann, »The Piano Music of Schoenberg«, in: *The Not Quite Innocent Bystander. Writings of Edward Steuermann*, hrsg. von Clara Steuermann, David Porter und Gunther Schuller, Lincoln – London 1989, S. 42–44.
- Steuermann, »The Possibilities«** = Edward Steuermann, »The Possibilities and Impossibilities of Serial Composition: An Unscientific Inquiry«, in: *The Not Quite Innocent Bystander. Writings of Edward Steuermann*, hrsg. von Clara Steuermann, David Porter und Gunther Schuller, Lincoln – London 1989, S. 56–62.
- Steuermann, »Urtext und praktische Ausgabe«** = Eduard Steuermann, »Urtext und praktische Ausgabe«, in: *Pult und Taktstock* 5 (1928) H. 8–9, S. 85–87.
- Steuermann, »What is Analysis?«** = Edward Steuermann, »What is Analysis?«, in: *The Not Quite Innocent Bystander. Writings of Edward Steuermann*, hrsg. von Clara Steuermann, David Porter und Gunther Schuller, Lincoln – London 1989, S. 131–132.
- Steuermann / Adorno, »Aus ihrem Briefwechsel«** = »Die Komponisten Eduard Steuermann und Theodor W. Adorno. Aus ihrem Briefwechsel«, in: *Adorno-Noten*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Berlin 1984, S. 40–72.
- Stock-Hug, »In neuen Konsonanzen«** = Else Stock-Hug, »In neuen Konsonanzen. Frühzeit der ›Internationalen Ferienkurse Kranichstein‹«, in: *Von Kranichstein zur Ge-*

- genwart. *50 Jahre Darmstädter Ferienkurse*, hrsg. von Rudolf Stephan u. a., Darmstadt 1996, S. 130–134.
- Stompor, *Künstler im Exil*** = Stephan Stompor, *Künstler im Exil – in Oper, Konzert, Operette, Tanztheater, Schauspiel, Kabarett, Rundfunk, Film, Musik- und Theaterwissenschaft sowie Ausbildung in 62 Ländern*, Teil 1, Frankfurt a. M. 1994.
- Strouhal/Heller, »dass auch unsere Leute«** = Erwin Strouhal/Lynne Heller, »dass auch unsere Leute [...] in Position gebracht werden«, in: *»Säuberungen« an österreichischen Hochschulen 1934–1945. Voraussetzungen, Prozesse, Folgen*, hrsg. von Johannes Koll, Wien – Köln – Weimar 2017, S. 283–307.
- Stuckenschmidt, *Schönberg*** = Hans Heinz Stuckenschmidt, *Schönberg. Leben – Umwelt – Werk*, Zürich 1974.
- Suchy, Otto M. *Zykan*** = Irene Suchy, *Otto M. Zykan. Materialien zu Leben und Werk*, Wien 2008.
- Summers, *A–Z of Pianists*** = Jonathan Summers, *A–Z of Pianists*, Kirchheim 2007 [Lexikon mit 4 CDs: Naxos 8,558107-10].
- Swarowsky, *Wahrung der Gestalt*** = Hans Swarowsky, *Wahrung der Gestalt. Schriften über Werk und Wiedergabe, Stil und Interpretation der Musik*, hrsg. von Manfred Huss, Wien 1979.
- Szmolyan, »Die Konzerte« (1981)** = Walter Szmolyan, »Die Konzerte des Wiener Schönberg-Vereins«, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 36 (1981), H. 2, S. 82–104.
- Szmolyan, »Die Konzerte« (1984)** = Walter Szmolyan, »Die Konzerte des Wiener Schönberg-Vereins«, in: *Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1984 (= *Musik-Konzepte*, Bd. 36), S. 101–114.
- Tarantová, »Kurz, Vilém«** = Marie Tarantová, »Kurz, Vilém (1872–1945), Pianist und Musiklehrer«, in: *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950*, Bd. 4, hrsg. von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, o. O. 1968, S. 367f., online: <http://www.biographien.ac.at/oebl_4/367.pdf> (08.07.2019).
- Theurich, »Briefwechsel Schönberg-Busoni«** = Jutta Theurich (Hrsg.), »Briefwechsel zwischen Arnold Schönberg und Ferruccio Busoni 1903–1919 (1927)«, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 19 (1977), S. 163–211.
- Tiedemann, »Nur ein Gast in der Tafelrunde«** = Rolf Tiedemann, »Nur ein Gast in der Tafelrunde. Adorno in Kranichstein und Darmstadt 1950–1966«, in: *Frankfurter Adorno Blätter* 7 (2001), S. 177–186.
- Tintner, *Out of Time*** = Tanya Buchdahl Tintner, *Out of Time. The Vexed Life of Georg Tintner*, Waterloo (Ontario, Canada) 2013.
- Türcke, »Rudolf Kolisch«** = Berthold Türcke, »Rudolf Kolisch. Eine biographische Skizze«, in: *Rudolf Kolisch. Zur Theorie der Aufführung. Ein Gespräch mit Berthold Türcke*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1983 (= *Musik-Konzepte*, Bd. 29/30), S. 122–127.

- Utz/Glaser, »Gestaltete Form«** = Christian Utz/Thomas Glaser, »Gestaltete Form. Interaktion von Mikro- und Makroform in 46 Interpretationen (1925–2018) von Arnold Schönbergs *Sechs kleinen Klavierstücken* op. 19«, in: *Aufführung und Interpretation. Aspekte, Perspektiven, Diskussionen zur performativen Expressivität des Klaviers*, hrsg. von Claus Bockmaier und Dorothea Hofmann, München 2020 (= *Musikwissenschaftliche Schriften der Hochschule für Musik und Theater München*, Bd. 12), S. 155–220.
- Viertel, *Das unbelehrbare Herz*** = Salka Viertel, *Das unbelehrbare Herz. Erinnerungen an ein Leben mit Künstlern des 20. Jahrhunderts* [erstmalig als: *The Kindness of Strangers*, 1969], Frankfurt a. M. 2011, Berlin 2012 (= *Die andere Bibliothek*, Bd. 313).
- Voigt, »Nicht Richter, sondern Helfer«** = Anton Voigt, »Nicht Richter, sondern Helfer. Die Pianistin Margot Pinter als Cultural Officer der amerikanischen Militärverwaltung«, in: »Kulturhauptstadt des Führers«. *Kunst und Nationalsozialismus in Linz und Oberösterreich. [Begleitender Essayband zur Ausstellung im Linzer Schlossmuseum vom 17. September 2008 bis 22. März 2009.] Ein Projekt der oberösterreichischen Landesmuseen in Kooperation mit Linz 2009 Kulturhauptstadt Europas*, hrsg. von Birgit Kirchmayr, Linz 2008 (= *Kataloge der Oberösterreichischen Landesmuseen*, N. S., Bd. 78), S. 261–268.
- Vojtech, »Der Verein für musikalische Privataufführungen in Prag«** = Ivan Vojtech, »Der Verein für musikalische Privataufführungen in Prag« in: *Arnold Schönberg. Gedenkausstellung 1974*, Ausstellungskatalog hrsg. von Ernst Hilmar, Wien 1974, S. 83–91.
- Vojtěch, »Die Konzerte des Prager Vereins«** = Ivan Vojtěch, »Die Konzerte des Prager Vereins« in: *Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1984 (= *Musik-Konzepte*, Bd. 36), S. 115–118.
- Webern, *Briefe an Heinrich Jalowetz*** = Anton Webern, *Briefe an Heinrich Jalowetz*, hrsg. von Ernst Lichtenhahn, Mainz u. a. 1999.
- Webern/Stadlen, *Variationen für Klavier Op. 27*** = Anton Webern, *Variationen für Klavier Op. 27. Weberns Interpretationsvorstellungen erstmals erläutert von Peter Stadlen an Hand des Faksimiles seines Arbeitsexemplares mit Anweisungen Weberns für die Uraufführung*, hrsg. von Peter Stadlen, Wien 1979 (Universal Edition UE 16845).
- Whitehouse, »Philip Sparke«** = Edmund Whitehouse, »Philip Sparke«, in: *This England* vom 9. Mai 2018, online: <<https://www.pressreader.com/uk/this-england/20180509/284524408859270>> (27.08.2019).
- Widmer, »In Search of the Horowitz Factor« (2002)** = Gerhard Widmer, »In Search of the Horowitz Factor: Interim Report on a Musical Discovery Project«, in: *Discovery Science. 5th International Conference, DS 2002 Lübeck, Germany, November 24–26, 2002 Proceedings*, hrsg. von Steffen Lange, Ken Satoh, und Carl H. Smith, Berlin 2002, S. 13–32.
- Widmer, »In Search of the Horowitz Factor« (2003)** = Gerhard Widmer / Simon Dixon / Werner Goebel / Elias Pampalk / Asmik Tobudic, »In Search of the Horowitz Factor«, in: *AI Magazine* 24 (2003), H. 3, S. 111–130.

