

Gemessenes Wandern

Zur performativen Umsetzung von Tempo-Taktart-Korrespondenzen in Schuberts *Winterreise*

Kilian Sprau

Der Beitrag analysiert Aspekte der Tempogestaltung in Einspielungen von Franz Schuberts Liederzyklus *Winterreise*. Im Zentrum der Untersuchung steht die Vorstellung, dass Interpret*innen durch die Wahl ähnlicher Tempi gegebenenfalls entlegene Stellen eines zyklischen Verlaufs miteinander verknüpfen und auf diese Weise zur zyklischen Wirkung der Gesamtform beitragen können. Dieses hypothetische Musizierverhalten wird als Strategie performativer Formgebung verstanden. Die Untersuchung geht davon aus, dass diese Strategie im Fall von Tempo-Taktart-Korrespondenzen besonders naheliegt, also dann, wenn zwei Lieder eines Zyklus durch dieselbe Tempovorzeichnung und dieselbe Taktart gekennzeichnet sind. Insgesamt werden Interpretationsanalysen zu acht solchen Liedpaaren aus der *Winterreise* vorgelegt, und zwar auf der Basis von Tempomessungen von 64 Gesamteinspielungen des Zyklus. Die Analyseergebnisse legen nahe, dass die performative Umsetzung von Tempo-Taktart-Korrespondenzen für die diskographisch dokumentierte Interpretationsgeschichte des Werks eine gewisse Rolle spielt: In 20,3 % der untersuchten Aufnahmen lässt sich die genannte Strategie für mehr als die Hälfte der acht Liedpaare belegen. Die Analysen liefern Hinweise darauf, dass einige Interpret*innen stärker für diese Strategie disponiert sind als andere.

This article analyzes aspects of tempo design in recordings of Franz Schubert's lieder cycle *Winterreise*. This study is based on the idea that performers can link remote parts of a cyclical structure through their choice of similar tempi and, by doing so, can make a contribution to the cyclical impact of the form as a whole. This hypothetical decision by performers is interpreted as a strategy of shaping the form of the work in performance. The study starts with the assumption that this strategy is particularly obvious in cases of lieder sharing the same tempo indication and time signature within a cycle. The article presents performance analyses of eight such lieder pairs from *Winterreise*, based on tempo measurements of sixty-four complete recordings of this cycle. The analytical results suggest that the realization of tempo-time signature correspondence in performance is of some importance for the work's performance history (as far as it is documented on recordings): in 20.3% of the examined recordings, the strategy can be verified for more than half of the eight lieder pairs. The analyses indicate that some performers are more inclined to this strategy than others.

Schlagworte/Keywords: Franz Schubert; Interpretationsanalyse; Interpretationsgeschichte; performance analysis; performance history; performance style; Performancestil; Tempo; Tempo-Taktart-Korrespondenz; tempo-time signature correspondence; Winterreise

Wo die zyklische Gesamtform von Liedopera diskutiert wird, stehen Temporelationen selten im Vordergrund.¹ Die zentralen Kriterien, an denen die Zyklizität einer Liedfolge in der Literatur festgemacht wird, sind

1. Zusammenhang der Liedtexte
2. Tonartenplan
3. Zusammenhang der einzelnen Liedkompositionen auf motivisch-thematischer Ebene
4. Struktur der Liedfolge hinsichtlich der Abfolge von Stimmungen
5. paratextuelle Elemente (z. B. Werktitel)
6. biographische Daten (etwa Umstände der Werkentstehung).²

Das formbildende Potenzial von Temporelationen innerhalb eines Liederzyklus wird in diesem Kriterienkatalog zwar nicht ausgeblendet, sofern man davon ausgeht, dass es in der Kategorie der Abfolge von ›Stimmungen‹ aufgehoben ist³ oder (in Gestalt verbaler Tempovorschriften) aus dem Paratext der Partitur hervorgeht. Allerdings wurde es von der analytischen Tradition nicht zu einer standardisierten Kategorie der Analyse von Liederzyklen erhoben, und dies ist nicht selbstverständlich, bedenkt man, wie sehr etwa die Formgeschichte der mehrsätzigen Sonate oder Sinfonie (des Inbegriffs der zyklischen Instrumentalform)⁴ durch die Abfolge bestimmter Temporelationen nach dem idealtypischen Muster schnell-langsam-schnell geprägt wurde. Freilich hat sich auch kompositionsgeschichtlich keine standardisierte Tempofolge für Liederzyklen durchsetzen können. Immerhin ist auffällig, dass Beethovens Liederkreis *An die ferne Geliebte* op. 98 (1816), im 19. Jahrhundert offiziell das »Muster cyklischer Liedercomposition«⁵, mit seinem virtuoson Stretta-Finale keineswegs stilbildend gewirkt hat: Nicht einer der großformatigen Liederzyklen von Franz Schubert, Robert Schumann oder Johannes Brahms endet so extravertiert opernhaft wie der Beethoven'sche; die abschließende Rundung der Gesamtform verdankt sich vielmehr regelmäßig (unter anderem) einer Zurücknahme des Ausdrucks, etwa ins Innerlich-Meditative.⁶ Wo das Schlusslied eines Liederzyklus geschwin-

- 1 Wesentliche Impulse verdankt mein Interesse für den Gegenstand des vorliegenden Beitrags meinen Begegnungen mit dem Sänger und Komponisten Ferdinand Šilhanek. Seine auf theoretisch-systematischen Erwägungen wie künstlerisch-praktischer Erfahrung fußenden Überlegungen zu Franz Schuberts Liederzyklen und den Temporelationen der darin enthaltenen Lieder hat Šilhanek 2009 in einem unveröffentlichten Manuskript formuliert. Šilhaneks aufführungspraktisch intendierte Argumentation geht u. a. von folgender Prämisse aus: »[D]ie einzelnen Lieder stehen im Zusammenhang sowohl mit ihren unmittelbaren Nachbarn als auch mit der Dramaturgie des Ganzen. Lieder mit gleicher Tempovorschrift haben (geringfügige Schwankungen seien sanktioniert) im gleichen Tempo vorgetragen zu werden« (Šilhanek 2009, 1).
- 2 Vgl. Sprau 2016, 61–65. Die Kriterienliste resultiert aus der Auswertung von Peake 1971 (bes. 1–49), Turchin 1981 (bes. 389–397), Dürr 1984 (bes. 245–311), Höltge 1992 (bes. 19–32), Bingham 1993 (bes. 213–250), Youens 2001, Finscher 1998 und Daverio/Ferris 2010. Zur Problematik des Projekts, formale Voraussetzungen für die Zyklizität von Liedfolgen abstrakt zu bestimmen, vgl. Sprau 2016, 25–27.
- 3 Der Abfolge von Stimmungen als einem Kostituens der Zyklizität von Liedfolgen (und auch dem Problem der ›Vagheit‹ des Stimmungsbegriffs) widmet sich ausführlich Thym 1974 (bes. 49 und 82).
- 4 Vgl. Dommer 1865. Die Anwendung des Begriffs »Cyklus« auf die mehrsätzliche Sonate findet sich bereits 1841 bei Ferdinand Hand (1841, 415).
- 5 Dommer 1862, 233 f.
- 6 Vgl. jeweils die Schlusslieder von Franz Schubert, *Die schöne Müllerin* D 795 (1823) und *Winterreise* D 911 (1827), Robert Schumann, *Liederkreis* op. 24, *Myrthen* op. 25, *Liederreihe* op. 35, *Frauenliebe und Leben* op. 42 und *Dichterliebe* op. 48 (alle 1840).

des Tempo aufweist, wird dieses meist in den letzten Takten abgebremst, oder es wird zumindest die Dynamik ins verklingende Piano reduziert.⁷

Dass sich die Idee eines wohlstrukturierten ›Tempoplans‹ in Liederzyklen, verglichen etwa mit dem Konzept des Tonartenplans, bislang in der Liederzyklusanalyse nicht etabliert hat, könnte damit zusammenhängen, dass es sich bei verbalen Tempoangaben um verhältnismäßig unkonkrete Daten handelt (während die Tonartenfolge in Liederzyklen des 19. Jahrhunderts meist relativ eindeutig zu bestimmen ist⁸). Auch lädt die Tonartenfolge ihrerseits zur Suche nach der ›Grundtonart‹ eines Zyklus ein;⁹ damit wird die Bestimmung eines Tonartenplans zur idealen Strategie für das analytische Unterfangen, einem Liederzyklus »Einheit in der Mannigfaltigkeit«¹⁰, also das Adelsprädikat ›organischer‹ Geschlossenheit, zu attestieren. Analoges mithilfe der einzelnen Tempovorschriften einer Liederfolge zu leisten, ist eine reizvolle, aber schwer zu realisierende Aufgabe (Perspektiven hierfür eröffnet die Suche nach »proportionale[n] Temporelationen«¹¹). Zwar ist die Praxis des 19. Jahrhunderts unbestritten, verbale Tempovorgaben als differenzierte, teils komplexe Gestaltungsmittel einzusetzen, etwa in der Verfeinerung der bereits im 18. Jahrhundert vorangeschrittenen Ausdifferenzierung von Grundtypen der Temponahme.¹² Mit exemplarischer Akribie etwa geht Franz Schubert in der *Winterreise* (1827) vor: Insgesamt finden sich in diesem Werk elf verschiedene Formeln zur Benennung des Zeitmaßes, die meist nicht nur einmal, sondern in mehreren (zwei bis fünf) Liedern auftreten. Fast immer finden sie sich zu Beginn des jeweiligen Lieds und werden dann konsequent beibehalten; eine Ausnahme bildet nur Nr. 11 »Frühlingstraum«, das drei verschiedene Tempoangaben im Wechsel aufweist:

- »Sehr langsam« (Nr. 21)
- »Langsam« (Nr. 6; Nr. 7; Nr. 9; Nr. 11; Nr. 12)
- »Etwas langsam« (Nr. 14; Nr. 15; Nr. 17; Nr. 24)
- »Mäßig« (Nr. 1; Nr. 5; Nr. 10; Nr. 20)
- »Nicht zu langsam« (Nr. 3; Nr. 23)
- »Nicht zu geschwind« (Nr. 8; Nr. 16)
- »Etwas bewegt« (Nr. 11)
- »Etwas geschwind« (Nr. 13; Nr. 19)
- »Ziemlich geschwind« (Nr. 2; Nr. 18; Nr. 22)
- »Ziemlich schnell« (Nr. 4)
- »Schnell« (Nr. 11).¹³

7 Für den ersten Fall vgl. Johannes Brahms, *Romanzen aus L. Tieck's Magelone* op. 33 (1861–69), für den zweiten Fall vgl. Robert Schumann, *Liederkreis* op. 39 (1840).

