

Leicht, zart(♩)

1 2 etwas zögernd

ppp p

3 flüchtig 4 5 3

ppp p espress.

6 7 leicht pp 8 flüchtig ppp fpp trem.

9 10 pp flüchtig 11 rit.. 12

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

p ppp ppp

pp

Abbildung: Arnold Schönberg: *Sechs kleine Klavierstücke op. 19/1*
 aus: Arnold Schönberg: *Werke für Klavier zu zwei Händen*. Hrsg. von Eudard Steuermann und Reinhold Brinkmann.
 Mainz, Wien 1968, p. 15 (Sämtliche Werke. Abteilung II: Klavier- und Orgelmusik. Reihe A, Band 4)

Eduard Steuermann als Schönberg-Interpret

Zu den Tondokumenten der *Sechs kleinen Klavierstücke* op. 19

Eduard Steuermann (1892–1964) war der führende Pianist der Wiener Schule. Bedurfte es eines Beleges für diese bekannte Tatsache, so läge er u. a. in einem Brief vor, den Arnold Schönberg am 12. Oktober 1920 an Willem Mengelberg schrieb. Er empfiehlt darin dem berühmten Dirigenten mehrere seiner Schüler, darunter

2 Konzert-Pianisten beide allerersten!!! Ranges. Ich garantiere dafür, dass beide i[n] 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 Mu[s]iker 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.¹

Dass Steuermann ein überragender Musiker war, steht außer Zweifel; darüber, worin das Besondere seiner Kunst zu suchen, wie er stilistisch einzuordnen sei, stehen eingehende Untersuchungen noch aus. Das hat *einen* triftigen Grund in seiner schmalen Diskographie, die ganz überwiegend den Werken Arnold Schönbergs gewidmet ist und kaum kommerziell vertriebene Titel enthält. In die gleichsam »offizielle« Steuermann-Diskographie gehören »neben einer Reihe von unveröff[entlichten] Aufführungsmitschnitten im wesentlichen nur drei Schallplatteneinspielungen«, nämlich Schönbergs *Pierrot lunaire*, 1940 unter der Leitung des Komponisten für Columbia, eine Gesamteinspielung von Schönbergs Klavierwerken aus dem Jahr 1957, ebenfalls für Columbia, sowie

1 Arnold Schönberg an Willem Mengelberg, 12. Oktober 1920 (Willem Mengelberg Archives, Den Haag | ASCC ID 6814). Zu Steuermanns überragender Bedeutung für den Verein für musikalische Privataufführungen, wo er in 77 von 117 Konzerten der Reihe A auftrat und damit der meistbeschäftigte Musiker des gesamten Unternehmens war, vgl. Walter Szmolyan: Die Konzerte des Wiener

Schönberg-Vereins, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 36/2 (Februar 1981), p. 82–104; die entsprechenden Listen finden sich auch in: idem: Die Konzerte des Wiener Schönberg-Vereins, in: *Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen*. Hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn. München 1984, p. 101–114 (Musik-Konzepte 36).

eine Auswahl von Werken Ferruccio Busonis, 1960 für Contemporary Records eingespielt.²

Die bisher umfangreichste Steuermann-Diskographie von Franz Lechleitner nennt insgesamt 21 Opera von sechs Komponisten in 29 Aufnahmen³ – neben Werken von Schönberg und Ferruccio Busoni (*Toccata, Sonatinen 1 und 6, 6 Elegien*) sind Ludwig van Beethoven (op. 120), Alexander Mossolow (1. *Klavierkonzert*, Teilaufnahme), Wolfgang Amadeus Mozart (KV 383a = 394) sowie Steuermann selbst mit zwei Stücken vertreten. Jüngere Recherchen und Veröffentlichungen haben diesen Bestand nicht unwesentlich erweitert, so dass unter Einbezug von Rundfunkaufnahmen sowie privaten und halbprofessionellen Mitschnitten heute ein Korpus an Klangquellen zu überblicken ist, das neben den zuvor genannten weitere kaum bekannte Aufnahmen wichtiger Schönberg'scher Werke sowie solche von Werken Carl Philipp Emanuel Bachs, Carl Maria von Webers, Frédéric Chopins, Alexander Skrjabin, Max Regers, Alban Bergs, Anton Weberns, Hanns Eislers und Eduard Steuermanns selbst umfasst.⁴

Dass Steuermann um 1950 erstmals einige von Schönbergs Klavierwerken, darunter die *Sechs kleinen Klavierstücke* op. 19, für das Label Dial Records aufnahm, ist gemeinhin bekannt; als Aufnahmedatum wird meist 1951⁵ angegeben. Schönberg war allerdings bereits im Frühherbst 1949 von den Aufnahmen unterrichtet worden und schrieb am 3. Oktober an Steuermann: »Lieber Freund: Ich bin sehr froh zu erfahren, dass du, wie du schreibst, meine Klaviermusik bereits recordiert hast.«⁶ Der Schallplattentext von René Leibowitz ist auf den 13. September 1949 datiert⁷, so dass als Aufnahmedatum Sommer oder Frühherbst

2 Volker Rülke: Art. Steuermann, Eduard (Edward), in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Hrsg. von Ludwig Finscher. Personen-Teil 15. Kassel etc. 2006, c. 1445f.

3 – die diversen Teilaufnahmen des *Pierrot lunaire* nicht mitgerechnet; vgl. 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, p. 731–810, hier p. 779 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 3).

4 Eine aktualisierte Steuermann-Diskographie wird aus Anlass eines im Herbst 2018 an der Anton Bruckner Privatuniversität Linz veranstalteten

Eduard-Steuermann-Symposiums von Werner Unger vorbereitet, der sich mit seinem Label archiphon schon seit vielen Jahren um die Wiederveröffentlichung früherer Aufnahmen u. a. aus dem Umkreis der Wiener Schule verdient gemacht hat; vgl. <http://www.archiphon.de/arde/index.php> (Zugriff 05. 03. 2018).

5 <http://schoenberg.at/diskographie/works/019a.htm#Steuermann51> (Zugriff 05. 03. 2018) sowie Franz Lechleitner: Tonaufnahmen von Angehörigen der Wiener Schule, s. Anm. 3, p. 779.

6 Arnold Schönberg an Eduard Steuermann, 3. Oktober 1949 (The Library of Congress, Washington D. C., Music Division [Edward Steuermann Collection] | ASCC ID 5185); veröffentlicht in: *Arnold Schönberg. Ausgewählte Briefe*. Hrsg. von Erwin Stein. Mainz 1958, p. 290.

7 <https://www.discogs.com/de/Arnold-Schoenberg-Fantasy-for-Violin-and-Piano/release/10834555#images/30263269> (Zugriff 05. 03. 2018); eine Wiederveröffentlichung dieser Einspielung von op. 19 erfolgte auf der CD *Eduard Steuermann, Vol. 1: Schoenberg*, archiphon ARC-WU-035 im Jahr 2004. Für den Hinweis auf die Datierungsbelege und den immer wieder freigiebigen Erfahrungsaustausch zu Fragen der Interpretationsforschung danke ich Thomas Glaser sehr herzlich.