- Wieck – Gesammelte Schriften** = Friedrich Wieck – *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. Aufsätze und Aphorismen über Geschmack, Lebenswelt, Virtuosität, Musikerziehung und Stimmbildung, mit Kommentaren und mit einer historischen Einführung*, hrsg. von Tomi Mäkelä, Christoph Kammermöns und Lena Esther Ptasczynski, Berlin 2019 (= *Interdisziplinäre Studien zur Musik*, Bd. 10).
- Zenck, »Alt und jung«** = Martin Zenck, »Alt und jung – Eduard Steuermann und Theodor W. Adorno. Versuch einer Neubewertung anhand der Briefe«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 172 (2011), H. 5, S. 58–60.
- Zenck, »Bach der Progressive«** = Martin Zenck, »Bach, der Progressive«. Die Goldberg-Variationen in der Perspektive von Beethovens *Diabelli-Variationen*«, in: *Johann Sebastian Bach. Goldberg-Variationen*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1985 (= *Musik-Konzepte*, Bd. 42), S. 29–92.
- Zenck, »Das System als Abfall«** = Martin Zenck, »Das System als Abfall – Die schönen Figuren als weggeworfene Fetzen. Die philosophischen und musikalischen Kafka-Lektüren von Theodor W. Adorno, Walter Benjamin und Eduard Steuermann«, in: *Franz Kafka und die Musik*, hrsg. von Steffen Höhne und Alice Stasková, Köln – Weimar – Wien 2018, S. 117–138.
- Zenck, Die Bach-Rezeption des späten Beethoven** = Martin Zenck, *Die Bach-Rezeption des späten Beethoven. Zum Verhältnis von Musikhistoriographie und Rezeptionsgeschichtsschreibung der »Klassik«*, Stuttgart 1986 (= *Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft*, Bd. 24).
- Zenck, »... die Freiheit vom Banne Schönbergs«** = Martin Zenck, »... die Freiheit vom Banne Schönbergs ...«. Neue Bewertungen des Komponisten und Pianisten Eduard Steuermann«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 68 (2011), H. 4, S. 263–293.
- Zenck, »... eine schöne Dame«** = Martin Zenck, »... eine schöne Dame, weiß und rot, hereinfliegt, zwischen den Vorhängen ...«. Zu Eduard Steuermanns Kafka-Kantate *Auf der Galerie*«, in: *Franz Kafka und die Musik*, hrsg. von Steffen Höhne und Alice Stasková, Köln – Weimar – Wien 2018, S. 205–232.
- Zenck, »Positionen der Webern-Rezeption«** = Martin Zenck, »Theodor W. Adorno – Stefan Wolpe – Karel Goeyvaerts. Positionen der Webern-Rezeption zwischen 1941 und 1950«, in: *Reihe und System. Signaturen des 20. Jahrhunderts. Symposiumsbericht*, hrsg. von Sabine Meine, Hannover 2004 (= *Monographien*, Bd. 9), S. 84–107.
- Zenck, »Weberns Wiener Espresso«** = Martin Zenck, »Weberns Wiener Espresso«, in: *Anton Webern I*, hrsg. von Heinz Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1983 (= *Musik-Konzepte*, Sonderband), S. 179–206.
- Zenck, »Wiener Espresso«** = Martin Zenck, »Wiener Espresso«, in: Martin Zenck / Volker Rülke, *Kontroverse Wege der Moderne. Der exilierte Komponist und Pianist Eduard Steuermann in seinen Briefen. Korrespondenz mit Arnold Schönberg, Theodor W. Adorno und René Leibowitz*, München (in Vorb.).

Register

Das Register verzeichnet Personen (bei Komponisten auch deren Werke), Orte und Institutionen bzw. Aufführungsstätten. Autorinnen und Autoren der zitierten Literatur sind nicht aufgenommen, es sei denn, sie gehörten als Beteiligte der hier verhandelten Geschehnisse selbst zum Gegenstand vorliegender Publikation. Ebenso sind die Namen von Städten und Institutionen, sofern sie nur als Verlags- oder Aufbewahrungsorte archivalischer Materialien in Quellennachweisen aufscheinen, im Register nicht geführt. Wo ein Stichwort ausschließlich in einer Fußnote vorkommt, ist der entsprechenden Seitenzahl das Kürzel »n« nachgestellt. Aus naheliegenden Gründen ist Eduard Steuermann selbst hier nur insofern berücksichtigt, als über das Register Nennungen seiner Kompositionen aufzufinden sind. Aus vergleichbaren Gründen sind Fundstellen für das Stichwort »Wien«, wo sie sich nicht auf den topographischen Ort, sondern ausschließlich auf konzeptionelle Bestimmungen wie »Wiener Schule« oder »Wiener Espresso« beziehen, in Klammern gesetzt.

- Adam, Claus 234
Adler, Guido 474
Adorno, Theodor W. 15, 38 f., 41 f., 46, 49n, 50, 79n, 84, 86, 115n, 116 f., 125, 127–129, 135–137, 162n, 190n, 193n, 194, 205, 232, 247 f., 254, 274, 300, 306, 309, 320–323, 331–334, 335n, 337–339, 348, 358, 408, 415 f., 427n, 430n, 433–435, 437, 438n, 463n, 464, 479–481, 497, 499, 501
Afanassiev, Valery 263, 266n, 269
Albuquerque III
– University of New Mexico III
Alkan, Charles Valentin 179 f., 205
– *Esquisses*, op. 63 180
Allen, Warren 428n
Alter, Georg 106 f.
Amster, Aaron 20
Amster, Augusta → Steuermann, Augusta 20
Amster, Simon 20
Ansermet, Ernest 45n, 66, 71, 499
Apelman, Martin 80 f.
Apelman, Maya → Tschernjakow 80n
Aristoteles 414
Arrau, Claudio 267, 269
Asheville (North Carolina) 77
– Black Mountain College 48, 76–81, 500
Askenase, Stefan 87
Auber, Stefan 74n, 225, 350n
Augsburg 244
Babbitt, Milton 425n, 489
Bach, Carl Philipp Emanuel 168n, 169–172, 196, 206, 264; 275 f., 289–292
– *Freye Fantasie* in fis-Moll, Wq 67, H 300 171
– *Sonate* in G-Dur, Wq 55.6, H 187 272, 275 f., 289–292
Bach, Johann Sebastian 24, 62, 64, 66, 79, III, 121, 146n, 147–151, 154–160, 167n, 168n, 192, 271, 277, 301, 345, 457, 418, 462, 494
– *Chaconne* in d-Moll, BWV 1004 (bearb. F. Busoni) III
– *Chromatische Fantasie und Fuge* in d-Moll, BWV 903 157
– *Das Wohltemperierte Klavier* I/II, BWV 846–893 462
– *Präludium* in C-Dur, BWV 846 (WTK I) 156n

Register

- Präludium und Fuge in Cis-Dur,
BWV 848 oder 872 24
- *Die Kunst der Fuge*, BWV 1080 66
- *Englische Suite* Nr. 6 in d-Moll,
BWV 811 79n
- *Goldberg-Variationen*, BWV 988 268, 462
- Konzert für zwei Klaviere in C-Dur,
BWV 1061 418
- Partita, aus BWV 825–830 62
- Sinfonien (im Text: »Inventionen«),
BWV 787–801 148
- Sonaten für Violine und Cembalo,
BWV 1014–1019 301n
- *Weihnachtsoratorium*, BWV 248 167n
- Bachauer, Gina (Luisa Dorothea) 115
- Bachmann, Ingeborg 41, 50, 415
- Bachrich, Ernst 17
- Backhaus, Wilhelm 114, 263–268, 498
- Bacon, Katherine 137
- Bad Arolsen 243
- Baden-Baden 205, 237
- Badura-Skoda, Paul 277n
- Baker, Israel 302 f., 311, 313–315, 319, 324,
326 f., 329
- Balzac, Honoré de 50, 70
- Bambula, Alois 208
- Barab, Seymour 226
- Barcelona 418
- Barenboim, Daniel 366, 369, 384, 412
- Bartók, Béla 15, 37, 57 f., 65, 192, 496
 - Sonate Nr. 1 für Violine und Klavier,
Sz 75 37n, 57
 - »ein ungarischer Dorf-Zyklus« (ev. Sz. 71
od. Sz 74) 65
 - Rhapsodie, op. 1, Sz 26 58
- Basel 13, 25, 110, 495
- Baumgartner, Paul 266, 269
- Beethoven, Ludwig van 12, 15, 27 f., 37 f.,
41, 43, 50, 54, 57–63, 65 f., 71, 79 f., 93, 104,
109, 111, 121, 125, 127, 131, 145, 151–156,
159, 171, 172n, 173–177, 179 f., 183, 188n,
189–192, 196, 207, 262–270, 301n, 304,
324n, 339 f., 345, 354, 418 f., 452, 463 f., 474,
484–488, 502
- Bagatelle in D-Dur, op. 33,6 174
- *Coriolan-Overtüre*, op. 62 43, 418
- *Diabelli-Variationen*, op. 120 12, 174, 196,
198, 207, 262–270, 354, 452, 463 f., 484–486,
502
- *Egmont* (Schauspielmusik), op. 84 174
- *Eroica-Variationen* in Es-Dur, op. 35 177
- Fantasie für Klavier, Chor und Orchester
in c-Moll, op. 80 62
- *Fidelio*, op. 72 193
- Klavierkonzert Nr. 2 in B-Dur,
op. 19 175
- Klavierkonzert Nr. 3 in c-Moll,
op. 37 175
- Klavierkonzert Nr. 4 in G-Dur,
op. 58 71, 104, 174
- Klavierkonzert Nr. 5 in Es-Dur, op. 73
(*Emperor*) 27, 66, 71, 79 f., 109n, 418
- Klaviersonate Nr. 2 in A-Dur, op. 2,2 175
- Klaviersonate Nr. 4 in Es-Dur, op. 7 174
- Klaviersonate Nr. 11 in B-Dur,
op. 22 174
- Klaviersonate Nr. 23 in f-Moll, op. 57
(*Appassionata*) 28, 175n
- Klaviersonate Nr. 26 in Es-Dur, op. 81a
(*Les Adieux*) 177
- Klaviersonate Nr. 27 in e-Moll,
op. 90 173, 175
- Klaviersonate Nr. 28 in A-Dur,
op. 101 171n, 174
- Klaviersonate Nr. 29 in B-Dur, op. 106
(*Hammerklaviersonate*) 15, 38, 58, 61 f., 79n,
174 f.
- Klaviersonate Nr. 30 in E-Dur,
op. 109 173 f., 177
- Klaviersonate Nr. 31 in As-Dur,
op. 110 111, 174
- Klaviersonate Nr. 32 in c-Moll,
op. 111 54, 175
- Klaviertrio in c-Moll, op. 1,3 172n, 175
- Klaviertrio in G-Dur, op. 1,2 172n
- *Missa solennis* in D-Dur, op. 123 175, 177
- Septett in Es-Dur, op. 20, 419
- *So oder so*, WoO 148 173