8 Vgl. allerdings zum notorischen Diskussionsfall »Im wunderschönen Monat Mai« (Schumann, *Dichterliebe* op. 48/1) Rosen 2000, 63 und 70.

9 Mit Bezug auf Schumanns *Dichterliebe* op. 48 vgl. etwa Komar 1971, 65 f., 77 und 80 und Layton 1991, 352.

10 Thaler 1984, 9.

11 Synofzik 2020, 239; vgl. auch die dort gegebenen Literaturhinweise.

12 Vgl. Bengen/Frobenius/Behne 1998, 451–453.

13 Die Angaben folgen der Partitur der Erstausgabe (vgl. Dürr 1998). In zwei Fällen erhalten die Tempovorschriften expressive Zusätze, die nicht zwangsläufig auf das Zeitmaß bezogen sind (Nr. 18: »Ziemlich geschwind, doch kräftig«; Nr. 22: »Ziemlich geschwind, kräftig«). Die Tempoangaben des Autographs weichen zum Teil ab (vgl. Dürr 1998, 90–103).

Durch diverse Spezifizierungen von Grundbegriffen wie ›langsam‹ oder ›geschwind‹ wird die Bandbreite der Tempi aufgefächert; allein die drei verschiedenen Nuancierungen des Begriffs ›langsam‹ (»Sehr«, »Etwas«, »Nicht zu«) machen einen hohen Differenzierungsgrad deutlich. Die distinkte Abgrenzung einzelner Zeitmaße und ihre Relationierung freilich werden angesichts dieser Untergliederung zu einer komplexen Aufgabe. Ein Problem des Projekts, Tempovorschriften für ein Konzept von Zyklizität von Liederfolgen fruchtbar zu machen, besteht also in der Schwierigkeit, Tempobegriffe klar voneinander abzugrenzen.

Nicht weniger anspruchsvoll als bei Schubert gestaltet sich der Versuch, Temporelationen zwischen einzelnen Liedern anhand der verbalen Vortragsbezeichnungen herzustellen, in Liederzyklen Schumanns, insbesondere, da hier, etwa in *Dichterliebe* op. 48 (1840), veritable Tempoangaben gelegentlich durch reine Ausdrucksbezeichnungen ersetzt sind (Nr. 5 und Nr. 8: »Leise«) oder ganz fehlen (Nr. 8, 11 und 14). Schumanns *Liederkreis* op. 39 (1840) verwirrt zusätzlich dadurch, dass die im deutschen Lied übliche¹⁴ Verwendung deutschsprachiger Tempovorschriften nicht durchgehalten wird: Wie ist das Verhältnis des italienischen »Adagio« (Nr. 7) zum deutschen »Langsam« (Nr. 2) zu bestimmen? In großem Stil setzt sich diese Fragestellung in Brahms' *Romanzen aus L. Tieck's Magelone* op. 33 (1861–69) fort, die italienische und deutsche Tempoangaben konsequent mischen.

Eine Ausnahme von der unscharfen Relation verbaler Tempoangaben liegt vor, wenn Liederfolgen metronomisiert werden, eine Maßnahme, von der Schumann in mehreren Fällen Gebrauch macht.¹⁵ Unabhängig von der Frage, welche Zuverlässigkeit man den von Schumann verwendeten Metronomen hinsichtlich ihrer absoluten und relativen Angaben zutraut,¹⁶ steht doch außer Frage, dass die Nennung von konkreten Zahlen zumindest nominell eine exakte Relationierung der einzelnen Lieder einer zyklischen Folge erlaubt. So können etwa die Metronomangaben in Schumanns *Sechs Gedichten von N. Lenau und Requiem* op. 90 als Hinweise auf eine zyklische Gesamtdisposition des Opus verstanden werden.¹⁷ (Ähnliche Beobachtungen ermöglicht metronomisierte Instrumentalmusik Schumanns.)¹⁸ Freilich sind Tempoangaben selbst dann, wenn sie numerisch präzisiert werden, noch immer verhältnismäßig abstrakte Informationen, da sie sich erst mit Metrum und rhythmischer Gestaltung eines Lieds zu einem konkreten »Tempoeindruck«¹⁹ verbinden. So mag die geringe Prominenz von Tempofragen bei der Analyse liedzyklischer Konstellationen letztlich auch damit zu erklären sein, dass zwei mit gleicher Tempobezeichnung versehene Kompositionen bei der Aufführung nicht zwangsläufig den gleichen ›Tempoeindruck‹ vermitteln: Identische Metronomisierung führt nicht zwangsläufig zu einer Ähnlichkeit des »Musikerlebens«.²⁰

Die geringe Konkretheit schriftlicher Tempoangaben legt die Verantwortung für Temporelationen wesentlich in die Hände der Interpret*innen. Auf diese Weise werden die Musizierenden zu Mitverantwortlichen der zyklischen Form: Gerade weil Tempobegriffe so dehnbar sind, bieten sich den Ausführenden vielfältige Möglichkeiten, die Zeitmaße

14 Vgl. Bengen/Frobenius/Behne 1998, 450.

15 Durchgängig metronomisiert Schumann seine Liedopera 90, 107, 117 und 125.

16 Vgl. hierzu in jüngerer Zeit Wendt 2012.

17 Vgl. Sprau 2016, 192–198.

18 Vgl. Utz 2020, 348–350.

19 Bengen/Frobenius/Behne 1998, 462. Vgl. Synofzik 2020, 241. Wechselwirkungen zwischen Metrum und Rhythmus untersucht mit konkretem Bezug auf das Kunstliedrepertoire Malin 2010; vgl. bes. ebd., 35–68.

20 Bengen/Frobenius/Behne 1998, 462.

diverser Lieder aufeinander zu beziehen (etwa durch Identität oder durch proportionale Relationen), auf diese Weise verschiedene (gegebenenfalls entlegene) Stellen des Werks zueinander ins Verhältnis zu setzen und damit zur Werkeinheit, zur zyklischen Form einer Liederfolge beizutragen.²¹ Die damit angesprochene Strategie der Performancegestaltung wäre ein Musterfall dessen, was das Projekt PETAL (*Performing, Experiencing and Theorizing Augmented Listening*, Graz, 2017–20) als zentralen Gegenstand untersucht: Makroform als performatives Ereignis, Zyklizität – oder ihre Infragestellung – als Resultat performativer Entscheidungen von Musizierenden. Besonders suggestiv ist der Fall, wenn innerhalb eines zyklischen Liedopus mehrfach *dieselbe* Tempovorschrift auftritt: Obgleich dies nicht zwangsläufig historischer Aufführungspraxis entspräche (siehe untenstehenden Exkurs), wäre denkbar, dass Interpret*innen in solchen Fällen ein (annähernd) identisches Zeitmaß wählen. Der Frage, inwieweit dies tatsächlich geschieht, widmet sich der vorliegende Beitrag am Beispiel von Tempo-Taktart-Korrespondenzen in der *Winterreise*: Damit ist der Fall gemeint, dass zwei Liedern innerhalb eines Opus dieselbe Taktart und dieselbe verbale Tempoanweisung voranstehen. Solche Tempo-Taktart-Korrespondenzen sind allerdings in den prominenteren Liederzyklen Schuberts, Schumanns und Brahms' nicht häufig anzutreffen, wie die folgende Auflistung zeigt,²² – möglicherweise ein Hinweis darauf, dass die Komponisten solche Konstellationen (zur Wahrung der ›Mannigfaltigkeit‹ innerhalb der zyklischen ›Einheit‹ eines Werks?) eher gemieden haben:

- Schubert, *Die schöne Müllerin* D 795: zwei Liedpaare
 - Nr. 2 und Nr. 13: »Mäßig«, 2/4-Takt
 - Nr. 4 und Nr. 16: »Etwas langsam«, 2/4-Takt
- Schubert, *Winterreise* D 911: zwei Liedpaare, zwei Dreiergruppen
 - Nr. 13 und Nr. 19: »Etwas geschwind«, 6/8-Takt
 - Nr. 14 und Nr. 24: »Etwas langsam«, 3/4-Takt
 - Nr. 1, Nr. 10 und Nr. 20: »Mäßig«, 2/4-Takt
 - Nr. 7, Nr. 11 und Nr. 12: »Langsam«, 2/4-Takt²³
- Schumann, *Myrthen* op. 25:²⁴ zwei Liedpaare
 - Nr. 2 und Nr. 22: »Frisch«, 4/4-Takt
 - Nr. 5 und Nr. 18: »Munter«, 2/4-Takt²⁵
- Schumann, *Liederkreis* op. 39: keine Tempo-Taktart-Korrespondenzen
- Schumann, *Frauenliebe und Leben* op. 42: keine Tempo-Taktart-Korrespondenzen

21 Zu diesem Konzept vgl. grundlegend Epstein 1979 und 1995. Zur empirischen Untersuchung der Frage, ob Musiker*innen tatsächlich zur Wahl proportional relationierter Zeitmaße neigen, ermuntert Bruno Repp nachdrücklich in seiner Rezension von Epstein 1995 (vgl. Repp 1996, 596). Vgl. auch Bengen/Frobenius/Behne 1998, 463 f.

22 Die folgende Werkauswahl orientiert sich hinsichtlich der ›Prominenz‹ der Werke daran, ob sie in den von Max Friedlaender edierten Sammelausgaben der Edition Peters in integraler Werkgestalt (also nicht auf mehrere Bände verteilt) abgedruckt wurden. Bei Werken, für die dies gilt, kann man angesichts der hohen Verbreitung jener Ausgaben seit der Wende zum 20. Jahrhundert plausibel davon ausgehen, dass sie schon früh und weithin als zyklische Konzeptionen wahrgenommen und rezipiert wurden.