1949 gesichert sein dürfte. Schönbergs Brief ist darüber hinaus hinsichtlich des Quellenwerts von Steuermanns Einspielungen insofern aufschlussreich, als der Komponist sich selbst einen bedeutenden (in seinen Augen geldwerten) Anteil an Steuermanns Interpretation zuschreibt: »Nun scheint es mir, dass ich hier einen Anteil, wie ein Dirigent bekommen könnte, nämlich ›als Einstudierer‹ d. i. ›Vortragsmeister‹ meiner Musik.«⁸ Das stützt Theodor W. Adornos Äußerung, der in einer bei Columbia erschienenen LP mit Schönbergs sämtlichen Werken für Klavier alleine⁹ dieses Repertoire »authentisch kodifiziert«¹⁰ sah. Ihr Aufnahmedatum wird in unterschiedlichen Quellen von 1955–1957 angegeben, sie erfolgte wohl in der ersten Januarwoche des Jahres 1957¹¹. Ich gebe hier »Steuermann 1957 (Columbia)« an, um sie von einem noch wenig bekannten Mitschnitt von op. 19 zu unterscheiden, der bei einem Konzert im Juli 1957 in Darmstadt gemacht und erst kürzlich in der Reihe *Darmstadt Aural Documents* veröffentlicht wurde¹², hier als »Steuermann 1957 (Darmstadt)« angegeben. Ebenfalls wenig bekannt ist, dass Steuermann sechs Jahre später, am 18. Juni 1963, im Rahmen eines von Hans Heinz Stuckenschmidt initiierten Projektes beim RIAS Berlin nochmals die Klavierstücke op. 11, 19 und 23 einspielte.¹³

Bisher unveröffentlicht sind die Aufnahmen einer Aufführung des gesamten Klavierwerks Arnold Schönbergs, die Eduard Steuermann am 22. August 1954 bei den Darmstädter Ferienkursen gab.¹⁴ Das Arnold Schönberg Center verwahrt darüber hinaus eine Tonbandüberspielung aus den Beständen der Library of Congress (Washington), die neben einer Besprechung von Schönbergs op. 25 mit Studierenden eines Salzburger Kurses auch einen vollständigen Mitschnitt von op. 19 enthält.¹⁵ Somit sind derzeit sechs Tondokumente bekannt, die uns Steuermanns Interpretation von Schönbergs op. 19 überliefern. Unter Verwendung der bisher veröffentlichten Aufnahmen nehme ich diese Quellenkonstellation zum Anlass, mich im Folgenden anhand

8 Arnold Schönberg an Eduard Steuermann, 3. Oktober 1949, s. Anm. 6; dieser Teil des Briefes ist in Steins Ausgabe nicht enthalten.

9 Columbia Masterworks ML 5216, wiederveröffentlicht auf der CD archiphan ARC-WU-035 (s. Anm. 7) sowie im 2-CD-Set *Hommage à Steuermann. His historic recording of Schoenberg's piano music. Works and arrangements by Eduard Steuermann*, Tacet 0186-0. Beide Wiederveröffentlichungen basieren auf derselben Schallplattenüberspielung durch Werner Unger (freundliche Mitteilung vom 30.06.2017).

10 Theodor W. Adorno: Nach Steuermanns Tod [als »Nachruf auf einen Pianisten«] erstmals in: *Süddeutsche Zeitung* (28./29. November 1964), in: idem: *Musikalische Schriften IV. Moments musicaux. Impromptus*. Frankfurt am Main 2003, p. 311–317, hier p. 315 (Gesammelte Schriften 17).

11 Die diskographische Datenbank des CHARM (<http://www.charm.rhul.ac.uk> [Zugriff 05.03.2018]) nennt den 2. Januar 1957; vgl. auch <http://schoenberg.at/diskographie/works/019a.htm#Steuermann57> (Zugriff 05.03.2018).

12 Mitschnitt vom 17. Juli 1957, Orangerie Darmstadt; veröffentlicht auf der CD:

Darmstadt Aural Documents, Box 4: *Pianists*, © 1957 Hessischer Rundfunk/© 2016. NEOS 11631.

13 Aufnahme vom 18. Juni 1963, Studio Lankwitz, Berlin; veröffentlicht im Set *The RIAS Second Viennese School Project. Schönberg – Berg – Webern. Berlin 1949–1965*, © 1949–1965 Deutschlandradio/© 2012 Ludger Böckenhoff. audite 21.412, CD 2.

14 <https://www.imd-archiv.de/detail/IMD-M-5697?q=Steuermann&d=audioTransmission&p=1&s=25&l=list&o%5Bscore%5D=desc> (Zugriff 05.03.2018).

15 Ich danke Eike Feß, der mich auf dieses Material aufmerksam machte.

des ersten der *Sechs kleinen Klavierstücke* der Interpretationskunst Steuermanns anzunähern.¹⁶

* * *

In jüngeren Versuchen, Steuermanns Klavierspiel anhand seiner Tonaufnahmen zu charakterisieren, findet man eine kleine Reihe von Eigenheiten, die in stets veränderten Formulierungen öfters wiederkehren. Im Wesentlichen war demnach sein Klavierspiel geprägt durch

- eine besondere (und zugleich unaufdringliche) Plastizität musikalischer Strukturen, weiters durch
- die Fähigkeit zu besonders farbigem und nuanciertem Spiel und schließlich durch
- eine stupende Technik, die sich jedoch im Unscheinbaren verbarg (und daher auch kaum als die Virtuosität, die sie eigentlich war, hervorgekehrt wird¹⁷).

Wie in einer Essenz erscheinen diese Motive im *Lexikon des Klaviers*, das Steuermanns »Interpretationsansatz« als Klavierspiel charakterisiert, das »bar jeglicher Theatralik und arbiträrer Übertreibungen strukturelle Transparenz und leuchtende Klangfarben« aufweise.¹⁸ Ähnlich Hans-Klaus Jungheinrich, der auf »Nuancen und Zwischentöne« Wert legt, auf das »analytische Vermögen«, das »sich dabei niemals aufdringlich« demonstriere, so dass »die Arbeit an der klanglichen Klarheit [...] etwas Selbstverständliches, fast Beiläufiges [bekommt]«¹⁹. Dieses scheinbar Beiläufige dominiert die Wahrnehmung von Dirk Wieschollek in der *Neuen Zeitschrift für Musik*:

*Steuermanns Interpretationen atmen [...] eine große Gelassenheit und eine von jeder vordergründigen Expression entschlackte Klarheit [...]. Die ganz besondere Intensität und Komprimiertheit der Schönberg'schen Klaviermusik könnte kaum zwingender zum Ausdruck kommen als hier, und auch die technische Virtuosität Steuermanns blitzt ganz unprätentiös immer wieder auf [...].*²⁰

16 U. a. Arnold Schönbergs *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19 sind Gegenstand des vom FWF finanzierten Forschungsprojektes »Performing, Experiencing and Theorizing Augmented Listening (PETAL)«, das unter der Leitung von Christian Utz an der Kunstuniversität Graz durchgeführt wird, und das die hier anvisierte Materie in deutlich größerer Breite behandeln wird, als es in der vorliegenden ersten Annäherung möglich ist; vgl. <https://musiktheorie.kug.ac.at/petal.html> (Zugriff 05.03.2018).

17 Adorno sprach diesen Umstand direkt an: »Der Spielmechanismus war kraftvoll und höchst virtuos; er hat indessen nie die Virtuosität ausgekostet.« Theodor W. Adorno: Nach Steuermanns Tod, s. Anm. 10, p. 315.

18 Sabine Feisst: Art. Steuermann, Eduard [Edward], in: *Lexikon des Klaviers. Baugeschichte – Spielpraxis – Komponisten und ihre Werke – Interpretieren*. Hrsg. von Christoph Kammertöns und Siegfried Mauser. Laaber 2006, p. 688f.

19 Hans-Klaus Jungheinrich: Pianist Eduard Steuermann: Ein konservativer Revolutionär, in: *Frankfurter Rundschau* (online 1. April 2010), <http://www.fr.de/kultur/musik/pianist-eduard-steuermann-ein-konservativer-revolutionaer-a-1060433> (Zugriff 09.03.2018).

20 Dirk Wieschollek: Rezension: Steuermann, Eduard. *Hommage à Steuermann*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* (Juni 2010), http://www.musikderzeit.de/de_DE/journal/current/showarticle,31796.html (Zugriff 09.03.2018).