- Sonate für Violoncello und Klavier in g-Moll, op. 5,2 172n
- Sonate für Violoncello und Klavier in D-Dur, op. 102,2 171n
- Streichquartette, op. 18 171n, 486
 - Streichquartett Nr. 1 in F-Dur, op. 18,1 175
- Streichquartette, op. 59 (*Rasumovsky-Quartette*) 486
 - Streichquartett Nr. 8 in e-Moll, op. 59,2 175n, 339n
- Streichquartett Nr. 11 in f-Moll, op. 95 486
- Streichquartett Nr. 13 in B-Dur, op. 130 174
- Streichquartett Nr. 14 in cis-Moll, op. 131 12, 174, 486–488
- Streichquartett Nr. 15 in a-Moll, op. 132 65, 174f.
- Streichquintett in C-Dur, op. 29 174
- Symphonie Nr. 3 in Es-Dur, op. 55 (*Eroica*) 177
- Symphonie Nr. 6 in F-Dur, op. 68 (*Pastorale*) 173
- Symphonie Nr. 9 in d-Moll, op. 125 183, 192
- Tripelkonzert in C-Dur, op. 56 418
- Violinkonzert in D-Dur, op. 61 59
- Violinsonate Nr. 3 in Es-Dur, op. 12,3 174
- Violinsonate Nr. 5 in F-Dur, op. 24 (*Frühlingssonate*) 172n, 174
- Violinsonate Nr. 6 in A-dur, op. 30 174
- Beller, Margaret 499
- Bentley, Eric 80n
- Bentley, Maya → Tschernjakow 80f.
- Berg, Alban 17f., 27, 32f., 35n, 43, 55, 65, 109, 116, 129, 139f., 189, 196, 207–209, 249–251, 349, 352n, 412, 415, 418n, 419, 429n, 435, 446, 496f.
 - *Kammerkonzert* 207–209, 250f., 415, 497f.
- Klaviersonate, op. 1 55, 209, 352n
- *Drei Orchesterstücke*, op. 6 446
- *Lyrische Suite* 65
- *Lulu* 419
- Berkeley 489
- Berlin 25–28, 33, 41, 81, 83n, 84, 146n, 193–195, 197, 198n, 199n, 201, 204–206, 209f., 213, 217, 219f., 224, 228, 239f., 263, 336, 342, 344, 349, 354, 417, 418n, 436, 444, 490, 495, 497f.
 - Choralion-Saal 342
 - Harmonium-Saal 344n
 - Königliche Akademie der Künste 25
 - Krolloper 193
 - Neuer Club Berlin 342
 - RIAS 194, 195n, 197, 198n, 199, 201, 204, 209f., 217, 219f., 228, 239, 301f., 349, 354, 412
 - Schiller-Theater 83n
 - Schlosspark-Theater 83n
 - SFB 240
- Berlin, Irving 123
- Berlioz, Hector 179
 - *Symphonie fantastique*, op. 14 179
- Billing, Heinz 208
- Bittner, Julius 65
- Bjelik, Martin 366, 369, 412
- Blacher, Boris 91f.
- Black Mountain College → Asheville
- Blaha, Dorothy 227
- Bloch, Ernst 49n, 193, 194n
- Bloch, Kalman 225, 350n
- Boffard, Florent 366, 369, 380n, 413
- Boskowsky, Willi 109n
- Boston 188n, 230, 235
- Boulay, Robert 254n
- Boulder (Colorado) 80n
- Boyce, William 167n
 - Symphony, op. 2, Nr. 8 167n
- Brahms, Johannes 24, 43f., 46, 57, 63, 79n, 111, 115–119, 127, 132, 136, 153, 189, 196, 209, 335n, 353, 379, 419, 461, 494, 497f.
 - Intermezzi, op. 117 117–119, 132n
- Klavierkonzert Nr. 2 in B-Dur, op. 83 44, 57
- Klavierquartett Nr. 2 in A-Dur, op. 26 419

Register

- Variationen über ein Thema von Paganini, op. 35 63
- Brailowsky, Alexandre 109n, 271n
- Brandenburg, Hubert 345n
- Brecht, Bertolt 80n
 - *Der gute Mensch von Sezuan* 80n
 - *Der kaukasische Kreidekreis* 80n
- Brecht-Lieder* → Eisler bzw. Steuermann
- Brendel, Alfred 15, 42, 124, 264, 485
- Brentwood Park → Los Angeles 422
- Bress, Hyman 302 f., 311, 313 f., 326 f., 329
- Bronxville 348n
- Brubaker, Bruce 233, 322n
- Bruckner, Ferdinand 82 f.
 - *Die Rassen* 83
- Brünn 106
- Brunswick, Mark 47n, 72, 78 f., 81, 499
- Buchdahl Tintner, Tanya 111n, 113
- Bucquet, Marie-Françoise 366, 369, 412
- Buenos Aires 89, 134, 345
- Bülow, Hans von 263 f., 267–270, 415
- Buonarroti, Michelangelo 236, 466, 501
- Busoni, Ferruccio 10, 15, 24 f., 31 f., 41, 55, 59 f., 62, 64, 66, 105, 111 f., 121, 127n, 138, 140, 146, 167, 182, 195–197, 201, 205, 209–211, 262 f., 301n, 343n, 344, 347n, 416, 442, 444, 457, 495, 502
 - *Duettino Concertante nach Mozart*, BV B 88 112
 - *Elegien*, BV 249 15, 209 f., 442, 457, 502
 - *Fantasia contrappuntistica*, BV 256 15, 66
 - *Fantasia für eine Orgelwalze*, *Werk 608*, BV B 91 112
 - *Kammer-Fantasia über Bizets »Carmen«* (Sonatina Nr. 6), BV 284 60, 211
 - Sonatina Nr. 1, BV 257 55, 210
- Cage, John 77
- Cardassi, Luciane 233
- Cardew, Cornelius 429
- Cerha, Friedrich 124
- Chemnitz 243
- Chen, Pi-Hsien 366, 369, 403–405, 413
- Cherubini, Luigi 192
- Chopin, Frédéric 24, 38, 46, 48, 52, 58 f., 64, 109n, 112, 115n, 121, 123, 128, 154, 157, 160 f., 179, 181, 185, 196, 200, 204–206, 211–213, 271n, 355n, 347n, 494, 502
 - 24 Préludes, op. 28 38, 52, 181, 169, 211 f., 347n, 494
 - Ballade Nr. 1 in g-Moll, op. 23 212
 - Ballade Nr. 3 in As-Dur, op. 47 123
 - Ballade Nr. 4 in f-Moll, op. 52 58, 112, 212
 - Klaviertrio in g-Moll, op. 8 181
 - Mazurka in fis-Moll, op. 59,3 212
 - Nocturne in c-Moll, op. 48,1 212
 - Nocturne in G-Dur, op. 37,2 212
 - Polonaise in As-Dur, op. 53 58
 - Polonaise in d-Moll, op. 71,1 212
 - Polonaise in fis-Moll, op. 44 212
 - Valse in As-Dur, op. 69,1 212
- Christian, Sarah 244
- Ciani, Dino 277
- Claudius, Matthias 299, 498
- Claycombe, Gordon 112
- Clementi, Muzio 134
 - *Gradus ad parnassum*, op. 44 134
- Closson, Louis 25, 342, 343n, 344
- Cohen, Frederic 78 f.
- Cohen, Isidore 234
- Cook, Walter 123
- Coolidge, Elizabeth Sprague 78
- Copland, Aaron 79
- Cortot, Alfred 113 f., 344n, 498
- Cramer, Johann Baptist 130
- Crawford, Joan 70
- Cross (Gross), Else 112n, 431n
- Crouch, Barbara 229, 236
- Csipák, Károly 195, 204–207, 209–211, 214, 221 f., 227, 331n
- Cunningham, Merce 77
- Czernowitz 52, 494
- Darmstadt 48, 49n, 50n, 91, 93, 124, 127, 190, 195, 197, 199, 206, 208 f., 215 f., 218–220, 222, 224, 230, 237, 239, 246, 301, 323n, 332–340, 342, 347n, 349, 353, 365, 411,