23 Nr. 11: wechselnde Tempo- und Taktvorzeichnungen; »Langsam« und 2/4-Takt gelten von Takt 27–43 sowie 71–88.

24 Für eine Auffassung des Werks als Zyklus vgl. Dürr 1984, 283–285, Althaus 1998 und Grotjahn 2008 und 2013.

25 Nr. 18: »Munter, zart«.

- Schumann, *Dichterliebe* op. 48: ein Liedpaar
 - Nr. 1 und Nr. 10: »Langsam«, 2/4-Takt²⁶
- Brahms, *Magelone-Romanzen* op. 33: zwei Liedpaare, eine Dreiergruppe
 - Nr. 1 und Nr. 10: »Allegro«, 3/4-Takt
 - Nr. 7 und Nr. 14: »Lebhaft«, 3/4-Takt²⁷
 - Nr. 3, Nr. 4 und Nr. 8: »Andante«, 4/4-Takt²⁸

Wie ersichtlich, enthält Schuberts *Winterreise* unter den genannten Werken die meisten Tempo-Taktart-Korrespondenzen: Insgesamt vier solche Konstellationen liegen in diesem Zyklus vor, insgesamt zehn Lieder bzw. acht Liedpaare sind an ihnen beteiligt. Unter allen genannten Werken bietet also die *Winterreise* der Untersuchung von performativen Gestaltungen solcher Korrespondenzen das meiste Material, ein günstiger Umstand insofern, als von diesem Zyklus zahlreiche Gesamteinspielungen zugänglich sind (im Rahmen des Projekts PETAL war zum Zeitpunkt dieser Studie [März 2020] ein Zugriff auf 64 Einspielungen möglich).

Exkurs zur historischen Aufführungspraxis. Die Systematik verbaler Tempovorschriften, wie etwa Schubert sie bei Zeitgenossen und unmittelbaren Vorgängern in seinem kulturellen Umfeld kennenlernte, war ein kompliziertes System, das Tempokategorien erst im Zusammenspiel mit der kompositorischen Gestaltung eines Stücks konkrete Aussagekraft zuwies.²⁹ Unterschiede hinsichtlich der konkreten kompositorischen Gestaltung, zumal auf der rhythmisch-metrischen Ebene, implizieren also aus ›historisch informierter‹ Perspektive, dass zwei mit derselben Tempobezeichnung versehene Lieder nicht unbedingt im metronomisch identischen Zeitmaß zu musizieren sind. Dies lässt sich an den eigenhändigen Metronomisierungen ablesen, die Schubert einigen seiner Lieder vorangestellt hat.³⁰ Die folgende Auflistung ist in aufsteigender Folge nach Tempoangaben geordnet.³¹

- »Sehr langsam« und Varianten:
 - op. 3/4: »Sehr langsam, leise«, 2/4, ♩ = 63
 - op. 6/1: »Sehr langsam, schwärmerisch«, 2/2, ♩ = 50
 - op. 5/4: »Sehr langsam, wehmütig«, 4/4, ♩ = 54
 - op. 4/1: »Sehr langsam«, 2/2, ♩ = 63
 - op. 3/2: »Sehr langsam, ängstlich«, 2/2, ♩ = 72
- »Langsam« und Varianten:
 - op. 5/2: »Langsam, feierlich mit Anmut«, 12/8, ♩ = 50
 - op. 4/3: »Langsam, mit Ausdruck«, 4/4, ♩ = 50
 - op. 6/3: »Langsam«, 3/4, ♩ = 50
 - op. 6/2 (T. 1–24): »Langsam«, 4/4, ♩ = 54
- »Langsam« mit einschränkenden Zusätzen:
 - op. 4/2: »Ziemlich langsam«, 2/2, ♩ = 63
 - op. 5/5: »Etwas langsam«, 2/4, ♩ = 66

26 Nr. 1: »Langsam, zart«.

27 Nr. 7: wechselnde Tempobezeichnungen; »Lebhaft« gilt von Takt 1–74.

28 Nr. 3: wechselnde Tempo- und Taktvorzeichnungen; »Andante« und 4/4-Takt gelten von Takt 1–44. Nr. 4: wechselnde Tempobezeichnungen; »Andante« gilt von Takt 1–37 sowie 72–86. Nr. 8: wechselnde Tempo- und Taktvorzeichnungen; »Andante« und 4/4-Takt gelten von Takt 1–19 sowie 72–84.

29 Vgl. Brown 1998, 3 f.

30 Vgl. ebd., 2 f.

31 Alle Tempoangaben in diesem Beitrag erfolgen in Schlägen pro Minute (bpm: *beats per minute*; M. M.).

- »Mäßig«:
 - op. 3/1: »Mäßig«, 6/8, ♩ = 120
 - op. 5/3: »Mäßig«, 2/4, ♩ = 60
 - op. 7/1: »Mäßig«, 4/4, ♩ = 92
 - op. 6/2 (T. 38–84): »Mäßig«, 4/4, ♩ = 104
 - op. 7/3: »Mäßig«, 2/2, ♩ = 54
- »Geschwind« mit einschränkenden Zusätzen:
 - op. 2: »Nicht zu geschwind«, 6/8, ♩ = 72
 - op. 71: »Etwas geschwind«, 9/8, ♩ = 76
 - op. 7/2: »Etwas geschwind«, 6/8, ♩ = 112
- »Schnell«:
 - op. 1: »Schnell«, 4/4, ♩ = 152
 - op. 5/1: »Schnell, mit Leidenschaft«, 2/4, ♩ = 152
- Ohne Tempobezeichnung:
 - op. 3/3: »Lieblich«, 2/4, ♩ = 69

Die Kontextabhängigkeit verbaler Tempovorschriften wird etwa an der Gegenüberstellung von *Der Fischer* D 225 (2/4-Takt) mit dem zweiten Teil von *Antigone und Oedip* D 542 (T. 38–84; 4/4-Takt) deutlich: Beide sind mit »Mäßig« überschrieben; die Metronomisierung pro Viertel lautet allerdings im ersten Fall 60, im zweiten 104. Diese eklatante Differenz lässt sich damit erklären, dass das langsamere metronomisierte Lied, *Der Fischer*, durch eine fließende Sechzehntelbewegung im Klavierpart gekennzeichnet ist, während in *Antigone und Oedip* ein achteltriolisches Bewegungsmuster vorherrscht: Derselbe ›Tempoeindruck‹ erfordert bei kleinteiligerer Figuration ein langsames absolutes Tempo.

FRAGESTELLUNG UND ÜBERBLICK ZUR FOLGENDEN UNTERSUCHUNG

Die Frage, die im vorliegenden Beitrag untersucht werden soll, lautet: Neigen Interpret*innen des Zyklus *Winterreise* bei Liedern, die miteinander durch Tempo-Taktart-Korrespondenz verbunden sind, zu annähernd identischer Wahl des Zeitmaßes, auf diese Weise die Tempo-Taktart-Korrespondenz performativ umsetzend? Die folgenden Analysen gehen dieser Frage zunächst anhand dreier Spezialfälle nach, in denen die performative Umsetzung von Tempo-Taktart-Korrespondenzen besonders naheliegt: Es handelt sich um Liedpaare, die über diese Korrespondenz hinaus Ähnlichkeiten auf der musikalisch-strukturellen und textinhaltlichen Ebene aufweisen oder aber im zyklischen Verlauf direkt aufeinander folgen. Diese ersten Analysen führen zur Formulierung einer Hypothese, zu deren Überprüfung Interpretationsanalysen der übrigen fünf Liedpaare vorgenommen werden. Die Auswertung sämtlicher Analysen interpretiert dann die gewonnenen Daten aus werk- und praxisorientierter sowie interpretationsgeschichtlicher Perspektive. Die gesamte Untersuchung versteht sich als Beitrag zur Untersuchung performativer Verhaltensweisen von Musiker*innen, konkret: zur Untersuchung von Maßnahmen performativer Formbildung.

Die den folgenden Interpretationsanalysen zugrundeliegenden Tempomessungen wurden dem Autor vom Projekt PETAL zur Verfügung gestellt. Die Messdaten geben das jeweilige Initialtempo eines Lieds (oder, im Fall von Nr. 11 »Frühlingstraum«, eines Liedausschnitts) wieder, und zwar als mittleren Tempowert für einen Abschnitt zu Beginn des Lieds (bzw. Liedausschnitts).³² Dieser Tempowert wird in Schlägen pro Minute angege-

32 Vgl. Utz 2021, Tabelle 10E. Die entsprechende Tabelle im März 2020 basierte auf einem Korpus von 64 Aufnahmen, das zwischenzeitlich auf 106 Aufnahmen erweitert wurde. Das mittlere Initialtempo wird aus der durchschnittlichen Dauer einer Zählzeit abgeleitet, die ihrerseits als Quotient aus der Dauer einer bestimmten Anzahl von Takten und der Zahl der darin enthaltenen Zählzeiten ermittelt wird. Vgl. ebd., Anm. 84. Auf dem GitHub-Repository des Projekts PETAL befindet sich ein Datensatz mit allen Tempowerten der 64 Aufnahmen, die diesem Artikel zugrunde liegen (https://github.com/petal2020/petal_schubert_winterreise).

ben; Zählleinheit ist grundsätzlich der im Nenner der Taktvorzeichnung angegebene Notenwert, mit Ausnahme von 6/8- und 12/8-Takten, bei denen die punktierte Viertelnote die Referenz bildet.³³

Die Differenz zwischen zwei musizierten Tempi (im Folgenden: ›Tempoabweichung‹) wird in diesem Beitrag als Quotient aus dem schnelleren (Zähler) und dem langsameren (Nenner) Tempo bestimmt. Tempoabweichungen werden in drei Gruppen eingeteilt:

- ›geringe‹ Abweichungen (bis zu 15 %), im Folgenden auch ›(annähernde) Tempoidentität‹ genannt
- ›stärkere‹ Abweichungen‹ (zwischen 16 und 50 %)
- ›erhebliche‹ Abweichungen‹ (über 50 %).

Es handelt sich dabei nicht um empirisch-hörpsychologische, sondern um heuristische Kategorien, die der Systematisierung der Analyseergebnisse dienen. Gleichwohl sind die Grenzen zwischen den drei Bereichen nicht zufällig gewählt:

- Die Metronomisierungen, die Schubert selbst an Liedern derselben Tempokategorie und Taktart vorgenommen hat, weichen wiederholt voneinander ab. Der Betrag von 15 % orientiert sich am einzigen dieser Fälle, in dem verbale Tempovorschrift und Taktart beider Lieder exakt übereinstimmen.³⁴ Eine Abweichung von +15 % entspricht außerdem der Differenz von drei bis vier Stufen auf einer heutigen Metronomskala.³⁵
- Der Abweichungsbetrag von 50 % entspricht von Schubert selbst metronomisierten Differenzen zwischen »Sehr langsam« und »Mäßig« bzw. »Mäßig« und »Schnell«.³⁶ Er entspricht außerdem der Differenz von neun bis zehn Stufen auf einer heutigen Metronomskala.