In gleicher Stoßrichtung Volker Hagedorn in der Wochenzeitung *Die Zeit*:

*Feiner abstimmen kann man den Anfang der drei Stücke opus 11 nicht, auch nicht beredter, anrührender. Und wenn Schönberg wie im opus 23 eine Linie in Vergrößerung wiederholen lässt, entsteht bei Steuermann beiläufig ein Dialog. Wo immer Eduard Steuermann eine Gestalt entdeckt, macht er sie lebendig. Unglaublich, wie verschieden er Stimmen färben, wie plastisch er sie formen kann, wie viel Raum sie erschließen.*²¹

Weniger enthusiastisch urteilt der langjährig als Musikkritiker tätige Ingo Harden im Handbuch *PianistenProfile*, wobei auch er das Motiv struktureller Klarheit variiert – im Hinblick zum einen auf Steuermanns Verdienst als Klavierlehrer²², zum anderen auf sein Klavierspiel: Die Schönberg-LP bei Columbia zeichne sich demnach »durch Klarheit und Abrundung aus, reduziert aber die Musik mit einer gewissen distanzierten Überlegenheit auf ein weitgehend leidenschaftsloses ›Tönespiel‹.«²³ Ganz »ähnliche Eindrücke« empfing der Autor durch Steuermanns Busoni-Interpretationen, die »manuell unanfechtbar« seien und »an Deutlichkeit der Ausführung nichts zu wünschen übrig« ließen. »Aber«, so Harden weiter,

*ein Entrollen der Musik wie auf einem Reißbrett, das im Falle Schönbergs vielleicht noch angehen mag, ist für eine zureichende Busoni-Interpretation nicht genug: die Darstellung des Mittsechzigers wirkt wie die von den Dimensionen des Klangs und der Farbe weitgehend abstrahierende Schwarz-Weiß-Skizze eines kompositorischen Bauplans.*²⁴

Dass hier mit solcher Deutlichkeit ausgerechnet ein Mangel an Farbe konstatiert wird ist insofern bemerkenswert, als in anderen Charakterisierungen oftmals gerade die »Farbigkeit« von Steuermanns Spiel als eine besondere Qualität hervorgehoben wird. Anscheinend nahm Harden eine Diskrepanz wahr zwischen der Plastizität des »Bauplans« und einem ihm unangemessen erscheinenden Mangel an klanglicher Opulenz; jedenfalls dominiert auch hier (wenn auch als unstimmig empfunden) das Element der strukturellen Klarheit.²⁵

Insbesondere der Vorwurf des »leidenschaftslosen« Spiels würde Steuermann zutiefst geschmerzt haben. Martin Zenck zitiert eine Passage aus einem

21 Volker Hagedorn: Die Welt in einem Takt. Schönbergs Lieblingspianist Eduard Steuermann hat sensationelle Aufnahmen hinterlassen. [CD-Rezension zu *Hommage à Steuermann*, Tacet 186, 2 CDs], in: *Die Zeit* 15 (2010, online 8. April 2010/6. Februar 2012), <http://www.zeit.de/2010/15/D-Pianist-Steuermann> (Zugriff 28.08.2017).

22 »Schließlich genoss er weltweit Ansehen als Pädagoge von analytischem Scharfblick, der die Strukturen der Musik freizulegen vermochte.« Ingo Harden: Eduard Steuermann, in: Ingo Harden, Gregor Willmes:

PianistenProfile. 600 Interpreten: Ihre Biographie, ihr Stil, ihre Aufnahmen. Kassel 2008, p. 702 ff., hier p. 703.

23 Ibidem.

24 Ibidem.

25 Deutlich abweichend von dem hier nachgezeichneten Gesamtbild äußerte sich Peter Cossé in einem polemischen Ausritt gegen Alfred Brendels im CD-Booklet veröffentlichte Fürsprache, die Aufnahme sei »der klassische Maßstab

für die Interpretationen dieser Stücke«; vgl. Peter Cossé: CD-Besprechung: *Hommage à Steuermann* (2. März 2010), http://www.klassik-heute.de/4daction/www_medien_einzeln?id=19600 (Zugriff 09.03.2018). Zu den Aufnahmen selbst bemerkt er: »Ich empfinde die Schönberg-Aufnahmen Steuermanns als lebendig, eher fließend, weniger analytisch punktend, im Vergleich zu Gould fast schon romantisierend, genauer: entschärfend im Klang- und Bewegungsverlauf. Aber – lieber Alfred Brendell! – mit der Bezeichnung ›klassischer Maßstab‹ kann ich in diesem Zusammenhang nichts anfangen.«

Brief Steuermanns an Adorno vom 20. März 1933, in dem er »Sachlichkeit«²⁶ und Leidenschaft emphatisch in eins setzt: »Ist denn unsere ›Sachlichkeit‹ so sachlich? Sachlich ist nur die tiefste Leidenschaft [...]«²⁷ Von diesem Begriff der »tiefsten Leidenschaft« nimmt Zencks Beurteilung des Interpreten ihren Ausgang:

*Sein Klavierspiel ist sachlich im Sinne der ›tiefsten Leidenschaft‹, aber nicht neu-sachlich, es ist trocken, nüchtern und dabei höchst expressiv, ohne subjektives Rubato, mit nur sehr sparsamer Pedalierung, äußerst distinkt und kernig in der jeweiligen Artikulation eines einzelnen Tons und einheitlich phrasierend und atmend in der Gestaltung der Spannungsbögen. Überraschend ist die Farbigkeit in den unterschiedlichen Registerlagen, die Präsenz der Tiefen und Nähen des Klangs, auch unabhängig von der Dynamik.*²⁸

Den schon genannten Charakteristika von Strukturgestaltung und Farbigkeit fügt Zenck hier implizit noch ein Element des in sich Widersprüchlichen, gleichsam einer inhärenten Gespanntheit hinzu: Sachlich, aber nicht neu-sachlich; nüchtern, aber expressiv, jedoch ohne subjektives Rubato; distinkte Einzeltöne, die sich aber zu Spannungsbögen zusammenfügen. Metaphern inhärenter Paradoxie finden sich auch in Adornos Nachruf auf Steuermann, in den wenigen Sätzen, die er über die sozusagen äußerliche Beschaffenheit von dessen Klavierspiel verliert: »Die musikalischen Oberflächenzusammenhänge polarisierten sich ihm nach zartester Differenziertheit und sprengender Energie«, oder: »In wilder Eruption setzte der Pianist Steuermann den von den Tabus gefesselten Ausdruck frei.«²⁹

Weitere Beispiele für Umkreisungen dieses Motivs einer inneren Gespanntheit ließen sich auch aus dem Bereich jüngerer feuilletonistischer Annäherungen anführen und insbesondere wo solche Feststellungen sich mit historischem Bewusstsein paaren³⁰, darf das Wirken eines u. a. von Adorno mitgeprägten Topos vermutet werden. Gleichwohl scheint es lohnend, dem Kern solcher Bestimmungen am historischen Dokument nachzuspüren und die sehr allgemeinen Feststellungen in der Interpretationsanalyse zu konkretisieren.

26 Zur Tragweite einer nach dem Ersten Weltkrieg virulenten diskursiven Konfrontation einer älteren »espressivo«-Ästhetik mit explizit »sachlichen« Interpretationsweisen grundlegend Jürg Stenzl: In Search of a History of Musical Interpretation, in: *The Musical Quarterly* 79/4 (1995), p. 683–699; deutsch: Auf der Suche nach einer Geschichte der musikalischen Interpretation, in: idem: *Auf der Suche nach Geschichte(n) der musikalischen Interpretation*. Würzburg 2012, p. 15–31 (Salzburger Stier 7). Zur Rekonstruktion dieses Diskurses anhand des deutschen

Musikschritfttums der Zwischenkriegszeit ausführlich Detlef Giese: »Espressivo« versus »(Neue) Sachlichkeit«. *Studien zu Ästhetik und Geschichte der musikalischen Interpretation*. Berlin 2006.