- 415 f., 425, 427–434, 446, 479, 487, 496,
501 f.
- Darrieux, Marcel 254n
- Dartington 197, 217, 219–221, 223, 300, 322,
323n
- de Bruyn, Christian 230
- Debussy, Claude 46, 54, 60, 256, 270, 301n,
442
- *Pour les sonorités opposées* (aus *Douze Etudes*,
L 163) 442
- *Proses lyriques*, L 84 65
- Dehn, Max 77
- Deplus, Guy 91 f., 209
- Dessau 41, 497
- Dessau, Paul 46n
- Dewey, John 77
- Dick, Ann 79n
- Dick, Marcel 78 f., 81
- Dickenson-Auner, Mary 37n, 57, 496
- Dienzl, Oskar 24
- Dobrée, Georgina 208
- Dohnányi, Ernst von 62
- Dresden 44, 67, 345
- Drill, Hansi 42n
- Dror, Uri 243
- Dünki, Jean-Jacques 366, 369, 413
- Dyck, Felix 27
- Eimert, Herbert 336n, 430
- Eisenberger, Severyn 87
- Eisler, Hanns 17 f., 45 f., 60, 72, 83 f., 92,
196 f., 213, 499 f.
- *Die Heimkehr* 84
- *Frühling 1942* 84
- *In den Weiden* 84
- Klaviersonate Nr. 1, op. 1 46, 499
- *Über die Dauer des Exils* 84
- *Variationen für Klavier* 84, 499
- *Vierzehn Arten den Regen zu beschreiben*,
op. 70 46, 83, 197, 213, 499
- Eisner-Langstein, Stella 59
- Enescu, George 89
- *Œdipe* 89
- Epstein, Lonny 137
- Erpf, Hermann 344
- Eschenbach, Christoph 366, 369, 377, 380,
384–386, 390 f., 393n, 413
- Falla y Matheu, Manuel de 76n
- *El Sombrero de Tres Picos* 76n
- Feinberg, Samuil 277–284, 286–288, 291, 293
- Feininger, Lyonel 77
- Feuermann, Emanuel 111n
- Feuermann, Sophie 111
- Fischer, Annie 277n
- Florenz 44n, 64, 105, 109, 498, 501
- Floriani, Anna 53
- Fodor, Jessica 45n
- Frank, Dianne 130
- Frankfurt a. M. 41, 199, 213, 234 f., 324n,
351n, 436, 496 f.
- Freedman, Lorna → Kolisch, Lorna 78
- Frenzel, Wolfgang 208
- Freund, Marya 63
- Freundlich, Irwin 137, 206
- Friedenberg, Ilse 111
- Friedheim, Arthur 263 f.
- Friedländer, Walther 339n
- Friskin, James 137
- Fuller, Richard Buckminster 77
- Galimir, Felix 227
- Garbo, Greta 45, 69, 81, 105, 498
- Gát, József 276n
- Gathy, August 178
- Gazzelloni, Severino 91, 208
- Gerstner, Manuel 240
- Gielen, Josef 67, 194n
- Gielen, Michael 9, 14 f., 25n, 27, 40, 41n,
43n, 44, 89 f., 109n, 134 f., 205, 236 f., 255,
277, 305, 306n, 318, 342, 345, 346n, 348,
357 f., 363, 373, 380, 393, 400, 405n, 408,
416, 417n, 428n, 445, 454, 466n, 501
- Gielen, Rozia (auch Rose, Rószia, geb.
Steuermann) 21, 44, 50, 67, 122, 194n
- Gieseking, Walter 277–282, 284 f., 287, 291,
293, 366, 369, 411
- Gimpel, Jakob 42n, 109

Register

- Givol, Ira 243
Goebels, Franzpeter 277n
Goethe, Johann Wolfgang von 174, 229, 498
Gorodnitzki, Sascha 137
Gould, Glenn 278–288, 293, 302 f., 311,
313–315, 319, 326 f., 329, 363, 365 f., 369,
383–386, 396–398, 406 f., 409 f., 412
Graf, Oskar Maria 83
Graudan, Joanna 78 f.
Graudan, Nikolai 78 f.
Gredler, Matthias 243
Greissle, Felix 17, 27, 31n, 33, 73
Groh, Markus 366, 369, 390 f., 413
Gropius, Walter 77
Gröschel, Ernst 302 f., 311, 313 f., 326 f., 329
Gross, Else → Cross, Else
Gruder, Ludwik 22n, 24n
Grünberg, Louis T. 25
Grundlsee 105

Hagemann, Sophie 302 f., 311, 313, 314,
326 f., 329
Hagestedt, Jens 205
Hamburg 25, 195n, 197, 199n
Hamelin, Marc-André 124
Hammerschlag, Lotte 227
Händel, Georg Friedrich 167n, 264, 277
– *Alexander's Feast*, HWV 75 167n
– *Messiah*, HWV 56 167n
Hannover 54, 214, 245, 272n, 293
Harnoncourt, Nikolaus 128
Harrell, Mack 76, 215
Harris, Johana 355n, 365n, 366, 367n, 369,
393n, 404n, 406n, 410 f.
Harrison, Lou 77
Haydn, Joseph 76n, 149, 167n, 168, 171, 188,
189, 264, 486
– Cellokonzert Nr. 2 in D-Dur,
Hob. VII:2 76n
– 6 Divertimenti (*Sonnenquartette*) op. 20,
Hob. III:31–36 171n
– Symphonie Nr. 42, Hob. I:42 167n
Heifetz, Benar 224
Heiligers, Eckart 242

Heine, Heinrich 495
Heinz, Hans Joachim 83
Helffer, Claude 366, 369, 412
Hell, Thomas 234
Henck, Herbert 363, 366, 367n, 368 f., 371,
403 f., 406 f., 409 f., 413
Herasyimovytch, Daria 110
Hermelin, Artur 109
Hertzka, Emil 140
Hestler, Kurt 208
Hilbert, Ernst 208
Hill, Peter 366, 369, 377 f., 393n, 413
Hillyer, Raphael 234
Hindemith, Paul 51, 65
– *Konzertmusik* für Klavier, zwei Harfen und
Blechbläser, op. 49 51, 65
Hinterhäuser, Markus 366, 369, 412
Hinterhofer, Margarete 87
Hitler, Adolf 123, 263, 422, 445
Hoffmann, Richard 132n, 249, 252n, 301n,
305n, 307–309, 319n
Hoffmeister, Franz Anton 474
Hofmannsthal, Hugo von 238, 239, 500
Holender, Joan 89
Hollander, Lorin 245
Hollywood 45, 66, 67, 69, 70, 71, 76, 79, 80,
81, 83, 105, 499
Hopkins, Miriam 69
Hornung, Maximilian 244
Hörr, Peter 237, 241
Horszowski, Mieczyslaw 56, 266, 269
Howland, Alice 226
Humperdinck, Engelbert 25, 495
Hüni-Mihacsek, Felicie 66
Hutterer, Jeffery 131

Innsbruck 90, 113, 341n
Ioff, Ilia 242

Jacobs, Paul 355n, 366, 369, 411, 430
Jahn-Beer, Bertha 86 f., 133
Jahoda, Fritz 47, 348
Jalowetz, Heinrich 78–80, 249, 416
Janowitz, Otto 43n

- Jaroslaw 30, 495
 Jaurès, Jean 120
 Jelinek, Hanns 90
 – *Toccata frizzante* 90
 Jemnitz, Sándor 91
 Jenner, Alexander 90
 Johansen, Gunnar 300f., 303, 312, 314, 316,
 323, 325, 327f., 330–332, 334
 Jones, Alton 137
 Judina, Maria 265–267, 269
 Junk, Victor 43n

 Kadosa, Pál 366, 369, 411
 Kafka, Franz 299, 238f., 350, 435, 448, 454,
 474, 481f., 484, 487f., 500, 502
 Kahl, Elsa 78f.
 Kahn, Erich Itor 235, 489, 501
 Kalina, David 226
 Kanitz, Ernst 90
 Kanner-Rosenthal, Hedwig 114
 Kanngiesser, Claus 240
 Kaper, Bronislaw 69
 Kaplan, Abraham 229, 234, 236
 Karlsruhe 193, 241
 Kars, Jean Rodolphe 355n
 Kashkadamova, Natalia 106
 Katchen, Julius 266f., 269
 Katz, Georg (auch: Robert, George) 111
 Kitchin, Alfred 113
 Klein, Fritz Heinrich 250
 Klein, Louis 227
 Kleist, Heinrich von 485
 Klemperer, Otto 45n, 69, 71, 193–195, 273,
 291, 492, 499
 Kleve 242
 Knepler, Georg 42, 107n, 126–128, 130,
 136n, 305n, 331, 347n
 Kobald, Karl 114n
 Kobialka, Daniel 302, 303, 311, 313, 314, 315,
 319n, 326, 327, 329
 Koff, Robert 207, 226
 Koffler, Józef [?] 45
 Koldofsky, Adolph 223, 301f., 311f., 314,
 316, 321f., 325, 327, 329, 351n