›Geringe Abweichungen‹ (bis zu 15 %) sind in den folgenden Tabellen und Grafiken grün eingefärbt, ›stärkere Abweichungen‹ (zwischen 16 und 50 %) gelb, ›erhebliche Abweichungen‹ (über 50 %) rot.

ANALYSEN 1–3: SPEZIALFÄLLE VON TEMPO-TAKTART-KORRESPONDENZEN IN DER *WINTERREISE*

Von den in Tabelle 1 genannten Korrespondenzen aus der *Winterreise* bieten sich, wie erwähnt, zwei Liedpaare deshalb in besonderer Weise zur Wahl eines (annähernd) identischen Zeitmaßes an, weil sie nicht nur in Tempo und Taktart übereinstimmen, sondern auch hinsichtlich der musikalisch-motivischen Gestaltung sowie im Textinhalt starke Ähnlichkeiten aufweisen: Nr. 1/20 und Nr. 13/19. Die beiden ersten der folgenden Analysen untersuchen, inwieweit Interpret*innen in Gesamteinspielungen des Zyklus von der

33 Die Datengewinnung erfolgte mit Hilfe des Programms *Sonic Visualiser* (vgl. ebd., Anm. 83). Die Quellenangaben zu den ausgewerteten Aufnahmen finden sich in ebd., Tabelle 4E.

34 Siehe oben, *Exkurs zur historischen Aufführungspraxis*. Die Abweichung zwischen den beiden im 4/4-Takt stehenden, mit »Mäßig« überschriebenen Liedern op. 6/2, T. 38–84 (♩ = 104) und op. 7/1 (♩ = 92) beträgt 13 %.

35 Vgl. die logarithmische Skalierung heute handelsüblicher Metronome: 40, 42, 44, 46, 50, [...] 176, 184, 192, 200, 208.

36 Siehe oben, *Exkurs zur historischen Aufführungspraxis*. Die Abweichung zwischen den Liedern op. 3/2 (»Sehr langsam, ängstlich«; 2/2; ♩ = 72) und op. 7/3 (»Mäßig«; 2/2; ♩ = 54) beträgt 50 %. Die Abweichung zwischen den Liedern op. 6/2, T. 38–84 (»Mäßig«; 4/4; ♩ = 104) und op. 1 (»Schnell«; 4/4; ♩ = 152) beträgt 46 %.

Möglichkeit identischer Tempowahl für diese beiden Liedpaare tatsächlich Gebrauch machen. Die dritte Analyse widmet sich unter derselben Fragestellung den beiden im zyklischen Ablauf unmittelbar aufeinanderfolgenden Liedern Nr. 11 und 12.

Liedpaar 1: Nr. 1 »Gute Nacht« – Nr. 20 »Der Wegweiser«: »Mäßig«, 2/4-Takt

Das Eröffnungslied der Winterreise, »Gute Nacht«, ist im Klavierpart von zahlreichen Repetitionsfiguren in Achtelnotenwerten geprägt; auch die Gesangsstimme fließt hauptsächlich in Achtelnoten, die von rhythmischen Varianten, etwa gelegentlichen Punktierungen und Sechzehntelpaaren, aufgelockert werden. Die genannten Merkmale finden sich in Nr. 20 »Der Wegweiser« wieder (Bsp. 1), ein Umstand, der von Susan Youens im Sinne einer die zyklische Gesamtform umspannenden Korrespondenz gedeutet wird.³⁷

a. Mäßig

b. Mäßig

Beispiel 1: Schubert, *Winterreise*, a. Nr. 1 »Gute Nacht«, T. 1–11; b. Nr. 20 »Der Wegweiser«, T. 1–9

37 Vgl. Youens 1991, 273 f.

Beide Lieder behandeln zentrale Themen des Zyklus, die Suche und das Wandern in Einsamkeit, auf besonders pointierte Weise: »Gute Nacht« markiert den Aufbruch des Wanderers, »Der Wegweiser« benennt ein vermeintliches Ziel der Reise, wohl den (im Folge lied »Das Wirtshaus« verweigerten) Tod: »eine Straße muss ich gehen, die noch keiner ging zurück« (T. 60–67).³⁸

Tabelle 1 zeigt für 64 ausgewertete Gesamteinspielungen der *Winterreise* die jeweilige Temporelation der Lieder Nr. 1 und Nr. 20. In der vierten Spalte wird die Abweichung des schnelleren vom langsameren Tempo beziffert: Je mehr sich die Prozentzahl dem Betrag 0 nähert, desto ähnlicher sind einander die gewählten Tempi.

Aus Tabelle 1 lassen sich mehrere Feststellungen ableiten:

- In allen 64 Gesamteinspielung wird Nr. 1 rascher musiziert als Nr. 20.
- Geringe Abweichungen sind häufig: In 31 Fällen beträgt die Abweichung weniger als 16 %.
- Erhebliche Abweichungen sind kaum anzutreffen: In nur einem Fall beträgt die Abweichung mehr als 50 %.

Die beiden Einspielungen, die identischer Tempowahl am nächsten kommen, stammen von den Duos Hans Hotter / Michael Raucheisen (1942; Abweichung 2 %) und Christa Ludwig / James Levine (1986; Abweichung 3 %) (Audiobsp. 1a und 1b).

 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1133/Sprau_Winterreise_Audio01a.mp3

Audiobeispiel 1a: Schubert, *Winterreise*, Hotter+Raucheisen 1942: Nr. 1 »Gute Nacht«, Beginn, Nr. 20 »Der Wegweiser«, Beginn (Schubert, *Winterreise*, Hans Hotter, Michael Raucheisen, Deutsche Grammophon Gesellschaft, 1942/43, CD Deutsche Grammophon Dokumente 1992, © 1943 Polydor International GmbH, Hamburg, Tracks 1 [0:00–0:28], 20 [0:00–0:26])

 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1133/Sprau_Winterreise_Audio01b.mp3

Audiobeispiel 1b: Schubert, *Winterreise*, Ludwig+Levine 1986: Nr. 1 »Gute Nacht«, Beginn, Nr. 20 »Der Wegweiser«, Beginn (*Franz Schubert: Winterreise*, Christa Ludwig, James Levine, CD Polydor International GmbH 423 366-2, © 1988, Tracks 1 [0:00–0:29], 20 [0:00–0:24])

Die Einspielung mit erheblicher Tempoabweichung stammt von René Kollo / Oliver Pohl (2003; Abweichung 71 %; Audiobsp. 1c). Verhältnismäßig nahe an der Grenze zur erheblichen Abweichung befinden sich Mitsuko Shirai / Hartmut Höll (1990; Abweichung 46 %; Audiobsp. 1d).

 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1133/Sprau_Winterreise_Audio01c.mp3

Audiobeispiel 1c: Schubert, *Winterreise*, Kollo+Pohl 2003: Nr. 1 »Gute Nacht«, Beginn, Nr. 20 »Der Wegweiser«, Beginn (*Franz Schubert: Winterreise*, René Kollo, Oliver Pohl, CD Oehms Classics OC 904, © 2003, Tracks 1 [0:00–0:16], 20 [0:00–0:24])

 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1133/Sprau_Winterreise_Audio01d.mp3

Audiobeispiel 1d: Schubert, *Winterreise*, Shirai+Höll 1990: Nr. 1 »Gute Nacht«, Beginn, Nr. 20 »Der Wegweiser«, Beginn (Schubert, *2x Winterreise*, Mitsuko Shirai, Hartmut Höll, CD Capriccio 10382/83, © 1991, CD 2, Tracks 1 [0:00–0:22], 20 [0:00–0:29])

38 Für eine weiterreichende Deutung vgl. Youens 1985, 133–135.

Interpret*innen	1. Gute Nacht	20. Der Wegweiser	Abweichung (%)
Duhan+Foll 1928	55,8	46,0	21
Hüsch+Müller 1933	57,9	44,4	30
Lehmann+Ulanowsky 1941	53,8	42,4	27
Schmitt-Walter+Leitner 1941	46,2	41,4	12
Hotter+Raucheisen 1942	45,2	44,3	2
Rothmüller+Gyr 1944	48,9	39,1	25
Anders+Raucheisen 1945	52,5	45,0	17
Fischer-Dieskau+Billing 1948	45,7	40,9	12
Fischer-Dieskau+Reutter 1952	48,8	38,4	27
Hotter+Moore 1954	48,0	46,3	4
Fischer-Dieskau+Moore 1955	52,1	42,6	22
Greindl+Klust 1957	49,0	40,2	22
Prey+Moore 1959	50,9	44,2	15
Souzay+Baldwin 1962	51,0	46,7	9
Pears+Britten 1963	49,0	45,7	7
Patzak+Demus 1964	53,1	46,1	15
Fischer-Dieskau+Demus 1966	48,5	43,8	11
Fischer-Dieskau+Moore 1971	52,2	46,4	12
Prey+Sawallisch 1973	53,6	49,5	8
Dermota+Dermota 1976	45,7	42,3	8
Souzay+Baldwin 1976	47,1	43,3	9
Fischer-Dieskau+Pollini 1978	54,0	47,1	15
Fischer-Dieskau+Barenboim 1979	54,3	44,7	21
Fischer-Dieskau+Brendel 1979	54,5	44,3	23
Holl+Richter 1980	53,5	46,6	15
Czerwenka+Schneider 1981	61,7	55,3	12
Moll+Garben 1982	51,5	39,7	30
Vickers+Parsons 1983	42,4	32,6	30
Vickers+Schaaf 1983	38,7	32,7	18
Fischer-Dieskau+Brendel 1985	53,3	42,9	24
Schreier+Richter 1985	46,2	37,6	23
Ludwig+Levine 1986	44,7	43,4	3
Prey+Deutsch 1987	54,9	49,8	10
Bär+Parsons 1988	48,0	41,2	17
Fassbaender+Reimann 1988	48,1	45,1	7
Egmond+Immerseel 1989	53,1	45,1	18
Fischer-Dieskau+Perahia 1990	51,4	47,5	8
Shirai+Höll 1990	57,2	39,1	46
Schreier+Schiff 1991	52,7	40,8	29
Bästlein+Laux 1994	51,9	45,9	13
Fassbaender+Rieger 1995	46,4	41,3	12
Holl+Grubert 1995	45,3	40,0	13
Holl+Maisenberg 1995	45,4	38,2	19
Prégardien+Staier 1996	48,9	44,4	10
Bostridge+Drake 1997	51,9	43,4	20
Hampson+Sawallisch 1997	49,7	44,2	12
Price+Dewey 1997	51,7	41,4	25
Quasthoff+Spencer 1998	47,1	39,7	19
Gerhaher+Huber 2001	48,1	37,9	27
Goerne+Brendel 2003	52,0	41,5	25
Kollo+Pohl 2003	78,9	46,2	71
Schäfer+Schneider 2003	63,8	55,0	16
Stutzmann+Södergren 2003	45,1	41,6	8
Bostridge+Andsnes 2004	52,2	44,4	18
Quasthoff+Barenboim 2005	48,9	40,9	20
Bauer+Immerseel 2009	51,5	47,0	10
Boesch+Martineau 2011	53,5	41,6	29
Kaufmann+Deutsch 2013	51,0	45,7	12
Goerne+Hinterhäuser 2014	48,7	42,2	15
Prégardien+Gees 2015	55,6	52,4	6
Skovhus+Vladar 2016	62,7	48,3	30
Padmore+Bezuidenhout 2017	49,5	45,2	10
Bostridge+Adès 2018	51,3	36,9	39
DiDonato+Nézet-Séguin 2019	49,7	41,1	21