27 Martin Zenck: ... die Freiheit vom Banne Schönbergs ... Neue Bewertungen des Komponisten und Pianisten Eduard Steuermann, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 68/4 (2011), p. 263–293, hier p. 273.

28 Ibidem, p. 273 f.

29 Theodor W. Adorno: Nach Steuermanns Tod, s. Anm. 10, p. 315.

30 »Bei Steuermanns als klassisch geltenden Wiedergaben des Schönbergschen Klavier-Cœuvres denkt man unwillkürlich an das Diktum vom ›konservativen Revolutionär‹. In Steuermanns Spiel verselbständigen sich die expressionistischen Gesten der Musik nicht; sie wirken eher brahmsisch eingebunden in eine von geheimer Kantabilität geleitete Linienführung.« Hans-Klaus Jungheinrich: Pianist Eduard Steuermann, s. Anm. 19.

Die handfestesten Hinweise auf Steuermanns Klavierspiel in Hinblick auf Schönbergs op. 19 stammen von ihm selbst: Im Juli 1942 schrieb Steuermann in Santa Monica einen Brief an seinen Neffen, Michael Gielen, der sich zu dieser Zeit in Buenos Aires aufhielt, wo er gerade seine Studien bei Erwin Leuchter aufgenommen hatte. Gielen hatte Steuermann um Ratschläge für die Interpretation von Schönbergs op. 19 ersucht. Dessen Antwort liegt in der englischen Ausgabe von Steuermanns Schriften publiziert vor.³¹ Sie lässt tatsächlich den Ausgleich tendenziell querständiger Erfordernisse als ein Hauptanliegen Steuermanns erkennen. Eingeleitet werden seine Ausführungen durch eine knappe Reflexion über die Beziehungen zwischen Schönbergs Expressionismus und romantischer Musik:

*Inasmuch as expressionism is the child of the romantic »innerness« [Innerlichkeit], Schoenberg's Op. 19 may share some subconscious goals (or the approach to the problem of writing piano pieces) with Schumann, but it is still a long way from »Hasche-Mann« or even »Fast zu ernst« to that.*³²

Gielen's Bitte um Metronomangaben und eine Empfehlung zur Frage, ob er »strictly in tempo or with liberty«³³ spielen solle, möchte Steuermann mit Verweis auf den geographischen Abstand von 6.000 Meilen zum Fragesteller zunächst ausweichen. Gleichwohl stellt er fest: »It would be hardly possible to play the first piece according to any metronome.«³⁴ Umgehend relativiert er aber diese Aussage: »I think there are very few compositions one can play »strictly in tempo« (some Bach, some Mozart).«³⁵ Bei Schönberg gäbe es aber eine weitere Komplikation: »In the case of Schoenberg you must try to keep the balance between unity of tempo (which is here needed very much to make it sound like normal music, not like a continuous recitative) and the expressive demands, the necessity of clearly separating the phrases and the characters.«³⁶ Hier sind also zwei Grunderfordernisse ausgesprochen, die einander widerstreben und zum Ausgleich gebracht werden müssen: (1) Die Einheit des Tempos garantiert, dass es »wie normale Musik« klingt, steht aber der Notwendigkeit des Ausdrucks entgegen (2) Phrasen und Charaktere voneinander zu trennen.

In einem Essay von 1937 hatte Steuermann schon einmal zur Bedeutung richtiger Phrasierung Stellung genommen: »Phrased inadequately a classical melody might only be less beautiful, whereas Schoenberg's would be downright

31 Eduard Steuermann: Solving the Puzzle. Notes on the Interpretation of Schoenberg's Six Little Piano Pieces, Op. 19 [Eduard Steuermann an Michael Gielen, 24. Juli 1942], in: *The Not Quite Innocent Bystander. Writings of Edward Steuermann*. Hrsg. von Clara Steuermann, David Porter und Gunter Schuller. Lincoln/Neb., London 1989, p. 103–106.

32 Ibidem, p. 103.

33 Ibidem, p. 104.

34 Ibidem.

35 Ibidem.

36 Ibidem.

incomprehensible.»³⁷ In Fragen der Phrasierung gelten aber für die frei-atonalen Stücke die gleichen Kategorien wie für funktionsharmonisch organisierte Musik, wie wir aus dem Brief an Gielen erfahren: »*You must fully master the technique of the half and quarter cadences, otherwise the piece will be disrupted.*«³⁸ Es gibt demnach Hierarchien von »Kadenzen«, sprich: Phrasenabschlüsse mit unterschiedlich intensiver Schlusswirkung, deren genaue Beachtung für ein Erkennen der Struktur der Stücke unerlässlich ist. Dass die Kadenzgestaltung spieltechnisch ganz wesentlich als Modifikation des Tempos gedacht ist, geht aus dem unmittelbar folgenden Satz hervor: »*You must also be very adept at reestablishing the tempo immediately [...].*«³⁹ Die Wichtigkeit der erwünschten Einheit des Tempos betont Steuermann noch mehrfach: »[...] *try to give the piece that unity of movement which comes out of your feeling. If you are able to control it by metronome (in some parts), so much the better. The deviations from the general tempo (for instance, in the first piece) should be as slight as possible [...]*«⁴⁰ – »*The more you are able to give the impression of a constant tempo, the better.*«⁴¹

* * *

Ausgehend von diesen Selbstzeugnissen Steuermanns birgt eine empirische Untersuchung von Steuermanns Aufnahmen manche Überraschung. Abbildung 1 zeigt eine Tempoverlaufskurve des ersten der *Sechs kleinen Klavierstücke* in Steuermanns RIAS-Aufnahme von 1963. Ich wähle dieses Tondokument als Ausgangspunkt meiner Betrachtungen, weil es von exzellenter Aufnahmequalität ist, quasi die Fassung letzter Hand darstellt und (wie zu zeigen sein wird) darüber hinaus einige Aspekte von Steuermanns Spiel auf sehr plastische Weise zum Ausdruck bringt. Die Beschränkung auf das erste Stück erfolgt überwiegend aus pragmatischen Gründen, dürfte aber durch den Umstand, dass es das längste und komplexeste des Zyklus ist und sich Steuermann selbst in seinen Ausführungen ganz überwiegend auf das erste Stück bezieht, hinreichend legitimiert sein.

Die für die Dauer einzelner Notenwerte erhobenen Tempoäquivalente sind technische Werte⁴², sie reichen im vorliegenden Fall von ca. ♩ = M. M. 40 in Takt 6 bis zu gemessenen M. M. 190 in Takt 8. Sechsmal während dieses

37 Eduard Steuermann: The Piano Music of Schoenberg [1937], in: *The Not Quite Innocent Bystander*, s. Anm. 31, p. 42–44, hier p. 43.

38 Idem: Solving the Puzzle, s. Anm. 31, p. 104.

39 Ibidem.

40 Ibidem.

41 Ibidem.

42 Die Erhebung und Interpretation der Daten erfolgte mit dem in der empirischen Interpretationsforschung etablierten Programm *Sonic Visualiser*; vgl. <https://www.sonicvisualiser.org/> (Zugriff 12.03.2018); dort finden sich auch umfangreiche

Dokumentationen zum Programm. Zu einer interdisziplinären Diskussion von Methoden der computergestützten Interpretationsforschung vgl. die Beiträge des Tagungsbandes *Gemessene Interpretation. Computergestützte Aufführungsanalyse im Kreuzverhör der Disziplinen*. Hrsg. von Heinz von Loesch und Stefan Weinzierl. Mainz etc. 2011 (Klang und Begriff 4).