 Kolisch, Gertrud → Schönberg, Gertrud 34,
 69, 109
 Kolisch, Lorna 78
 Kolisch, Rudolf 10, 12, 17, 31f., 40, 43, 46,
 47n, 50f., 59, 64f., 72f., 74n, 78f., 83,
 91–93, 124, 187–192, 195, 213, 224f., 237,
 246, 252, 254, 256, 257n, 300–340, 350, 353,
 408, 419, 425, 429, 437, 445, 447n, 464,
 466f., 479f., 482, 488, 492, 496f., 499f.
 Köln 228, 230–233, 235–237, 239f., 242,
 244
 Kon, Boleslaw 115
 König, [?] 112
 Kontarsky, Alfons 264
 Kontarsky, Bernhard 433n
 Kooning, Willem de 77
 Körber, Till Alexander 9, 13, 363, 365, 366,
 369, 413
 Korngold, Erich Wolfgang 70
 Kozderková, Jarmila 302f., 311, 313–315,
 326f., 328n, 329
 Kraft, Edith 126, 130, 131, 133, 198n
 Kraft, Ernest 49
 Krakau 42, 109, 115, 498
 – Jüdische Musikhochschule 109, 498
 Krams, Else → Cross, Else 112n
 Kranichstein 91–93, 124n, 300n, 429–432,
 463n
 Krasner, Louis 215, 499
 Kraus, Else C. 354n, 355n, 366, 369–371,
 383f., 390f., 396–398, 404n, 406–411
 Kraus, Karl 43, 497
 Krause, Manfred 208
 Krauss, Clemens 114
 Krenek, Ernst 33, 40, 78f., 90, 189, 248, 302,
 311, 313–315, 324, 326f., 329, 428n
 Kretzer, Lior 243
 Kuhnert, Rolf 433
 Kurz, Vilém 22, 24f., 28n, 53, 106, 109n,
 263, 494
 Kurzmann-Leuchter, Rita 345n
 Kussmaul, Rainer 240

 Lang, Frieder 230

Register

- Larcher, Thomas 90, 366, 369, 396, 397, 398, 413
- Lassimonne, Denise 278–285, 287, 293
- Laurence, Eileen 229, 236
- Lebow, Howard 206, 231, 238, 245, 463n
- Lechner, Konrad 237, 337n, 353
- Lefébure, Yvonne 113
- Legge, Walter 278
- Lehmann, Lilli 124n
- Leibowitz, René 38, 89, 248 f., 257 f.n, 301n, 321 f., 324n, 332, 333n, 335n, 348, 433–435
- Leichtentritt, Hugo 343, 344
- Leinsdorf, Erich 72
- Lemberg (Lwiv, Lwów) 10, 19 f., 22–24, 29, 42, 52 f., 105 f., 109 f., 115, 263, 494, 498
- Janowska (Zwangsarbeitslager) 109n
 - Paderewski-Musikinstitut 109, 498
- Leonard, Lotte 78, 79
- Leonhard, Monika 240
- Leschetitzky, Theodor 105, 108, 133
- Leuchter, Erwin 345n
- Levant, Oscar 69
- Lhévinne, Rosina 137
- Lie, Han-Gyeol 338n, 366, 369, 380, 393n, 413
- Liebl von Geyerhorst, Zeno Guido Paul
Maria 104 f., 125 f.
- Lipatti, Dinu Constantin 115
- Liszt, Franz 24 f., 38, 53, 62, 105, 112, 131, 160, 179, 181, 192, 205, 265, 301n, 469, 480, 494
- *Après une lecture du Dante*, A55,7 469
 - »Don-Juan-Phantasie«, wohl: *Fantasie über Motive aus Figaro und Don Juan*, A90 62
 - Klavierkonzert Nr. 2 in A-Dur, H6 131
 - Klaviersonate in h-Moll, A179 24 f., 53, 181, 469, 494
 - *Concertparaphrase über Mendelssohns Hochzeitsmarsch und Elfenreigen aus dem Sommernachtstraum*, A166 38
 - Polonaise, A171 [?] 24
 - *Sonetto del Petrarca Nr. 104* in E-Dur, A55,5 112
 - *Tarantella aus Venezia e Napoli*, A197,3 112
- Lituchy, Donald 209, 226
- Litwin, Stefan 239
- Liubimov, Aleksei 363, 366, 369, 384, 385, 410, 412
- Ljubtschak-Krych, Iryna 110
- Logan (Utah) 111
- Utah State University 111
- Löhr, Martin 242
- London 44, 80n, 93, 112, 195, 199n, 251, 263, 293, 341, 412, 418, 498
- Abbey Road Studios 293
 - BBC 115, 195, 199n, 217, 219–221, 223, 293, 498
 - Queen Mary University of London 341
 - Queen's Hall 44, 498
 - Royal Academy of Music 112
 - Royal Festival Hall 293
- Loos, Adolf 107n
- Loriod, Yvonne 93, 278–287, 293
- Los Angeles 13, 15, 45, 47, 66, 68–71, 73, 82, 197, 210 f., 225, 247, 262, 350n, 489n, 499, 502
- Brentwood Park 422
- Lowenthal, Jerome 430–433
- Lowinsky, Edward E. 78 f.
- Lucchesi, Immanuel 208
- Lüdenscheid 243
- Lully, Jean-Baptist 167
- *Armide*, LWV 71 167
- Lwiv → Lemberg 19, 106n
- Lwów → Lemberg 19, 22n, 115
- Madison, Wisconsin 187
- Magg, Fritz 227
- Mahler, Gustav 46, 83, 119, 151n, 186, 192, 304, 339n, 398–400, 454, 480 f.
- »Vier Lieder« (wohl *Lieder eines fahrenden Gesellen*) 46
 - Symphonie Nr. 9 398–400
- Mahn, Kurt 208
- Majlingová, Lýdia 363, 365 f., 368–371, 377 f., 390 f., 393n, 406n, 410, 412
- Mann, Frances 137
- Mann, Michael 93

- Mann, Robert 234
- Marcus, Adele 137
- Marcus, Paul 81
- Maria Enzersdorf 434
- Marschner, Wolfgang 208, 230 f., 337n
- Massarski, Alexei 242
- Matthay, Tobias 278, 293
- Matthews, Dennis 278–282, 285, 287n, 293
- Matzerath, Otto 337n
- Maurer Zenck, Claudia 90
- Maxin, Jacob 245
- Mendelssohn Bartholdy, Felix 38, 58, 83, 121, 157, 180, 192, 205
- *Ein Sommernachtstraum* (zwei Stücke daraus in Liszts Bearbeitung) 38, 58
- Streichquartett Nr. 3, op. 44, I 180
- Mendelssohn, Eleonora von 83
- Mendl, Stefan 243
- Mengelberg, Willem 10, 30, 31n, 278n
- Menuhin, Yehudi 302 f., 311, 313–315, 324, 326 f., 329
- Merinsky, Hilda 31, 36, 68, 106, 108, 496
- Messiaen, Olivier 278
- Messiereur, Petr 302 f., 311, 313–315, 326 f., 329
- Miami 36n
- Michelangelo → Buonarroti 236, 466, 501
- Michiels, Jan 238
- Middlesex 112n
- Mikuli, Karol 160
- Milhaud, Darius 39
- Mödling 17, 251, 417n, 447
- Moller, Alice 252, 480n
- Moller, Hans 480n
- Monod, Jacques-Louis 301n
- Moortgat-Pick, Ulrike 245
- Morgan, Beverly 230
- Morgenstern, Soma 136, 498 f., 502
- Mörrike, Eduard 495
- Moskau 45n
- Mossolow, Alexander 196 f., 213, 498
- Klavierkonzert Nr. 1, op. 14 197, 213, 498
- Moszkowski, Moritz 53
- *Caprice espagnol*, op. 37 53
- Mozart, Leopold 128
- Mozart, Wolfgang Amadé 38, 58, 65, 76n, 79, 112, 128, 130, 149–151, 160, 162 f., 167n, 168, 171, 188 f., 196, 214, 264, 271–288, 290 f., 293–299, 301n, 345, 418
- *Duettino concertante* nach KV 459 (bearb. → F. Busoni) 112
- *Fantasie für eine Orgelwalze*, KV 608 (bearb. → F. Busoni) 112
- *Fantasie* in c-Moll, KV 475 38, 58
- Klavierkonzert Nr. 9 in Es-Dur, KV 271 (*Jenamy / Jeunehomme*) 418
- Klavierkonzert Nr. 26 in D-Dur, KV 537 (*Krönungskonzert*) 163
- Klavierquartett in Es-Dur, KV 493 65
- Klaviersonate Nr. 3 in B-Dur, KV 281 167n
- Klaviersonate Nr. 8 in D-Dur, KV 311 171n
- Klaviersonate Nr. 9 in a-Moll, KV 310 171n
- Präludium und Fuge in C-Dur, KV 394 214, 271–293
- Rondo in a-Moll, KV 511 79n
- Sinfonie Nr. 35 D-Dur, KV 385 (*Haffner-Sinfonie*) 76n
- Streichquartett Nr. 15 in d-Moll, KV 421 188n
- Müller, Fabian 244
- Münchhausen, Börries von 494
- Münz, Ludwig 501
- Münzer, Leopold 109
- Mussorgski, Modest 59
- *Detskaja*, dt.: *Die Kinderstube* 59
- Nelson, Heinrich 466, 501
- Neuhaus, Wilhelm 231
- Neuwirth, Gösta 93
- New York 10, 13–15, 45–48, 50, 58, 67 f., 71 f., 74–76, 79n, 80n, 82 f., 111, 122–124, 139, 165–197, 200, 204–207, 209–223, 227–229, 231 f., 234–237, 245, 246, 248, 254, 272n, 290, 292 f., 324, 347, 348n, 351n, 400, 423, 430, 463 f., 474, 487, 499–502