Tabelle 1: Schubert, *Winterreise*, Nr. 1 »Gute Nacht«, Nr. 20 »Der Wegweiser«, Temporelationen in 64 *Winterreise*-Gesamteinspielungen

Abbildung 1 macht die Häufigkeit geringer, stärkerer bzw. erheblicher Tempoabweichungen für die Lieder Nr. 1 und Nr. 20 anschaulich.

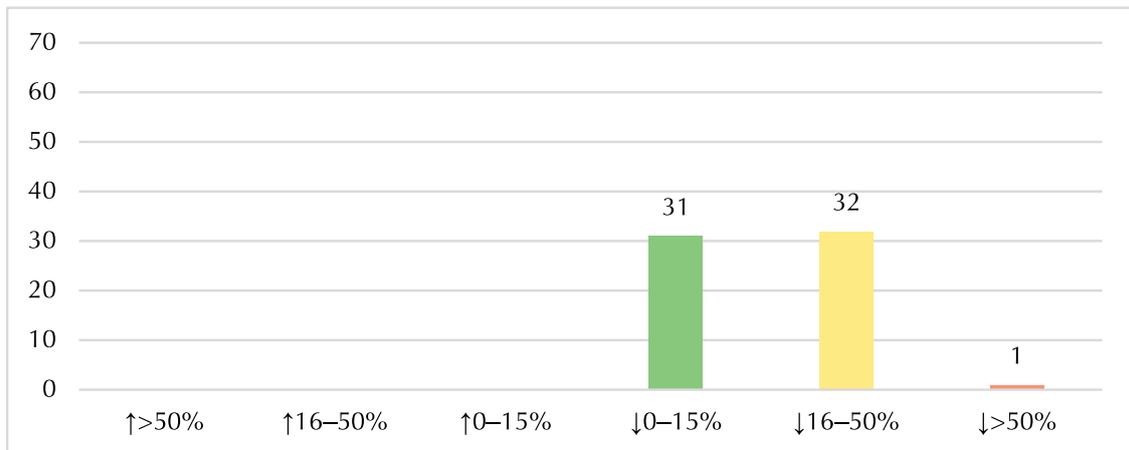


Abbildung 1: Schubert, *Winterreise*, Nr. 1 »Gute Nacht«, Nr. 20 »Der Wegweiser«, Häufigkeit geringer, stärkerer und erheblicher Tempoabweichungen in 64 *Winterreise*-Gesamteinspielungen; senkrechte Pfeile in der Beschriftung signalisieren Tempozuwachs bzw. Tempoabnahme, vom früheren Lied aus gesehen.

Die extreme Tempoabweichung, die in der Einspielung von Kollo und Pohl zu hören ist, hängt mit der Wahl des absoluten Tempos für das Eröffnungslied »Gute Nacht« zusammen: Kollo und Pohl legen mit $\downarrow = 78,9$ das maximale Tempo innerhalb des untersuchten Korpus vor, und zwar mit bedeutendem Abstand.³⁹ Die Frage nach ihrer künstlerischen Motivation einer so extremen Gestaltungsmaßnahme liegt nahe. Der Sänger selbst erteilt im Booklet zur CD-Produktion Auskunft darüber:

Die *Winterreise* schildert [...] die zornige Flucht eines Mannes, der, bedrängt von sozialen Unterschieden, den Ort seiner Liebe verlässt. [...] Er flieht hastig, aber er ergibt sich nicht demütig in sein Schicksal, sondern verspürt Zorn und Wut. Ich besinge keinen wehmütigen Abschied [...], vielmehr verlässt ein aufgewühlter, zorniger Mensch in großer Hast seine Liebe – Sie hören es bereits durch das Tempo der ersten drei Lieder.⁴⁰

Die auffällige Inkonsistenz in der Behandlung der Tempovorschrift »Mäßig« durch Kollo und Pohl hat ihren Begründungszusammenhang also in einer bestimmten inhaltlichen Deutung der Zykluseröffnung; die Tempo-Taktartkorrespondenz zwischen den Liedern Nr. 1 und Nr. 20 wird einer narrativen Gestaltungsabsicht nachgeordnet.

39 Dies gilt auch für das erweiterte Korpus der 106 Aufnahmen (vgl. Utz 2021, Tabelle 10E). Am nächsten kommen diesem Extremwert Schäfer/Schneider (2003) mit $\downarrow = 63,8$, wobei diese in Nr. 1 ein Tempokonzept realisieren, in dem nach zügiger Initialphase jede Strophe sukzessive langsamer genommen wird (vgl. ebd., Anm. 87).

40 Kollo 2004, 9.

Liedpaar 2: Nr. 13 »Die Post« – Nr. 19 »Täuschung«:
 »Etwas geschwind«, 6/8-Takt

Nr. 13 »Die Post« und Nr. 19 »Täuschung« setzen innerhalb der düsteren *Winterreise*-Szenerie trügerisch lichtvolle Akzente: In Nr. 13 löst das Ertönen des Posthorns die Vorstellung aus, die Geliebte versuche Kontakt mit dem einsamen Wanderer aufzunehmen; Nr. 19 malt die Illusion einer behaglich-bürgerlichen Existenz im Verein mit einer »liebe[n] Seele« (T. 36). Es handelt sich um die letzten beiden Lieder innerhalb des Zyklus, in denen die Idee der Partnerschaft zwischen Mann und Frau – illusorisch – als positive Vision erscheint. Beide Lieder weisen im Klavierpart Arpeggiofiguren in Achtelnoten auf; auch die Diastematik der Singstimme bewegt sich in beiden Liedern in Akkordbrechungen, vielfach im für den 6/8-Takt naheliegenden alternierenden Lang-Kurz-Rhythmus (Bsp. 2).

a. Etwas geschwind

7
 Von der Stra - ße her ein Post - horn klingt.

b. Etwas geschwind

6
 Licht tanzt freund - lich vor mir her; ich

Beispiel 2: Schubert, *Winterreise*, a. Nr. 13 »Die Post«, T. 1–11; b. Nr. 19 »Täuschung«, T. 1–9

Tabelle 2 zeigt für die 64 ausgewerteten Gesamteinspielungen der *Winterreise* die jeweilige Temporelation der Lieder Nr. 13 und Nr. 19.

Interpret*innen	13. Die Post	19. Täuschung	Abweichung (%)
Duhan+Foll 1928	84,3	58,5	44
Hüsch+Müller 1933	112,0	79,7	41
Lehmann+Ulanowsky 1941	104,8	85,8	22
Schmitt-Walter+Leitner 1941	85,8	55,9	53
Hotter+Raucheisen 1942	80,1	55,4	45
Rothmüller+Gyr 1944	111,1	69,9	59
Anders+Raucheisen 1945	84,0	64,8	30
Fischer-Dieskau+Billing 1948	79,4	71,6	11
Fischer-Dieskau+Reutter 1952	89,1	69,3	29
Hotter+Moore 1954	96,0	69,5	38
Fischer-Dieskau+Moore 1955	90,7	61,5	47
Greindl+Klust 1957	90,9	79,9	14
Prey+Moore 1959	86,3	63,4	36
Souzay+Baldwin 1962	95,1	72,2	32
Pears+Britten 1963	105,8	88,1	20
Patzak+Demus 1964	95,7	72,6	32
Fischer-Dieskau+Demus 1966	88,0	62,4	41
Fischer-Dieskau+Moore 1971	88,4	63,2	40
Prey+Sawallisch 1973	87,0	74,8	16
Dermota+Dermota 1976	83,6	57,1	46
Souzay+Baldwin 1976	90,2	71,6	26
Fischer-Dieskau+Pollini 1978	89,5	62,2	44
Fischer-Dieskau+Barenboim 1979	95,0	63,5	50
Fischer-Dieskau+Brendel 1979	94,9	65,6	45
Holl+Richter 1980	75,6	69,0	10
Czerwenka+Schneider 1981	90,3	80,8	12
Moll+Garben 1982	81,6	63,5	29
Vickers+Parsons 1983	92,8	52,6	76
Vickers+Schaaf 1983	91,2	58,9	55
Fischer-Dieskau+Brendel 1985	93,7	65,1	44
Schreier+Richter 1985	96,9	60,9	59
Ludwig+Levine 1986	78,0	71,0	10
Prey+Deutsch 1987	81,9	65,8	24
Bär+Parsons 1988	82,7	66,9	24
Fassbaender+Reimann 1988	90,8	88,7	2
Egmond+Immerseel 1989	82,3	67,8	21
Fischer-Dieskau+Perahia 1990	95,1	58,7	62
Shirai+Höll 1990	101,2	57,9	75
Schreier+Schiff 1991	95,8	61,7	55
Bästlein+Laux 1994	85,2	63,5	34
Fassbaender+Rieger 1995	104,3	91,0	15
Holl+Grubert 1995	99,9	58,4	71
Holl+Maisenberg 1995	90,6	53,1	71
Prégardien+Staier 1996	90,0	74,2	21
Bostridge+Drake 1997	100,9	74,7	35
Hampson+Sawallisch 1997	84,7	77,4	9
Price+Dewey 1997	95,8	70,8	35
Quasthoff+Spencer 1998	87,4	75,6	16
Gerhaher+Huber 2001	88,8	57,5	54
Goerne+Brendel 2003	93,6	65,5	43
Kollo+Pohl 2003	98,6	91,1	8
Schäfer+Schneider 2003	97,5	66,5	47
Stutzmann+Södergren 2003	92,4	63,4	46
Bostridge+Andsnes 2004	105,6	92,2	15
Quasthoff+Barenboim 2005	88,2	73,0	21
Bauer+Immerseel 2009	83,9	66,2	27
Boesch+Martineau 2011	88,8	72,5	22
Kaufmann+Deutsch 2013	91,5	59,9	53
Goerne+Hinterhäuser 2014	93,5	65,4	43
Prégardien+Gees 2015	88,5	81,1	9
Skovhus+Vladar 2016	102,0	71,4	43
Padmore+Bezuidenhout 2017	97,2	76,3	27
Bostridge+Adès 2018	106,2	83,4	27
DiDonato+Nézet-Séguin 2019	97,1	67,2	44

Tabelle 2: Schubert, *Winterreise*; Nr. 13 »Die Post«, Nr. 19 »Täuschung«, Temporelationen in 64 *Winterreise*-Gesamteinspielungen

Aus Tabelle 2 geht eine Gemeinsamkeit zum vorigen Liedpaar hervor:

- Auch in diesem Fall wird das erste der beiden Lieder durchweg rascher musiziert als das zweite.