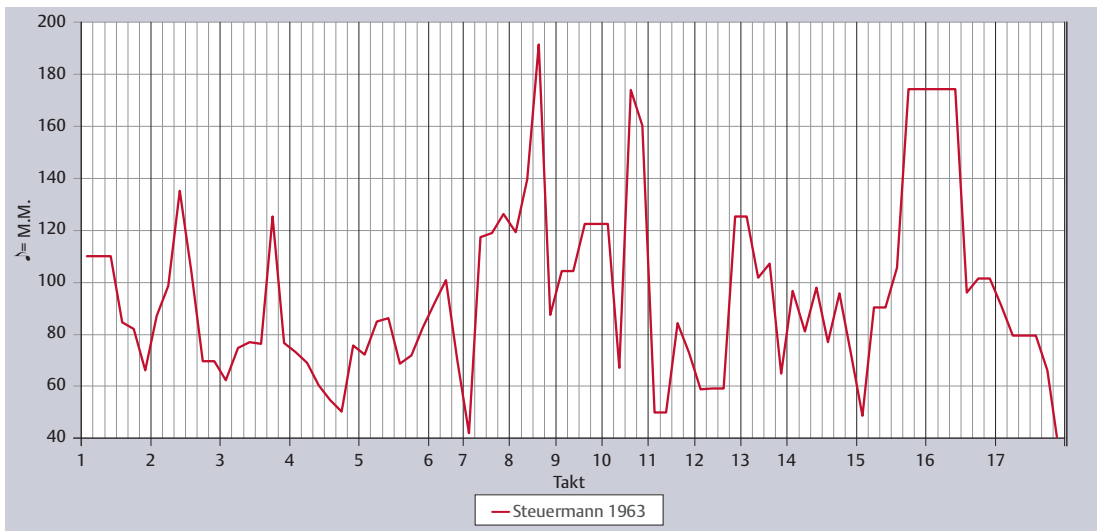


Abbildung 1: Tempoverlaufsdiagramm. Eduard Steuermann spielt Arnold Schönberg: *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19/1 (RIAS Berlin, 18. Juni 1963). Die horizontale Achse zeigt den zeitlichen Verlauf bezogen auf die Zählzeiten der Komposition, die vertikale Achse zeigt das jeweilige Tempo in Schlägen je Minute in nicht-algorithmischer Darstellung. Die Messung erfolgte auf Basis der ♩, die Dauern »stummer« Schläge (z. B. T. 15/4–16/2) wurden durch gleichmäßige Unterteilung der messbaren Impulse gewonnen.

etwa eine Minute dauernden Stücks sinkt die Kurve unter M. M. 60, siebenmal steigt sie über M. M. 120. Angesichts dieser Zahlen fällt es zunächst schwer, das erwähnte Urteil Martin Zencks, Steuermann habe »ohne subjektives *Rubato*«⁴³ gespielt, für op. 19/1 gelten zu lassen, auch wenn Hörerinnen und Hörer dieser Aufnahme erfahrungsgemäß keine Beschleunigungen um das Doppelte, Dreifache oder gar Vierfache wahrnehmen.

Folgt man der Frage nach der Subjektivität, so kann man im direkten Vergleich mit drei anderen, vergleichsweise frühen Einspielungen⁴⁴ neben punktuellen Übereinstimmungen durchaus deutliche Unterschiede sehen (Abbildung 2). Den subjektiven und vor allem momentan-impulsiven Charakter von Interpretation hat Steuermann gegenüber Gielen auch betont: »I would start the first piece at about ♩ = 100 (at least today, in Santa Monica – in Buenos Aires it might be different; that is not a joke)«; und an anderer Stelle: »[...] all this

43 Martin Zenck: ... die Freiheit vom Banne Schönbergs ..., s. Anm. 27, p. 273.

44 Walter Gieseke (1925), Klavierrollenaufnahme, Welte-Mignon Nr. 3832, <https://www.youtube.com/watch?v=YXF7KgtZjwc> (Zugriff 12.03.2018); Johana Harris (1951?), LP Cumberland Forest Festival, XTV 14148,

<https://www.youtube.com/watch?v=dQcOwUf5Fk> (Zugriff 12.03.2018); Glenn Gould (1965), aufgenommen: 29. Januar 1964 und 28./29. September 1965, 30th Street Studio, New York City; © 1966/Compilation © 1994 Sony Music Entertainment Inc./© 1994 Sony Classical GmbH; Sony Classical SM2K 52664, Disc 1.

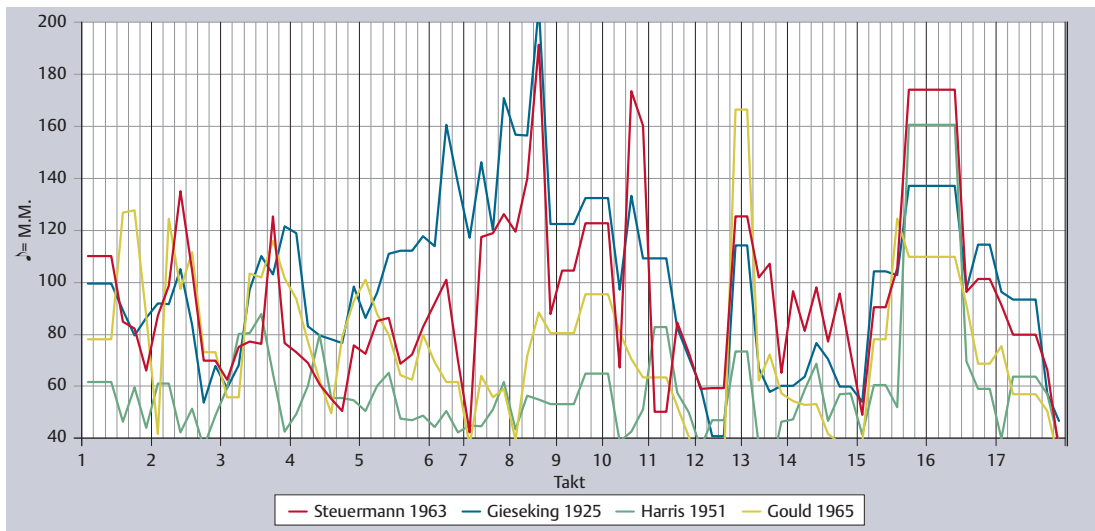


Abbildung 2: Tempoverlaufsdiagramm. Eduard Steuermann spielt Arnold Schönberg: *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19/1 (RIAS Berlin, 18. Juni 1963) im Vergleich zu Aufnahmen mit Walter Gieseeking (1925), Johana Harris (1951) und Glenn Gould (1965)

*is my personal opinion, as I feel it at this moment.*⁴⁵ Überprüft man nun den Grad der Impulsivität des Vortrags anhand der früheren Tondokumente, so kann man eine erstaunliche Feststellung machen (Abbildung 3): Die verschiedenen Aufnahmen sind durch ein beeindruckend hohes Maß an Übereinstimmung gekennzeichnet. Einige der auffälligsten Abweichungen sind rein gradueller Art, wenige andere dokumentieren scheinbare Auffassungsänderungen, die allermeisten aber fallen in Bereiche, in denen aufgrund der musikalischen Faktur praktisch keine musikalische Zeit wahrzunehmen ist, so dass die Unterschiede hörend deutlich weniger auffällig sind, als sie optisch erscheinen.