Register

- Carnegie Chamber Music Hall 227, 254
- Carnegie Hall 76n, 215, 500
- City College of New York 348n
- Greenwich School 111n
- Juilliard School of Music 10, 13 f., 48 f., 109n, 124, 126, 135, 137 f., 165–197, 199 f., 204–207, 209 f., 212, 214, 216, 221 f., 229, 231, 234–236, 245 f., 262, 271, 272n, 289, 290n, 292, 347n, 350 f., 463 f., 466, 468, 481 f., 487, 489n, 500–502
- New School for Social Research 45 f., 72, 83, 204, 231, 499
- New York University 123
- Steinway Hall 73
- St. Mary the Virgin 47
- Town Hall 74, 214
- Nono, Luigi 191, 336n, 491
 - *Varianti* 191, 336n
- Norrington, Roger 128
- Novakovic, Olga 17, 32n, 345n

- O’Riley, Christopher 230
- Oberstdorf 244
- Oehlgieser, Siegfried 112
- Ostertag, Martin 241

- Pachmann, Wladimir von 161
- Paris 39, 44n, 53, 54, 83n, 90, 109n, 113, 254, 293, 421, 434n
- Pelletier, Louis-Philippe 366, 369, 412
- Perutz, Max Ferdinand 107n
- Pessl, Yella 79
- Petermandl, Hans 433n
- Philadelphia 48, 109n, 115, 124, 129, 500, 502
 - Philadelphia Conservatory of Music 48, 109n, 124, 129, 500
 - Philadelphia Musical Academy 115, 502
- Piatigorski, Gregor 76n
- Piazzini, Carmen 245
- Pinter, Margot (eigentlich: Piroška Pintér) 10, 91 f., 104, 111–113, 124 f.
- Piscator, Erwin 83
- Pittsburgh 419
- Pittsfield (Massachusetts) 427
- Pleß, Hans 57
- Pleyel, Ignaz Josef 172n
- Pollascheck, Victor 224
- Pollini, Maurizio 363, 365 f., 368 f., 371, 384–386, 393n, 406 f., 409, 412
- Polnauer, Josef 307
- Polyzoides, Janna 366, 369, 380n, 413
- Pordes, Alice 112
- Porter, David 129, 130n, 134, 139, 271
- Porto Ronco 45n, 122
- Posella, Leonard 225, 350n
- Potsdam 206
- Poulenc, Francis 39, 245
 - *Cinq Impromptus*, FP 21 39
 - *Tocatta* (aus *Trois pieces*, FP 48) 245
- Pousseur, Henri 423
- Prag 22, 30, 32, 38, 42, 52 f., 58, 83n, 106 f., 111, 115, 398, 417, 496
 - Deutsche Akademie für Musik und darstellende Kunst 111
 - Deutsches Landestheater 58
 - Konservatorium 106, 111
 - Mozarteum 38, 58
 - Verein für musikalische Privataufführungen 30, 106, 417
- Press, Myron 302 f., 311, 313–315, 326, 327n, 329
- Pressler, Menahem 130, 132
- Preußner, Eberhard 124
- Prikoba, Herbert 119n
- Przemysł 30, 495
- Puccini, Giacomo 89
 - *Madama Butterfly* 89
- Purcell, Henry 192

- Quantz, Johann Joachim 168–170, 172

- Raieff, Josef 137
- Rankl, Karl 17 f.
- Rathkolb, Oliver 90
- Ratz, Erwin 90, 379n
- Ravel, Maurice 54 f., 59, 64, 105, 301n
 - *Gaspard de la nuit* 55, 59

- Redik, Wolfgang 243
- Regensburg 28, 342n
- Reger, Max 36n, 37, 40, 57, 196, 214
- Klavierkonzert in f-Moll, op. 114 36n
- Variationen und Fuge über ein Thema von Johann Sebastian Bach (*Bach-Variationen*), op. 81 40, 214
- Reichow, Jan Marc 232 f., 235–237
- Reimann, Aribert 366, 369, 412
- Reiner, Charles 302 f., 311, 313 f., 326, 327n, 329
- Reinhardt, Max 70
- Renswoude 241
- Rice, John Andrew 77
- Richards, Deborah 240
- Richter, Franz Xaver 167n
- Richter, Svatoslav 130, 265 f., 269
- Rissin, Josef 241
- Robert, George (eigentlich: Georg Katz) 111 f.
- Robin, Harry L. 352n f.
- Rodziński, Artur 76, 252, 500
- Röhr, Franz 113
- Röhr, Heinz Peter 111, 113
- Roloff, Helmut 337n
- Rom 113
- Róna, Giesela 24, 53
- Rosenthal, Moritz 105, 114
- Rosner, Siegmund 114
- Rothschild, Fritz 497
- Rowe, Henry Peter → Röhr, Heinz Peter 111
- Rubinstein, Artur (Arthur) 105, 161, 271
- Rufer, Josef 28, 92 f., 321 f., 354
- Rufinatscha, Johann 179
- Russell, Ross 351 f.
- Saarbrücken 205
- Sadoff, Simon 79n
- Saint-Saëns, Camille 23 f., 52, 494
- Klavierkonzert Nr. 4 in c-Moll 23 f., 52, 494
- Salzburg 12, 15, 48, 92, 124, 197, 199, 204 f., 218, 260, 349, 354, 380n, 411, 463n, 501
- Mozarteum 12, 109n, 124, 260, 349, 354, 411, 485, 491, 501
- Samaroff, Olga 48, 500
- Sambor (Самбор = Sambir) 19–21, 24, 28–32, 39, 52 f., 104, 106 f., 263, 494 f.
- San Francisco 71
- Sándor, György 115
- Sanromá, Jesús María 366, 369, 396–398, 410 f.
- Santa Barbara 45n, 71, 499
- Santa Monica 45, 68, 79n, 134, 346, 422, 434, 498–500
- Sasaki, Saiko 237, 241
- Satz, David 188n
- Sauer, Emil von 113 f.
- Schaefer, Lois 226
- Schawinski, Alexander (Xanti) 77
- Scherbakov, Konstantin 269
- Scherchen, Hermann 40, 195n, 208, 215, 333, 351n
- Schiff, András 263, 269, 275n
- Schiffer, Brigitte 93
- Schilling, Gustav 178
- Schiske, Karl 90
- Schlee, Alfred 92 f.
- Schleiermacher, Steffen 366, 369, 380n, 403–405, 413
- Schmidt, Rainer 237, 241
- Schnabel, Artur 108, 135, 263–269
- Schneider, Ulf 242
- Schneider-Schott, Heinz 93n
- Schönberg (Schoenberg), Arnold 10–13, 15, 17, 24–37, 39–42, 44, 46–49, 55, 59 f., 63–65, 68–70, 73 f., 76 f., 79, 83, 89 f., 92, 104 f., 109n, 115, 124 f., 129, 132–134, 139n, 140, 146n, 151, 153, 159, 161, 182–185, 187–189, 191–199, 202n, 205 f., 214–227, 239–244, 247–263, 265, 269, 271n, 273n, 275n, 278n, 290, 292, 300–413, 415–418, 421 f., 425 f., 429 f., 433–435, 439, 442, 444–447, 451, 454, 457, 460, 462, 476, 480, 487 f., 489n, 495–497, 499–501
- *Acht Lieder*, op. 6 344n
- Bläserquintett, op. 26 257n, 351, 439

Register

- *Das Buch der hängenden Gärten*, op. 15 344n
 - *Die glückliche Hand*, op. 18 26n f., 495
 - *Die Jakobsleiter* 70
 - *Drei Klavierstücke*, op. 11 28, 32 f., 196n f., 215–217, 249, 254–256, 333n, 342n, 349–354, 373n
 - *Erwartung*, op. 17 26n, 27, 183, 495
 - *Fünf Klavierstücke*, op. 23 32 f., 79n, 184, 196n f., 219 f., 301n, 333n, 349, 351–354, 446, 496 f.
 - *Fünf Orchesterstücke*, op. 16 25, 183, 398, 416 f., 495
 - *Kammersymphonie* Nr. 1, op. 9 32 f., 37, 41, 55 f., 63, 139, 239, 255, 351, 399, 480, 495 f.
 - *Kammersymphonie* Nr. 2 (bearb. f. 2 Klav.), op. 38b 248
 - *Klavierkonzert*, op. 42 15, 27, 44, 47, 74, 195n, 214 f., 252, 333, 335n, 351n, 415, 460, 500
 - *Klavierstücke*, op. 33a & 33b 221–223, 254, 333n, 351, 353, 370
 - *Moses und Aron* 260n
 - *Ode to Napoleon Buonaparte*, op. 41 76, 195n, 215, 252 f., 351, 500
 - *Phantasy for Violin with Piano Accompaniment*, op. 47 12, 197n, 223 f., 300–340, 351 f., 435, 446
 - *Pierrot lunaire*, op. 21 10, 24, 26, 28, 44, 46, 74, 184 f., 195n, 197, 224–226, 262, 341, 342n, 350 f., 415, 417, 495–499
 - *Sechs kleine Klavierstücke*, op. 19 12, 28, 43n, 134, 195, 196n–198n, 205, 217–219, 255, 269, 275n, 277n, 290, 301n, 305, 306n, 333, 341–413, 429 f.
 - *Sechs Lieder*, op. 3 496
 - *Serenade*, op. 24 254 f., 261
 - *Streichquartett* Nr. 1, op. 7 182
 - *Streichquartett* Nr. 2, op. 10 182 f.
 - *Streichquartett* Nr. 3, op. 30 185, 351, 451
 - *Suite*, op. 29 227, 253 f., 462, 497
 - *Suite für Klavier*, op. 25 33, 59–61, 196n, 205, 220 f., 245, 256–261, 333, 348 f., 353 f., 425, 454, 497
 - *Variationen für Orchester*, op. 31 186
 - *Variations on a Recitative for Organ* (in D), op. 40 47
 - *Verklärte Nacht*, op. 4
 - *Steuermanns Bearbeitung für Klaviertrio* 240–244, 252, 263, 480
 - *Sextettfassung* 351, 480
 - *Vier Lieder*, op. 2 344n
 - *Violinkonzert*, op. 36 215, 324n, 337n, 425, 499
- Schönberg, Gertrud 34, 69, 109
- Schroetter, Richard 205
- Schubart, Mark 137
- Schubert, Franz 15, 39, 63–65, 76, 79, 135, 179, 188 f., 245, 301n, 418n, 444
- *Sechs Deutsche* für Klavier, D 820 418n, 444
 - *Die Winterreise*, op. 89, D 911 39, 63 f.
 - *Sinfonie* Nr. 7 in h-Moll, D 759 76
 - *Vier Impromptus*, op. 90, D 899 79n
 - *Wohin?* (aus *Die schöne Müllerin*, op. 25), D 795,2 245
 - *Klaviersonate* in a-Moll, op. 42, D 845 179
 - *Klaviersonate* in D-Dur, op. 53, D 850 65
 - *Streichquintett* in C-Dur, op. post. 163, D 956 179
- Schuller, Gunther 42, 48, 139, 230, 235, 255, 271n
- Schumann, Robert 24, 60, 78, 117, 132, 135, 179 f., 192, 196, 209, 227, 344n, 446, 460, 463, 494, 502
- *6 Etudes de Concert composées d'après des Caprices de Paganini*, op. 10 227
 - *Albumblätter* aus *Bunte Blätter*, op. 99 460
 - *Carnaval*, op. 9 344n
 - *Humoreske*, op. 20 132
 - *Klaviersonate* Nr. 1 in fis-Moll, op. 11 179n, 180
 - *Klaviersonate* Nr. 3 in f-Moll, op. 14 179n