Allerdings zeigt sich eine im Vergleich zum vorigen Liedpaar höhere Diversität der Temporelationen:

- In nur elf Fällen beträgt die Abweichung höchstens 15 %.
- In immerhin zwölf Fällen beträgt die Abweichung mehr als 50 %.

In einem Fall der geringen Abweichungen (Brigitte Fassbaender / Aribert Reimann 1988: 2 %) liegt die Differenz nahe an der mathematischen Tempoidentität (Audiobsp. 2a).

🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1133/Sprau_Winterreise_Audio02a.mp3

Audiobeispiel 2a: Schubert, *Winterreise*, Fassbaender+Reimann 1988: Nr. 13 »Die Post«, Beginn, Nr. 19 »Täuschung«, Beginn (*Franz Schubert: Winterreise*, Brigitte Fassbaender, Aribert Reimann, CD EMI, © 2002, Tracks 13 [0:00–0:15], 19 [0:00–0:11])

Die nächsthöhere Abweichung beträgt dann bereits 8 % (Kollo/Pohl 2003, Audiobsp. 2b).

🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1133/Sprau_Winterreise_Audio02b.mp3

Audiobeispiel 2b: Schubert, *Winterreise*, Kollo+Pohl 2003: Nr. 13 »Die Post«, Beginn, Nr. 19 »Täuschung«, Beginn (*Franz Schubert: Winterreise*, René Kollo, Oliver Pohl, CD Oehms Classics OC 904, © 2003, Tracks 13 [0:00–0:14], 19 [0:00–0:11])

Die stärkste Tempoabweichung findet sich bei diesem Liedpaar in der Einspielung von Jon Vickers und Geoffrey Parsons (1983, Abweichung 76 %), dicht gefolgt von Shirai und Höll (1990; Abweichung 75 %; Audiobsp. 2c); beide Duos musizieren »Die Post« erheblich schneller als »Täuschung«.

🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1133/Sprau_Winterreise_Audio02c.mp3

Audiobeispiel 2c: Schubert, *Winterreise*, Shirai+Höll 1990: Nr. 13 »Die Post«, Beginn, Nr. 19 »Täuschung«, Beginn (Schubert, *2x Winterreise*, Mitsuko Shirai, Hartmut Höll, CD Capriccio 10382/83, © 1991, CD 2, Tracks 13 [0:00–0:14], 19 [0:00–0:18])

Die genannten starken Tempoabweichungen haben mit extremen Entscheidungen hinsichtlich des jeweiligen absoluten Tempos zu tun. Zwar liegt das Tempo, das Vickers und Parsons für »Die Post« wählen, kaum über dem Mittelwert sämtlicher Einspielungen ($\downarrow = 92,0$), doch nimmt kein anderes Duo »Täuschung« so langsam wie sie. Shirais und Hölls Tempowahl für »Die Post« wiederum befindet sich unter den zehn schnellsten, ihre Tempowahl für »Täuschung« unter den zehn langsamsten innerhalb des Korpus. Von Interesse ist, dass Hartmut Höll das Tempo für »Täuschung« in einer *Winterreise*-Einspielung mit der Bratschistin Tabea Zimmermann (publiziert zusammen mit der Aufnahme Shirai/Höll 1990) etwas rascher nimmt als im Duo mit Shirai. Mit einem Mittelwert von $\downarrow = 61,4$ weicht die Instrumentaleinspielung der »Täuschung« zwar noch immer erheblich von der Vokaleinspielung der »Post« mit Shirai ab, allerdings um rund 10 % weniger als die vokale Version der »Täuschung«.⁴¹ Dieser Umstand weist einerseits darauf hin, dass interpre-

41 Gesamtdauer von Nr. 19 »Täuschung« (43 Volltakte) bei Zimmermann/Höll: 1:24 (Aufnahme: *2x Winterreise*, Capriccio 10382/83, 1991, CD 1, Track 21). Die Tempoabweichung dieser instrumentalen Fassung von der Einspielung der vokalen Version von »Die Post« bei Shirai/Höll 1990 beträgt 65 %. »Die Post« wurde von Zimmermann/Höll nicht eingespielt.

tatorische Entscheidungen ein und derselben Künstlerpersönlichkeit stark vom jeweiligen Duopartner bzw. der jeweiligen Duopartnerin abhängen können. Andererseits macht er darauf aufmerksam, dass die Tempowahl bei Vokalaufnahmen von spezifisch sängerischen Kriterien geprägt sein kann, etwa den Erfordernissen der Tonentwicklung oder der Textartikulation, denen ›absolut-musikalische‹ Kriterien, wie etwa Tempo-Taktart-Korrespondenzen, möglicherweise nachgeordnet werden.⁴²

Abbildung 2 macht die Häufigkeit geringer, stärkerer und erheblicher Abweichungen für dieses Liedpaar anschaulich.

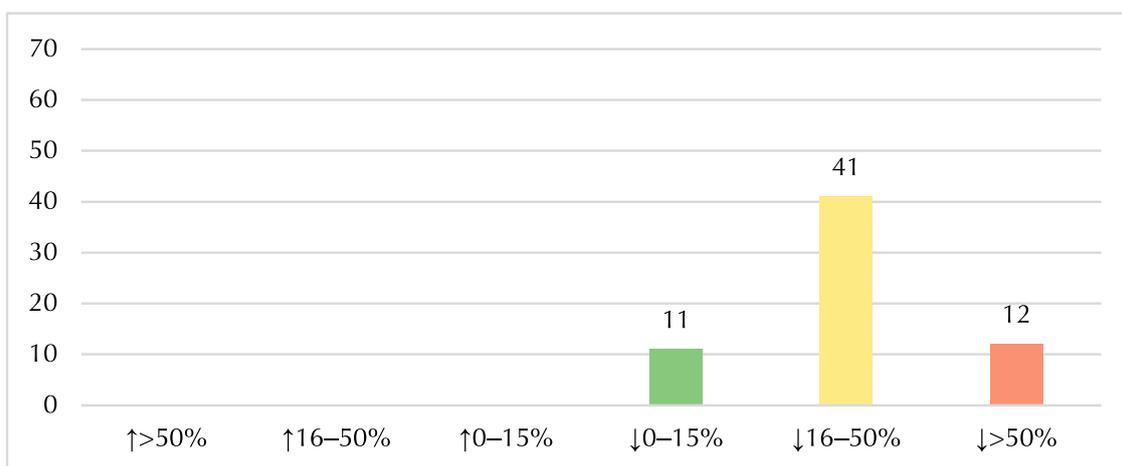


Abbildung 2: Schubert, *Winterreise*; Nr. 13 »Die Post«, T. 1–12, Nr. 19 »Täuschung«, Häufigkeit geringer, stärkerer und erheblicher Tempoabweichungen in 64 *Winterreise*-Gesamteinspielungen; senkrechte Pfeile in der Beschriftung signalisieren Tempoanwachs bzw. Tempoabnahme, vom früheren Lied aus gesehen.

Liedpaar 3: Nr. 11 »Frühlingstraum« (T. 27–43 und 71–88) – Nr. 12 »Einsamkeit«: »Langsam«, 2/4-Takt

Die beiden hier miteinander verglichenen Lieder sind im Klavierpart durch unterschiedliche Bewegungsmuster geprägt (Bsp. 3). In der Gesangsstimme allerdings finden sich durchaus motivische Ähnlichkeiten zwischen beiden Liedern, etwa in der die jeweils erste Phrase beschließenden Vorhaltsfigur (Nr. 11: T. 30; Nr. 12: T. 8) oder den Sechzehntelmelismen am Ende der jeweils zweiten Phrase (Nr. 11: T. 31; Nr. 12: T. 9).

Unabhängig von der Frage kompositorischer Detailstrukturen stellt dieses Liedpaar insofern einen Sonderfall innerhalb der *Winterreise* dar, als hier zwei in Tempovorzeichnung und Taktart korrespondierende Kompositionen im zyklischen Verlauf unmittelbar aufeinanderfolgen. Die Annahme, dass Interpret*innen sich dazu motiviert fühlen könnten, die Gangart des Schlussabschnitts von Nr. 11 unmittelbar für Nr. 12 zu übernehmen, erscheint plausibel. Tabelle 3 und Abbildung 3 machen deutlich, dass sich tatsächlich über die Hälfte der Einspielungen (33 von 64) im Bereich der lediglich geringen Abweichung aufhält.

42 Zum Prozess der Tempowahl in der Liedgestaltung und zu pragmatischen Aspekten dieses Prozesses vgl. Stein/Spillman 1996, 74–79, sowie den Beitrag von Bartolo Musil in dieser Ausgabe.

a. **Langsam**

b. **Langsam**

Beispiel 3: Schubert, *Winterreise*, a. Nr. 11 »Frühlingstraum«, T. 27–32; b. Nr. 12 »Einsamkeit«, T. 1–10

Besonders nahe an der 1:1-Relation befinden sich Dietrich Fischer-Dieskau / Klaus Billing (1948) und Joyce DiDonato / Yannick Nézet-Séguin (2019) mit jeweils 1 % Abweichung (Audiobsp. 3a und 3b). Auch Hermann Prey / Wolfgang Sawallisch (1973) und Peter Schreier / Sviatoslav Richter (1985) entfernen sich mit jeweils 3 % nicht weit von der Tempoidentität. Fassbaender/Reimann (1988), die bereits im Liedpaar Nr. 13/19 durch nahezu identische Tempowahl aufgefallen waren, kommen hier mit 5 % Abweichung einer 1:1-Relation abermals sehr nahe. Es stellt sich die Frage, ob einzelne Duos in besonderer Weise zur Umsetzung von Tempo-Taktart-Korrespondenzen neigen (der weitere Verlauf der Untersuchung wird zeigen, dass dies tatsächlich der Fall ist).