Eine ausführliche Betrachtung der auffälligsten »Ausschläge« in der Tempoverlaufskurve mag einige Prinzipien von Steuermanns Zeitgestaltung klären: Da wäre zunächst der blockhafte Tempoanstieg der Takte 15/16 zu nennen. Es handelt sich um die Dauer von fünf Achtel-Schlägen, während derer kein neues Ereignis eintritt. Zu Beginn von Takt 15 war ein Akkord im *pianissimo* anzuschlagen, der über zweieinhalb Takte zu klingen hat. Die Gefahr des vorzeitigen Verklingens macht ein Zusammenraffen der ereignisfreien Zählzeiten ratsam, was alle von mir untersuchten Pianisten in unterschiedlichem Ausmaß beherzigt haben und was – eben weil kein musikalisches Ereignis

45 Eduard Steuermann: *Solving the Puzzle*, s. Anm. 31, p. 105.

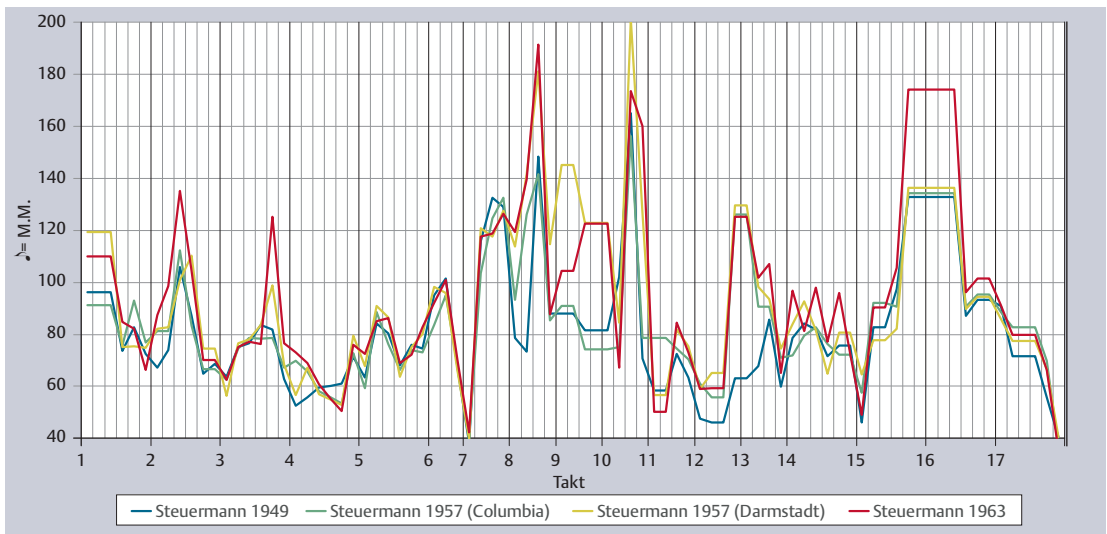


Abbildung 3: Tempoverlaufsdiagramm Eduard Steuermann spielt Arnold Schönberg: *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19/1. Aufnahmen 1949, 1957 (Columbia), 1957 (Darmstadt), 1963

metrische Orientierung bietet – für den Hörer tendenziell »unmerklich«⁴⁶ bleibt. Noch Maurizio Pollini⁴⁷ gebraucht dezent diese Technik und auch Johana Harris, die in meinem kleinen Untersuchungssample die geringsten Tempomodifikationen anbringt, macht hier ausgiebig davon Gebrauch. Die Tatsache allerdings, dass die Physis des Instruments derlei nahelegt, heißt nicht zugleich, dass die Verkürzung des Halteakkords ausschließlich (oder überhaupt) als Konzession an das technisch machbare und mithin als ein rein defensiver Akt der Interpreten zu werten sei. Auffällig flexibler Umgang mit der subjektiven Zeit in einem Ausmaß, wie es durch die temporäre Abwesenheit metrischer Impulse überhaupt erst ermöglicht wird, lässt sich immer wieder auch in musikalischen Situationen beobachten, die nicht durch technische Zwänge geprägt sind: bei der Verkürzung von Halteakkorden in Orchestermusik⁴⁸ oder auch beim Klavier,

46 Zum Konzept »unmerklicher« Tempomodifikationen siehe Lars E. Laubhold: *Annäherung ans »Unmerkliche«*. Zur Methodik der Analyse musikalischer Zeitgestaltung am Beispiel von Beethovens 5. Sinfonie, in: *Musicalogica Austriaca* 29 (2010), p. 71–88.

47 Aufnahme Mai 1974, Münchner Residenz; © 1975 Polydor International GmbH, Hamburg/© 1988 Paolo Petazzi; Deutsche Grammophon DG 423 249-2.

48 Für Beispiele auffälliger Verkürzungen von Halteakkorden in Franz Schuberts *Unvollendeter Symphonie* (D 759) vgl. Rainer Schwob: Nikolaus Harnoncourt und die Wiener Symphoniker, in: *Ereignis Klangrede*.

Nikolaus Harnoncourt als Dirigent und Musikdenker. Hrsg. von Wolfgang Gratzner. Freiburg im Breisgau, Berlin, Wien 2009, p. 81–105, hier p. 92 (Klangreden 3). Für eine Beschreibung und Deutung dieses Phänomens anhand des zweiten Satzes aus Beethovens 5. *Symphonie* vgl. Lars E. Laubhold: *Annäherung ans »Unmerkliche«*, s. Anm. 46, p. 83 ff.

wenn – siehe unten – Pausen nicht entsprechend ihrem mathematischen Wert gehalten werden.

In den Takten 2 und 3 sowie 8 und 10 finden sich auffällige Spitzen von graduell unterschiedlicher Ausprägung. Es handelt sich dabei durchgängig um jene 32tel-Girlanden, die, wo sie in der rechten Hand erscheinen, von Schönberg mit »flüchtig« bezeichnet sind. »Flüchtig« heißt demnach für Steuermann: »schnell«, quasi »außerhalb des eigentlichen Metrums stehend«. Man kann das besonders klar in Takt 3 beobachten, dessen Tempobogen von dieser Figur gänzlich unberührt bleibt. Allerdings scheint Steuermann die Konsequenz dieses Zusammenhangs von (flüchtigen) 32teln und einer gleichsam darüber hinweg huschenden pianistischen Geste in dem von uns überblickbaren Zeitraum erst entwickelt zu haben. In Takt 2 fällt die in allen vier Aufnahmen zu beobachtende lokale Tempospitze – scheinbar widersinnig – genau mit der Anweisung »etwas zögernd« zusammen. Gould und Harris (übrigens auch Pollini) verzögern genau dort, wo die Anweisung steht. Tatsächlich ist die Anweisung aber durch Striche auf den gesamten Takt ausgedehnt und Steuermann verschafft sich durch vorausseilende Kompensation jene Zeit, die er braucht, um ab der Taktmitte deutlich zu verzögern, ohne die Bewegung zum Erliegen zu bringen. Dieses interpretatorische Manöver scheint Steuermann spätestens in seiner letzten Aufnahme mit der Idee verbunden zu haben, dass 32tel-Gruppen auch in der linken Hand als »flüchtige« Girlanden aufzufassen und im gestischen Charakter ihren explizit so bezeichneten Pendants in der rechten Hand anzunähern sind. Unter dieser Voraussetzung erscheint es dann auch plausibel, bereits den Beginn des Stückes als eine solche aus der Zeit gefallene Geste zu begreifen; das »eigentliche« Beginntempo wären dann nicht die in den späteren Aufnahmen gemessenen M. M. 110–120, sondern es läge in der Nähe von M. M. 80, was mit Blick auf die Messwerte am Schluss sowie auf die Gesamtkurven aller vier besprochenen Aufnahmen nach meinem Empfinden schlüssiger ist.