- Klaviertrio Nr. 1 in d-Moll, op. 63 180
- Klaviertrio Nr. 2 in F-dur, op. 80 180
- *Kreisleriana*, op. 16 78, 463
- Streichquartette, op. 41 180
 - Streichquartett Nr. 2 in F-Dur, op. 41,2 179n
- *Studien für das Piano für die Hand nach Capricen von Paganini bearbeitet*, op. 3
- Symphonie Nr. 2 in C-Dur, 61, 180
- Symphonie Nr. 4 in d-Moll, op. 120 180
- Schuschnigg, Kurt 422
- Schuster, Joseph 213
- Schütz, Franz 86 f., 93 f.
- Schwaz 91
- Seidle, Peter 193
- Seitz, Karl 114
- Serkin, Peter 302 f., 313–315, 326 f., 329, 366, 369, 377 f., 380, 383 f., 403–405, 413
- Serkin, Rudolf 10, 269, 277–282, 284 f., 287, 293
- Sessions, Roger 72, 78, 81, 192, 248, 489, 499
- Shadley, Richard 229, 236
- Sherman, Russell 42, 49, 94, 123 f., 126 f., 129 f., 131n, 132–135, 136n, 235, 271n, 366, 369, 380, 383 f., 413, 428n, 457
- Shure, Leonard 267, 269
- Silvers, Clara → Steuermann, Clara 36, 47 f., 73, 79, 500 f.
- Silvestri, Renzo 113
- Sittner, Hans 87 f.
- Skogstad, Håkon 366, 369, 413
- Skrjabin (Scriabin), Alexander
 - Nikolajewitsch 55, 106, 196, 199, 201, 210, 228, 272, 293, 442
- Klaviersonate Nr. 4 in Fis-Dur, op. 30 106, 199
- Klaviersonate Nr. 7, op. 64 106, 210, 228, 442
- Sofia 83
- Sombor → Sambor 19
- Southampton 67
- Sparke, Philip 112n
- Spartanburg 348
- Speidel, Sontraud 241
- Spektor, Daniel 240
- Spira, Emil 112
- Spivakovsky, Tossy 213
- Staff, Leopold 494
- Stalin, Josef 84
- Stefan, Paul 55, 64n
- Stein, Erwin 17, 32, 47, 417, 495–497
- Stein, Leonard 15, 132, 248, 301 f., 308, 309n, 311 f., 314., 316, 319n, 321 f., 325, 329
- Steinecke, Wolfgang 124, 429, 502
- Steiner, Carl 113
- Steiner, Karl 237, 366, 369, 380n, 403–405, 408, 411
- Steingruber, Ilona 239, 337n
- Steinhardt, Arnold 302 f., 313–315, 326 f., 329
- Steuermann, Augusta 19 f., 21n, 29n, 83, 84n, 417n, 494
- Steuermann, Clara 21, 36, 45, 47 f., 73, 79n, 247 f., 347n, 352, 436n, 480n f., 500–502
- Steuermann, Eduard (Edward)
 - *Abendlied* für Klavier 437, 499
 - *Auf der Galerie* (Kantate nach einem Text von Franz Kafka) 229, 435, 448n, 474, 481, 488, 502
 - *Brecht-Lieder* → *Drei Lieder für tiefere Stimme* . . .
 - *Das Lied* (aus *Drei Chöre mit Instrumental-Begleitung*) 236, 501
 - *Der Gott der Juden* (aus *Drei Chöre mit Instrumental-Begleitung*) 236, 501
 - *Der Mensch* (aus *Drei Lieder*) 498
 - *Der Totenvogel* (aus *Brecht-Lieder*) 84, 229 f., 500
 - »*Dialogues*« für Violine solo 228, 435, 439, 488, 502
 - *Die Liebste sprach* (aus *Vier Lieder*) 79n, 238 f., 500
 - *Die Nacht* (aus *Drei Chöre mit Instrumental-Begleitung*) 236, 501
 - *Die Rückkehr* (aus *Brecht-Lieder*) 84, 229 f., 500
 - *Drei Chöre mit Instrumental-Begleitung* 236, 466n, 501

Register

- *Drei Lieder* für eine tiefe Männerstimme 229, 436 f., 447, 498
- *Drei Lieder für tiefere Stimme zu den Worten von Bert Brecht (Brecht-Lieder)* 46, 83, 84 f., 196n, 204, 229 f., 463, 466, 500
- *Frühlingslied* für Klavier 437, 499
- *Gedanken über die Dauer des Exils* (aus *Brecht-Lieder*) 84 f., 229 f., 466, 500
- *Gesang der Geister über den Wassern* (aus *Drei Lieder*) 498
- *Hörst du denn nicht* (aus *Vier Lieder*) 79n, 238 f., 500
- *Im Frühling* (aus *Vier Lieder*) *Im Frühling*
- *Improvisation and Allegro* für Violine und Klavier 196, 213, 230–232, 337n, 353, 435, 460, 463, 489, 501
- Klavierkonzert (Fragment) 460, 502
- *Klavierstück* (1925, später zur Klaviersonate umgearbeitet) 232
- *Klavierstück* (1938) 437, 499
- *Lied des Gefangenen* 230, 495
- *Miłość skrzydlata* 494
- *Music for instruments* für Orchester 480, 502
- *Na Krakowskim Zamku Wesele* 494n
- *Nachtlied* für Klavier 494n
- *Nocturne and Scherzo* für Klarinette und Klavier 501
- *O lass uns noch ...* 230, 496
- *Powiew w sadzie* 494
- *Prośba o skrzydła* 495
- *Romanze* für Klavier 437, 499
- *Schumann-Variationen* (Fragment) 460, 502
- *Serenade* für Kammerensemble (Fragment) 502
- *Soldatenlied* 30, 495
- *Sonate* für Klavier (1912, verschollen) 495
- *Sonate (Sehr mäßig)* für Klavier (1923) 436n, 437, 497
- *Sonate* für Klavier (1925–26, rev. 1954) 40, 233, 436–443, 448 f., 460, 497
- *Streichquartett* (Fragment, 1937) 437, 499
- *Streichquartett* Nr. 1: 7 *Waltzes* 234 f., 437, 467, 483, 487 f., 500
- *Streichquartett* Nr. 2: *Diary* 12, 14, 234, 290, 450n, 453, 463–489, 502
- *Suite* für Kammerorchester 234, 502
- *Suite* für Klavier 234–236, 437, 454, 457 f., 460, 501
- *Tag für Tag* 494n
- *Toccata and Aria* für Flöte und Klavier (Fragment) 501
- *Trabe, kleines Pferdchen* (aus *Vier Lieder*) 79n, 238 f., 481, 488, 500
- *Trio* für Klavier, Violine und Violoncello 237, 337, 501
- *Variationen* für Orchester 237, 435, 454, 502
- *Vier Klavierstücke* 41, 64n
- *Vier Lieder* für eine hohe Frauenstimme und Klavier 79n, 238 f., 481, 488, 500
- *Violinsonate* 415, 496
- *Wandrer's Nachtlied* (aus *Drei Lieder*) 498
- *Wenn die zwei Schwestern* 494n, 495
- *Zigeunerlied* 230, 494
- Steermann, Hilda → Merinsky, Hilda 31, 33–36, 68, 106–108, 496, 501
- Steermann, Josef 19 f., 22n, 494
- Steermann, Margaret 13, 35 f., 45, 67n, 68, 108, 110, 111n, 123n, 126, 129, 131n, 421, 497 f.
- Steermann, Rachel 13, 139, 143, 194, 199, 201 f., 204–207, 209–211, 213 f., 217, 219–221, 223, 227 f., 231, 246, 272, 502
- Steermann, Rebecca 13, 139, 143, 212, 501
- Steermann, Rozia (verh.: Gielen) 21, 67, 122
- Steermann, Salka (eigentlich: Salomé, verh.: Viertel) 19, 21, 26, 32, 44 f., 67–69, 79, 83, 86, 89 f., 108, 122, 418n, 422, 436 f., 444, 447, 498
- Steermann, Zygmunt 21, 67, 89, 426
- Stiedry-Wagner, Erika 74, 224 f., 262, 350, 497
- Stock, Else 224, 301 f., 312, 314–316, 320, 323n, 325, 328, 333–336
- Stokowski, Leopold 47, 74, 76n, 214, 351n, 500