Interpret*innen	11. Frühlingstraum, T. 27–43 und 71–88	12. Einsamkeit	Abweichung (%)
Duhan+Foll 1928	32,4	36,9	14
Hüsch+Müller 1933	32,0	41,2	29
Lehmann+Ulanowsky 1941	30,1	37,2	24
Schmitt-Walter+Leitner 1941	32,1	33,9	6
Hotter+Raucheisen 1942	30,1	32,5	8
Rothmüller+Gyr 1944	32,9	38,3	16
Anders+Raucheisen 1945	31,5	35,5	13
Fischer-Dieskau+Billing 1948	34,3	34,7	1
Fischer-Dieskau+Reutter 1952	34,4	38,0	10
Hotter+Moore 1954	33,5	39,5	18
Fischer-Dieskau+Moore 1955	34,6	41,3	19
Greindl+Klust 1957	32,1	42,3	32
Prey+Moore 1959	29,2	40,7	39
Souzay+Baldwin 1962	32,9	36,6	11
Pears+Britten 1963	31,1	36,1	16
Patzak+Demus 1964	44,4	37,0	20
Fischer-Dieskau+Demus 1966	36,6	39,1	7
Fischer-Dieskau+Moore 1971	37,4	44,1	18
Prey+Sawallisch 1973	39,0	40,3	3
Dermota+Dermota 1976	37,9	41,3	9
Souzay+Baldwin 1976	31,7	35,8	13
Fischer-Dieskau+Pollini 1978	35,3	40,1	14
Fischer-Dieskau+Barenboim 1979	36,8	42,7	16
Fischer-Dieskau+Brendel 1979	35,4	44,9	27
Holl+Richter 1980	33,1	43,2	31
Czerwenka+Schneider 1981	42,6	52,5	23
Moll+Garben 1982	29,0	42,9	48
Vickers+Parsons 1983	27,2	36,1	33
Vickers+Schaaf 1983	27,3	33,2	22
Fischer-Dieskau+Brendel 1985	34,2	43,2	26
Schreier+Richter 1985	32,3	31,3	3
Ludwig+Levine 1986	28,9	36,3	26
Prey+Deutsch 1987	36,4	41,5	14
Bär+Parsons 1988	32,4	34,7	7
Fassbaender+Reimann 1988	35,8	37,5	5
Egmond+Immerseel 1989	39,0	43,0	10
Fischer-Dieskau+Perahia 1990	33,0	38,0	15
Shirai+Höll 1990	28,5	30,4	7
Schreier+Schiff 1991	36,4	40,5	11
Bästlein+Laux 1994	36,4	40,4	11
Fassbaender+Rieger 1995	35,4	39,8	12
Holl+Grubert 1995	33,0	37,8	15
Holl+Maisenberg 1995	28,0	39,1	40
Prégardien+Staier 1996	29,7	37,2	25
Bostridge+Drake 1997	31,0	39,3	27
Hampson+Sawallisch 1997	37,8	39,6	5
Price+Dewey 1997	32,3	34,4	7
Quasthoff+Spencer 1998	30,5	39,1	28
Gerhaer+Huber 2001	32,8	35,4	8
Goerne+Brendel 2003	27,5	38,4	40
Kollo+Pohl 2003	33,3	44,7	34
Schäfer+Schneider 2003	33,2	44,6	34
Stutzmann+Södergren 2003	27,7	31,4	13
Bostridge+Andnes 2004	28,3	36,4	29
Quasthoff+Barenboim 2005	31,5	35,8	14
Bauer+Immerseel 2009	35,1	41,5	18
Boesch+Martineau 2011	28,5	34,8	22
Kaufmann+Deutsch 2013	35,8	38,9	9
Goerne+Hinterhäuser 2014	27,0	30,9	14
Prégardien+Gees 2015	41,8	36,5	15
Skovhus+Vladar 2016	36,7	44,5	21
Padmore+Bezuidenhout 2017	36,1	40,9	13
Bostridge+Adès 2018	29,0	39,6	37
DiDonato+Nézet-Séguin 2019	37,1	37,6	1

Tabelle 3: Schubert, *Winterreise*, Nr. 11 »Frühlingstraum« (T. 27–43 und 71–88), Nr. 12 »Einsamkeit«, Temporelationen in 64 *Winterreise*-Gesamteinspielungen; Blaufärbung der Schrift signalisiert Tempoerhöhung, vom früheren Lied aus gesehen, Schwarzfärbung das Gegenteil.

🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1133/Sprau_Winterreise_Audio03a.mp3

Audiobeispiel 3a: Schubert, *Winterreise*, Fischer-Dieskau+Billing 1948: Nr. 11 »Frühlingstraum«, T. 27–32, Nr. 12 »Einsamkeit«, Beginn (Schubert, *Winterreise*, Dietrich Fischer-Dieskau, Klaus Billing, RIAS 1948, CD Audite 95.597, © 2008, Tracks 11 [0:55–1:13], 12 [0:00–0:33])

🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1133/Sprau_Winterreise_Audio03b.mp3

Audiobeispiel 3b: Schubert, *Winterreise*, DiDonato+Nézet-Séguin 2019: Nr. 11 »Frühlingstraum«, T. 27–32, Nr. 12 »Einsamkeit«, Beginn (Schubert, *Winterreise*, Joyce DiDonato, Yannick Nézet-Séguin, CD Erato 190295284145, © 2021, Tracks 11 [0:52–1:09], 12 [0:00–0:32])

Anders als bei den bereits untersuchten Liedpaaren liegen für Nr. 11/12 keine erheblichen Abweichungen vor. Dabei wird im weitaus größten Teil der Einspielungen (mit nur drei Ausnahmen) für Nr. 12 ein rascheres Zeitmaß als für die korrespondierenden Abschnitte in Nr. 11 gewählt. Abbildung 3 veranschaulicht die Verteilung der Tempoabweichungen.

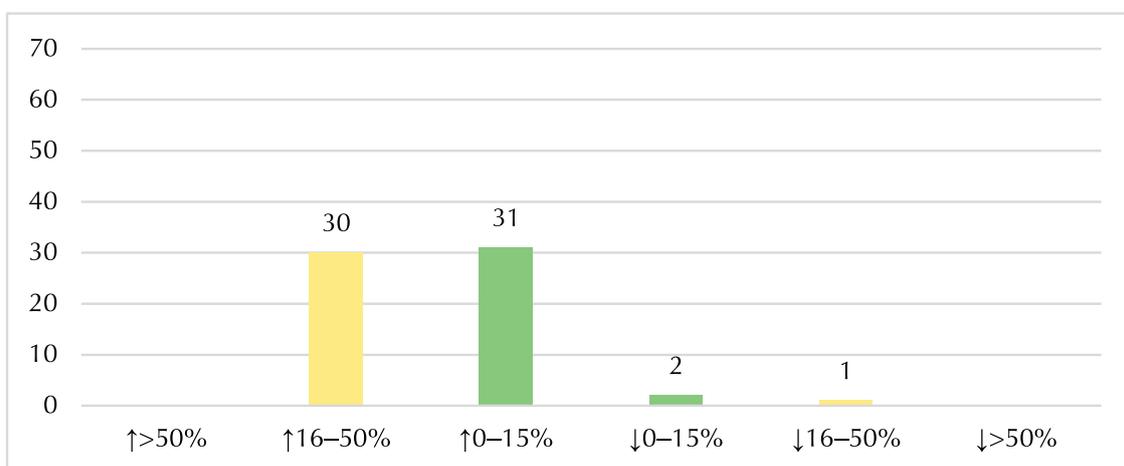


Abbildung 3: Schubert, *Winterreise*, Nr. 11 »Frühlingstraum« (T. 27–43 und 71–88), Nr. 12 »Einsamkeit«, Häufigkeit geringer, stärkerer und erheblicher Tempoabweichungen in 64 *Winterreise*-Gesamteinspielungen; senkrechte Pfeile in der Beschriftung signalisieren Tempozuwachs bzw. Tempoabnahme, vom früheren Lied aus gesehen.

HYPOTHESENBILDUNG

Die drei bisherigen Interpretationsanalysen führen zu unterschiedlichen Ergebnissen. Im Fall der hinsichtlich musikalisch-motivischer Gestaltung und Textinhalt verwandten Lieder Nr. 1 und Nr. 20 halten sich die Einspielungen mit geringen und diejenigen mit stärkeren Abweichungen in etwa die Waage; es liegt nur eine Aufnahme mit erheblicher Tempoabweichung vor. Ähnliches gilt für die beiden im Zyklus unmittelbar aufeinanderfolgenden Lieder Nr. 11 und Nr. 12, bei denen übrigens erhebliche Abweichungen gar nicht festzustellen sind. Bei den beiden musikalisch-motivisch und textinhaltlich verwandten Liedern Nr. 13 und Nr. 19 hingegen überwiegen Aufnahmen mit stärkeren Abweichungen; hier übertrifft außerdem die Zahl der Einspielungen mit erheblichen Abweichungen knapp die der Aufnahmen mit geringen Abweichungen. Einzelne Inter-

pret*innen-Duos sind bei mehr als einem Liedpaar im Bereich der geringfügigen Abweichungen anzutreffen.

Die im Folgenden zu überprüfende Hypothese ergibt sich aus diesen ersten Analyseergebnissen. Sie besagt, dass Interpret*innen Tempo-Taktart-Korrespondenzen zwischen einzelnen Liedern eines zyklischen Ablaufs zwar nicht generell, wohl aber in näher zu bestimmenden Einzelfällen performativ umsetzen. Möglicherweise besteht bei Liedern, die im Zyklus unmittelbar aufeinander folgen, eine erhöhte Wahrscheinlichkeit für (annähernde) Tempoidentität; möglicherweise neigen auch einzelne Interpret*innen in besonderer Weise zu dieser Gestaltungsmaßnahme im Sinne eines übergeordneten Prinzips der zyklisch-performativen Gestaltung. Auch lässt sich die Frage stellen, ob es Duos gibt, die sich diesem Verfahren quasi systematisch verweigern.