Im Wesentlichen zwei Stellen lassen optisch markante Auffassungsänderungen erkennen. Zum einen in der zweiten Hälfte von Takt 12, die 1949 markant »langsamer« ausgeführt erscheint als in den späteren Einspielungen. Es handelt sich um die halbtaktige Generalpause nach dem Fermatenakkord. Steuermann ist nach 1949 wohl zu der Überzeugung gelangt, dass die Schlusswirkung dieser Pause zu stark sei, wenn sie nicht massiv gekürzt würde. Auch diese unhörbare Tempospitze entspricht einer Konvention, die bei den anderen Pianisten gleichfalls zu beobachten ist – am stärksten bei Glenn Gould. Die stummen Pausenschläge dürften von Steuermann schon mit Blick auf den Neueinsatz in Takt 13 rhythmisch empfunden worden sein, anders scheint die präzise Übereinstimmung der Kurven kaum erklärlich. Für die jüngeren Versionen hat das die Konsequenz, dass die Dehnung der Taktmitte als rhythmischer

Reflex der Crescendogabel nun deutlicher ausfällt, ohne dass dies forciert werden müsste. Übrigens korreliert auch in Takt 14 der dynamische Höhepunkt der Crescendogabel mit einer Dehnung in allen vier Aufnahmen. Die viermalige agogische Folge »lang – kurz«, durch die Steuermann hier eine ungewöhnliche metrische Stringenz über den Taktwechsel hinweg betont, hat er so nur 1963 realisiert.

Schließlich ist noch die Passage in den Takten 8/9 zu betrachten, bei der Steuermann bis zum Schluss keine seiner Lösungen fixierte. Das mag vielleicht damit zusammenhängen, dass im bewegten Stillstand des Tremolos der linken Hand zeitweilig jegliches Metrum außer Kraft gesetzt ist. Der Pianist unterstreicht diesen Schwebezustand noch durch dezenten Pedalgebrauch. Nimmt man Berichte über Steuermanns Kompromisslosigkeit in Interpretationsfragen ernst, über seine »Unfähigkeit zur leisesten Kon[z]ession«⁴⁹, so scheint es plausibel, dass er hier das Sicherheit gewährende stumme Zählen gänzlich aufgab und die Töne *a* in Takt 9 und *g* in Takt 10 wie ein Blinder nahezu aufs Geratewohl setzte, während konträr dazu Fermate und Pause in Takt 12 offenbar aufs Genaueste innerhalb des metrischen Kontextes empfunden und mit erstaunlicher Präzision reproduziert wurden.

Mit meinen bisherigen Einlassungen sind die heftigsten Ausschläge der sogenannten Tempoverlaufskurve angesprochen, ohne dass noch Fragen der Tempogestaltung im eigentlichen Sinne berührt worden wären. Was Steuermann darüber hinaus an Zeitgestaltung leistet, ist im Grunde konventionelles Phrasierungsrubato, anhand dessen sich sein Werkverständnis recht klar ablesen lässt. Es ist geprägt durch eine Gliederung in drei Teile, wobei der Mittelteil von Takt 7 bis 12 reichend durch ein neu gesetztes höheres Tempo gekennzeichnet und durch markante Zäsuren davor und danach abgeteilt ist. Allerdings hat Steuermann die komponierte Zäsur in Takt 12, wie beschrieben, durch Verkürzung der Pause entschärft, während er die oberflächlich durch das Notat nicht zwingend vorgegebene Zäsur vor Takt 7 erst durch seine Interpretation klangsinnlich realisiert. Wie wenig selbstverständlich diese Gliederung ist, erfährt man anhand der ältesten Einspielung dieser Stücke, einer Klavierrollenaufnahme Walter Giesekings aus dem Jahr 1925. Giesekings Gliederung ist stärker an den Pausen orientiert, mit der Konsequenz, dass er vom »espressivo« in Takt 4 bis zur Fermate in Takt 12 einen großen durchgehenden Bogen spannt.

49 »Von der Integrität Steuermanns, seiner vollkommenen Unfähigkeit zur leisesten Kon[z]ession, vermögen Worte keine Vorstellung zu geben [...]«; Theodor W. Adorno an

Ingeborg Bachmann, 6. Oktober 1961; zitiert nach http://www.adk.de/de/archiv/news/?we_objectID=33672 (Zugriff 13.02.2017).

Steuermann hingegen gestaltet zweieinhalb Takte »espressivo« nicht nur als eine distinkte, plastisch modulierte Einheit, sondern gibt ihr durch seine Binnenphrasierung auch ganz stark den metrischen Gestus konventioneller, tonal und periodisch organisierter Musik – »to make it sound like normal music«. Wie die Übereinstimmung der Kurven in diesem Bereich zeigt, war er sich über die Ausführung dieser Passage ganz im Klaren. Man könnte hier eine Art Klammer zu den Takten 13/14 erkennen, deren metrische Konventionalität (insbesondere in T. 13) Steuermann im ostentativen Wechsel von schwerer und leichter Zählzeit herausstellt. Damit wäre in der pianistischen Darstellung eine gewisse Symmetrie etabliert, die durch zahlreiche motivische Verklammerungen⁵⁰ im Satz zusätzlich legitimiert erscheint, die ich aber so bei den anderen Pianisten nicht antreffe. Demnach besteht das Stück aus den genannten drei Hauptteilen, die durch »Halbkadenzen« (T. 6/7, T. 12) voneinander geschieden sind, die rahmenden Teile sind durch »Viertelkadenzen« (T. 4, T. 14/15) nochmals gegliedert, und wenn man wollte, ließe sich noch manche »Achtelkadenz« ausmachen. Das kann man strukturelle Klarheit nennen; etwas, was zum Beispiel bei Johana Harris in diesem Stück gänzlich fehlt. Unter ihren Fingern wird das Stück zu einem ätherisch-esoterischen Klang-Mysterium, das weder Höhepunkte noch Binnenstruktur und schon gar keine agogische Ausdeutung braucht. Gieseking hingegen hat sehr wohl einen Sinn für Dramatik und Spannungsbögen, steht Steuermann aber hinsichtlich der inneren Feingestaltung deutlich nach. Glenn Gould wiederum erkundet genau dieses Innere der Musik, bleibt aber im jeweiligen Augenblick gefangen – gleichsam ohne das Ganze vor Augen; wenn Steuermann die Kunst der »Halb- und Viertelkadenzen« beherrscht, so ist Gould ein Meister der wiederholt angetäuschten Ganzschlüsse.

Nicht nur im Vergleich zu Glenn Gould – dort aber klangtechnisch auf Augenhöhe – lässt sich studieren, mit welcher Präzision Steuermann bei aller Selbständigkeit dennoch sehr genau dem Notat folgt. Das betrifft die dynamischen Abstufungen, deren Hauptwerte der zuvor beschriebenen Symmetrie entsprechen, und es setzt sich fort in vielen Details der Artikulation. So ist es eben sehr »genau« gelesen (und durchaus individuell interpretiert), wenn Steuermann die Anweisung »etwas zögernd« in Takt 2 nicht im Sinne einer punktgenauen Verlangsamung auffasst, sondern als eine die gesamte Phrase überspannende Geste. Auch das dynamische Changieren zwischen den Stimmen der Espressivo-Phrase Takt 4/5 nimmt das Micromanagement von Schönbergs Dynamikanweisungen beim Wort und verleiht der Passage ein zauberhaft farbiges Schillern. Glenn Gould liest hier die Espressivo-Anweisung

50 Claus Ganter: *Ordnungsprinzip oder Konstruktion? Die Entwicklung der Tonsprache Arnold Schönbergs am Beispiel seiner Klavierwerke*. München, Salzburg 1997, p. 59–66.