- Straus, Gertrude E. 78 f.
- Strauß, Johann Baptist (Sohn) 245
- *Die Fledermaus* 245
 - *Perpetuum mobile*, op. 257 245
- Strauss, Richard 17, 24
- *Also sprach Zarathustra* 24
 - *Burleske* 112
 - *Eine Alpensymphonie* 17
 - *Elektra* 24
 - *Salome* 24
- Strecker, Ludwig Emanuel 93
- Stubenrauch, Maria 90
- Stuckenschmidt, Hans Heinz 25n, 33, 91 f., 93n, 124n, 201, 204 f., 354
- Stutschewsky, Joachim 497
- Svendborg 84
- Swarowsky, Hans 17, 192
- Swieten, Gottfried van 277n
- Széll, George 72
- Szymanowski, Karol 111
- Variationen in b-Moll 111
- Tagger, Theodor → Bruckner, Ferdinand 83
- Tagore, Rabindranath 494n, 495
- Takahashi, Aki 232
- Takahashi, Yuji 366, 369, 412
- Thalberg, Sigismund 160
- Thompson, Oscar 74
- Thomson, Virgil 75 f., 79
- Tichman, Nina 9, 126, 138
- Tintner, Georg 113
- Tiomkin, Dimitri 69
- Toch, Ernst 72
- Toscanini, Arturo 274
- Trakl, Georg 238 f., 500
- Trauneck, Josef 248n
- Trost, Anton 86 f.
- Troyanos, Tatjana 229, 463n
- Tschaikowski, Pjotr Iljitsch 45
- Tschernjakow (Bentley, Apelman), Maya 80n
- Tudor, David 91 f.
- Uchida, Mitsuko 366, 369, 393n, 403–405, 410, 413
- Uhde, Jürgen 27n
- Ullmann, Victor 42
- Ungár, Imre 105
- Uryash, Igor 242
- Varése, Edgard 68, 495
- Varga, Tibor 209, 302, 311, 313–315, 324, 326 f., 329
- Verdi, Giuseppe 179, 181 f.
- *Aida* 181n
 - *Don Carlos* 182
- Viertel, Berthold 34, 83, 86, 89 f., 236, 466n, 501
- Viertel, Salka → Steuermann, Salka
- Villers, Francine 301
- Vintschger, Jürg von 366, 369, 383 f., 412
- Vivaldi, Antonio 167n
- Wagner, Erika → Stiedry-Wagner, Erika 224, 497
- Wagner, Heinz 208
- Wagner, Richard 22n, 153, 157, 160, 179–181, 192, 273
- *Lohengrin*, WWV 75 180 f.
 - *Parsifal*, WWV 111 181
 - *Siegfried*, WWV 86 C 22n
- Wangler, Frantz 224
- Washington 13, 67n, 120, 139, 195n, 199, 209, 216, 226, 247
- Wassermann, Irving (Isidor) 111 f.
- Weber, Carl Maria von 177 f., 196, 246
- *Euryanthe*, JV 291 177
 - Klaviersonate Nr. 2 in As-Dur, op. 39, JV 199 246
- Webern, Anton 12, 15, 17, 25 f., 33, 35, 45, 51, 62 f., 68–71, 76, 79, 82, 112, 122, 158, 186, 188–191, 195 f., 246, 251 f., 256, 301n, 206n, 335–338, 339n, 349, 412, 414–436, 442, 444–447, 451, 476, 479, 481, 483, 487, 495–499
- *Das Augenlicht* für gemischten Chor und Orchester, op. 26 428

Register

- *Drei Lieder* nach Gedichten von Hildegard Jone (*Jone-Lieder*), op. 25 429
- *Fünf Lieder* aus *Der siebente Ring* von Stefan George, op. 3 415, 417, 496
- *Fünf Lieder* nach Gedichten von Stefan George, op. 4 417
- *Fünf Stücke* für Orchester, op. 10 428
- Konzert für neun Instrumente, op. 24 415, 428, 434
- *Passacaglia*, op. 1 415
- Quartett, op. 22 306n, 415, 444
- *Schatzwalzer* (Bearbeitung nach J. Strauß) 415
- Streichquartett, op. 28 251 f., 426 f.
- Streichtrio, op. 20 306n
- Symphonie, op. 21 63, 419–221, 427 f., 445
- Variationen für Klavier, op. 27 12, 186, 251, 335n, 414–416, 422–425, 429–434, 444, 499
- *Vier Lieder*, op. 12 417, 444
- *Vier Stücke* für Geige und Klavier op. 7 246, 251, 301n, 417, 337, 428 f., 445
- *Zwei Lieder* nach Gedichten von Rainer Maria Rilke (*Rilke-Lieder*), op. 8 428
- Webster, Beveridge 137, 366, 369, 377 f., 380n, 412
- Weill, Kurt 46n, 92
- Weingarten, Paul 86 f., 93
- Weisbach, Hans 113
- Weissmüller, Johnny 69
- Wellesz, Egon 344n, 354n
- White, Ernest 47n
- Wieck, Friedrich 178
- Wiedner, Horst 208
- Wien 10 f., (12), 13, 15, 17, 20, 23 f., 30 f., 35n, 36–39, 41 f., 44n, 45, 47, 51, 53–57, 59–69, 80n, 81, 83n, 86–94, 104–115, 117–120, 123, 125 f., 127n, 138, 140 f., (166), (182), (187), 188 f., (192 f.), 199, 241, 243, 247 f., 250, (253), 254, (273 f.), 277, 290 f., (304), (307), (309), (323), (329), (333n), (335 f.), (338–340), (342 f.), 345n, (347), (404), (408), 411, 414 f., (416), 417–419, 420n, 422, 426, 430, (433 f.), 436 f., (474), (489)
- Akademie für Musik und darstellende Kunst 42n, 44n, 86–88, 90, 93, 108, 112n, 114 f., 423, 497, 500
- Bösendorfer-Saal 24, 53
- Ehrbar-Saal 65
- Konzerthaus 36n, 47, 54, 57, 59, 61, 63, 90, 104, 109n, 419
- Musikverein 54, 60, 63–65, 110 f., 436n
- Saal des wissenschaftlichen Klubs 120, 140
- Sezession 60
- Staatsoper 89
- Theater an der Wien 24, 494
- Verein für musikalische Privataufführungen 15, 30 f., 35n, 36, 59, 104, 106, 250 f., 409, 415, 417, 442, 444, 496
- Wiesbaden 93n
- Wiesenthal, Elsa 105
- Wiesenthal, Martha 105
- Willman, Allan 301, 302, 312, 314 f., 320, 325, 328, 334, 336, 337n
- Winograd, Arthur 207, 209, 226
- Winternitz-Dorda, Martha 25
- Wolf, ? 252
- Wolpe, Katharina 366, 369, 412
- Wolpe, Stefan 46, 77, 92, 489
- Wolpe-Rademacher, Irma 92
- Wood, Henry 44, 498
- Wührer, Friedrich 86 f., 93, 114
- Wünsche, Manfred 208
- Wychyłowka 21
- Wytttenbach, Jürg 366, 369, 384, 412
- Zehme, Albertine 26, 495
- Zenk, Ludwig 110, 111n, 418, 422
- Sonate 418
- Zichron Ya'akov 431
- Zukofsky, Paul 228, 231 f., 463n
- Zürich 83n, 234, 237, 238, 241, 301n
- Zykan, Otto M. 90–92, 366, 369, 380n, 412
- *3 Sätze für Klavier und Kammerorchester* 90
- *Klavierkonzert oder Kryptomnemie* für Bläser, Schlagzeug und Klavier 90
- *Nachgereicht aus früherer Zeit* 91

Fas Michael

Bitte um Flügel (L. Staff)

Es gibt ein seltsames Land der Wunder, abge-
trennt durch einen Fluß, über den man
nicht hinüber kann, wenn man keine
Flügel hat. Es träumt unter dem blauen
Augenlid des Himmels wie ein Auge
das die Gedanken Gottes versteht.
Da wir versinken in träumerisches Sinnen,
im Schatten geborgen vor der Mittags-
Glut, erreicht uns ein Räuschen der
Bäume seine Kunde: „fern, fern.“
Wenn die Nacht einbricht, lass dich an
jenes Wunder gehn, dort unser Leiseraud-
Zelt aufschlagen wo die Weiden den
Winden fallen stellen sind, unsere
jungen Herzen auf ihre Häuten in
den Sternen erheben, sie
entdecken wie unsere Sehnsucht
auf den Knien, flüsternd um
Flügel bitten.