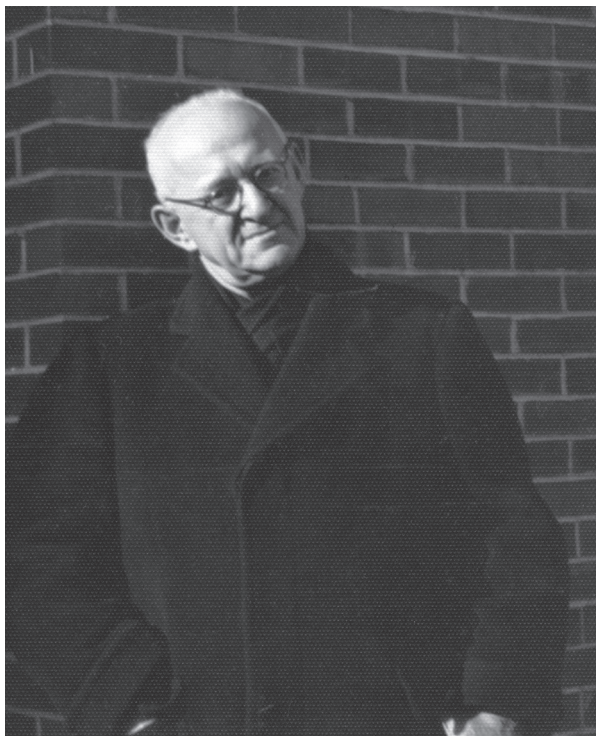


Abbildung 4: Eduard Steuermann (Arnold Schönberg Center, Wien [Lorna Kolisch Collection] | ASCI PH8372)

als Aufforderung, die Oberstimme der linken Hand lauter zu spielen; sie tritt denn auch als plastische Linie klar hervor und reduziert die Vielstimmigkeit auf Vorder- und Hintergrund. Als ein markantes Beispiel für Steuermanns Texttreue jenseits aller interpretatorischen Ausdeutungen sei schließlich auf Takt 6 hingewiesen, der für die drei Töne in der Mittelstimme der rechten Hand ein Staccato verlangt. In keiner der von mir konsultierten Vergleichsaufnahmen ist dieses Staccato realisiert. Welche Leichtigkeit der Aufstieg in die höchste Region des Stückes durch dieses Staccato gewinnt, lässt sich dagegen in allen Aufnahmen Steuermanns nachhören.

Adorno fasste die Fähigkeit Steuermanns, gleichzeitig sowohl ganz akribisch nah am Text zu bleiben als auch ganz musikantisch in dessen Interpretation aufzugehen in einem – wie mir nach der Auseinandersetzung mit diesen Klangquellen scheint – treffenden Satz

zusammen: »Mit talmudischer Kraft verhielt er die Zeichen des Notentextes, wie durch Interlinearversion, zum Sprechen.«⁵¹ Auch hier gebraucht Adorno ein Bild, das den Widerspruch in sich trägt: eine Wort-für-Wort-Übertragung, die gleichwohl nicht stammelt, sondern spricht. Mir scheint tatsächlich das an den Kern von Steuermanns Kunst zu rühren: die ausgeprägte Fähigkeit, auch scheinbare Unvereinbarkeiten so einander zu vermitteln, dass das Resultat oft auf eine unspektakuläre Art den Eindruck macht, als könne es gar nicht anders sein.

Die Erfahrung ästhetischer Stimmigkeit muss von jedem Rezipienten selbst gemacht und soll daher hier nicht weiter erörtert werden. Festzuhalten bleibt aber, dass die von Steuermann selbst proklamierte Wandelbarkeit der Interpretation, ihre behauptete Abhängigkeit von momentanen Gefühlszuständen des Interpreten ebenso wie von äußeren Faktoren im Licht der hier erhobenen Befunde zu relativieren, oder besser: zu relokieren ist. Freiheit des Interpreten hat ihren Ort auf der selbst unverrückbaren Basis einer an der

51 Theodor W. Adorno: Nach Steuermanns Tod, s. Anm. 10, p. 315.

Sache (der Komposition) Maß nehmenden Sachlichkeit. Die einmal erfasste Gestalt des Werks bestimmt in hohem Maße dessen Interpretation, die insoweit »Reproduktion« dieser Gestalt bleibt, als sie sich zu ihrer Wahrung verpflichtet. Diese Verpflichtung bedingt das hohe Maß an Übereinstimmung in Steuermanns Zeitgestaltung bei wiederholten Aufnahmen des gleichen Stücks über viele Jahre hinweg. In diesem Sinne verweisen die auf dem Papier beträchtlichen Auslenkungen der Tempoverlaufskurven tatsächlich nicht auf »subjektives Rubato«⁵², sondern sie erweisen in der Wiederholung ihre Objektivität, ihre Sachbezogenheit und Wahrhaftigkeit. Zugleich weisen sie jegliche Nähe zu jener Mode einer »Neuen Sachlichkeit des Tages«⁵³, die Adorno früh schon suspekt war, entschieden zurück – so entschieden, wie Steuermann alternativ zu einer missverstandenen Sachlichkeit die »tiefste Leidenschaft« für sein Spiel reklamierte. Auch die im Brief an Michael Gielen skizzierte Ableitung des Expressionismus aus romantischer »Innerlichkeit« schöpft aus dem gleichen Begriffsreservoir, das auf das Aufführungsverständnis der Wiener Schule geprägt war. »Leidenschaft« und »Innerlichkeit« wiesen – nach Adorno – den Weg zu musikalischer »Wahrheit« und deren Reproduktion.⁵⁴

So inadäquat die Kurvendiagramme des Interpretationsforschers dem ästhetischen Gegenstand gegenüber immer erscheinen mögen, lassen sie sich doch als ferne Spuren von Leidenschaft, Innerlichkeit und Wahrheit lesen. Und womöglich ist es kein Zufall, dass die heftigsten Kurvenausschläge gerade die späteren Aufnahmen Steuermanns kennzeichnen, die in Darmstadt und Berlin in einem veränderten musikalischen Klima entstanden, in dem »Innerlichkeit«⁵⁵ – aus historisch nachvollziehbaren Gründen – nicht auf der Tagesordnung stand.

52 Je nach Begriffsdefinition und individuellem Hörerleben liegt überhaupt kein Rubato vor, soweit die Zeitgestaltung als den je realisierten musikalischen Gedanken angemessen erfahren werden kann. Vgl. dazu etwa Hugo Riemanns Bestimmung des Rubato als einer am Kriterium »merklich/unmerklich« orientierten Wahrnehmungskategorie: »**Rubato** (ital., »geraubt«), *Tempo rubato*, heißt die freie Behandlung des Tempo [!] in besonders ausdrucksvollen und leidenschaftlichen Stellen, welche das für gewöhnlich unmerkliche *stringendo-calandro* der Phrasenabschattierung merklich hervortreten läßt [...].« Hugo Riemanns Musiklexikon. Neunte vom Verfasser noch vollständig umgearbeitete Auflage nach seinem Tode (10. Juli 1919) fertiggestellt von Alfred Einstein. Berlin 9¹⁹¹⁹, p. 1011 f.

53 Theodor W. Adorno: Drei Dirigenten, in: *Musikblätter des Anbruch* 8/7 (September 1926), p. 315–319, hier p. 316.

54 Vgl. ibidem. Gemünzt auf Hermann Scherchen, dem es »um die Wirklichkeit der Werke wahrhaft zu tun« sei: »Deren Organon ist geschichtliche Erkenntnis eben: nicht die zuschauerhafte des Historikers, sondern die leidenschaftlich gegenwärtig im Material geleistete, die den Stand der Wahrheit in Werken ermißt und zu reproduzieren trachtet« (p. 317, Hervorhebung vom Autor) sowie in wiederholter Umkreisung des Motivs mit Bezug auf Wilhelm Furtwängler, der »die Macht seiner Innerlichkeit daran wendete, die Werke vorm Zerfall zu retten, der der Zerfall ihrer Innerlichkeit ist; [...] die Innerlichkeit ihrer expressiven Gehalte durch die Innerlichkeit des Interpreten zu restituieren« (p. 315).

55 Vgl. dazu Adornos Neukonfiguration des Verhältnisses von Innerlichkeit und Wahrheit unter dem Eindruck von NS-Diktatur und Weltkrieg: »*Innerlichkeit, die subjektiv beschränkte Gestalt der Wahrheit, war stets schon den äußeren Herren mehr als sie ahnte untertan. Von der Kulturindustrie wird sie zur offenen Lüge hergerichtet.*« Max Horkheimer und Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung*. Philosophische Fragmente. Frankfurt am Main 2012, p. 152.