ANALYSEN 4–8: WEITERE TEMPO-TAKTART-KORRESPONDENZEN IN DER *WINTERREISE*

Die im Folgenden analysierten Liedpaare werden gemäß der Reihenfolge ihres Auftretens innerhalb des Zyklus untersucht. Sie lassen sich hinsichtlich der Umsetzung von Tempo-Taktart-Korrespondenzen entweder dem zweiten der besprochenen Typen zuordnen (Liedpaare 2, 4, 6 und 8), bei dem stärkere Tempoabweichungen häufiger auftreten, oder sie gehören einem dritten Typ an, bei dem die geringen Abweichungen deutlich überwiegen (Liedpaare 5 und 7). Dem ersten der beiden besprochenen Typen (Liedpaare 1 und 3), bei dem geringe und starke Abweichungen in etwa gleicher Anzahl auftreten, gehört keines der im Folgenden analysierten Liedpaare an. Erhebliche Abweichungen machen in der Regel (außer bei Liedpaar 2) den geringsten Teil aus; gelegentlich kommen sie überhaupt nicht vor.

Liedpaar 4: Nr. 1 »Gute Nacht« – Nr. 10 »Rast«: »Mäßig«, 2/4-Takt

Hinsichtlich der Temporelationen gehört dieses Liedpaar dem zweiten Typ an: Es überwiegen stärkere Abweichungen; die Wahl eines (annähernd) gleichen Tempos findet deutlich seltener statt (Abb. 4).

Nr. 10 »Rast« ist neben Liedpaar 1 (»Gute Nacht« und »Der Wegweiser«) das dritte Lied des Zyklus, das in 2/4-Takt und ›mäßigem‹ Tempo steht. Wie »Der Wegweiser« wird auch »Rast« durchweg langsamer musiziert als »Gute Nacht«. 16 Einspielungen sind mit einer Abweichung um weniger als 16 % vertreten; besonders gering ist der Tempounterschied bei Hermann Prey und Helmut Deutsch (1987: 1 %), Fischer-Dieskau und Jörg Demus (1966: 3 %) und – erneut – Fischer-Dieskau und Billing (1948: 7 %).

In drei Einspielungen ist eine erhebliche Abweichung feststellbar; die stärkste bieten, wie schon beim Liedpaar Nr. 1 und Nr. 20, auch hier Kollo und Pohl (2003: 73 %), gefolgt von Lotte Lehmann und Paul Ulanowski (1941: 62 %). Auch Shirai und Höll (1990: 55 %) befinden sich erneut im Bereich der erheblichen Differenz (Tab. 4).

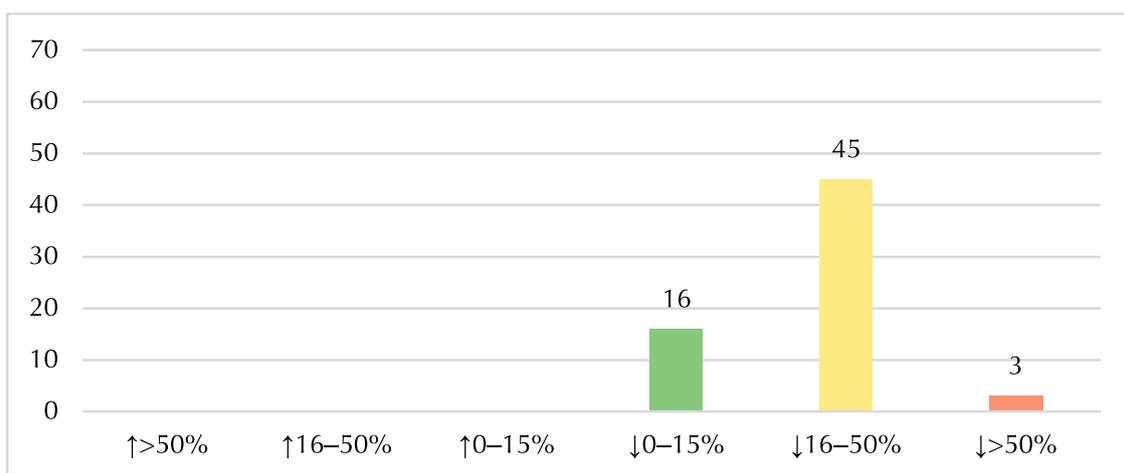


Abbildung 4: Schubert, *Winterreise*, Nr. 1 »Gute Nacht«, Nr. 10 »Rast«, Häufigkeit geringer, stärkerer und erheblicher Tempoabweichungen in 64 *Winterreise*-Gesamteinspielungen; senkrechte Pfeile in der Beschriftung signalisieren Tempoanwachs bzw. Tempoabnahme, vom früheren Lied aus gesehen.

Interpret*innen	1. Gute Nacht	10. Rast	Abweichung (%)
Duhan+Foll 1928	55,8	42,6	31
Hüsch+Müller 1933	57,9	43,1	34
Lehmann+Ulanowsky 1941	53,8	33,2	62
Schmitt-Walter+Leitner 1941	46,2	32,9	40
Hotter+Raucheisen 1942	45,2	34,7	30
Rothmüller+Gyr 1944	48,9	41,1	19
Anders+Raucheisen 1945	52,5	39,6	33
Fischer+Dieskau+Billing 1948	45,7	42,6	7
Fischer-Dieskau+Reutter 1952	48,8	42,9	14
Hotter+Moore 1954	48,0	40,5	18
Fischer-Dieskau+Moore 1955	52,1	43,9	19
Greindl+Klust 1957	49,0	42,5	15
Prey+Moore 1959	50,9	41,5	23
Souzay+Baldwin 1962	51,0	39,9	28
Pears+Britten 1963	49,0	41,7	18
Patzak+Demus 1964	53,1	42,7	24
Fischer-Dieskau+Demus 1966	48,5	46,9	3
Fischer-Dieskau+Moore 1971	52,2	48,1	9
Prey+Sawallisch 1973	53,6	48,5	11
Dermota+Dermota 1976	45,7	39,5	16
Souzay+Baldwin 1976	47,1	40,9	15
Fischer-Dieskau+Pollini 1978	54,0	44,5	21
Fischer-Dieskau+Barenboim 1979	54,3	45,9	18
Fischer-Dieskau+Brendel 1979	54,5	43,7	25
Holl+Richter 1980	53,5	39,9	34
Czerwenka+Schneider 1981	61,7	55,7	11
Moll+Garben 1982	51,5	38,2	35
Vickers+Parsons 1983	42,4	36,8	15
Vickers+Schaaf 1983	38,7	33,3	16
Fischer-Dieskau+Brendel 1985	53,3	46,0	16
Schreier+Richter 1985	46,2	39,5	17
Ludwig+Levine 1986	44,7	33,2	35
Prey+Deutsch 1987	54,9	54,3	1
Bär+Parsons 1988	48,0	41,0	17
Fassbaender+Reimann 1988	48,1	43,0	12
Egmond+Immerseel 1989	53,1	38,5	38
Fischer-Dieskau+Perahia 1990	51,4	43,1	19
Shirai+Höll 1990	57,2	37,0	55

Schreier+Schiff 1991	52,7	42,3	25
Bästlein+Laux 1994	51,9	44,9	16
Fassbaender+Rieger 1995	46,4	40,2	15
Holl+Grubert 1995	45,3	34,1	33
Holl+Maisenberg 1995	45,4	33,3	36
Prégardien+Staier 1996	48,9	36,5	34
Bostridge+Drake 1997	51,9	42,4	22
Hampson+Sawallisch 1997	49,7	44,1	13
Price+Dewey 1997	51,7	38,6	34
Quasthoff+Spencer 1998	47,1	40,7	16
Gerhaher+Huber 2001	48,1	34,6	39
Goerne+Brendel 2003	52,0	40,2	29
Kollo+Pohl 2003	78,9	45,7	73
Schäfer+Schneider 2003	63,8	45,3	41
Stutzmann+Södergren 2003	45,1	38,9	16
Bostridge+Andnes 2004	52,2	41,7	25
Quasthoff+Barenboim 2005	48,9	37,8	29
Bauer+Immerseel 2009	51,5	37,0	39
Boesch+Martineau 2011	53,5	38,0	41
Kaufmann+Deutsch 2013	51,0	44,2	15
Goerne+Hinterhäuser 2014	48,7	37,9	28
Prégardien+Gees 2015	55,6	43,5	28
Skovhus+Vladar 2016	62,7	42,7	47
Padmore+Bezuidenhout 2017	49,5	44,1	12
Bostridge+Adès 2018	51,3	44,7	15
DiDonato+Nézet-Séguin 2019	49,7	36,2	37

Tabelle 4: Schubert, *Winterreise*, Nr. 1 »Gute Nacht«, Nr. 10 »Rast«, Temporelationen in 64 *Winterreise*-Gesamteinspielungen

Die besonders starke Abweichung bei Kollo/Pohl 2003 lässt sich auch hier vom narrativen Ausgangspunkt dieser Gesamteinspielung her erklären, dem ›hastig-zornigen‹ Aufbruch des Protagonisten am Zyklusbeginn.⁴³ Wie bereits festgestellt, behandeln Kollo/Pohl die Tempovorschrift »Mäßig«, dieser Idee gemäß, in »Gute Nacht« recht lizenziös. Dass man sogar von einer regelrechten Vernachlässigung der Tempovorschrift (im Dienste eines interpretatorischen Konzepts) sprechen kann, wird im nachfolgenden Abschnitt deutlich werden: Gerade die beiden mit »Gute Nacht« in Tempo und Taktart korrespondierenden Lieder Nr. 10 und Nr. 20 weisen bei Kollo/Pohl nämlich eine nahezu identische Temponahme auf – dies spricht dafür, dass die beiden Interpreten für einen ›mäßig‹ rasch musizierten 2/4-Takt ein konsistentes Konzept besitzen, dieses aber im Eröffnungslied aus genannten Gründen nicht befolgen.

Liedpaar 5: Nr. 10 »Rast« – Nr. 20 »Der Wegweiser«: »Mäßig«, 2/4-Takt

Liedpaar Nr. 10/20 gehört dem dritten Typus an: In der großen Mehrheit der Fälle (51 von 64) liegen hier nur geringe Tempoabweichung vor. Die übrigen 13 Einspielungen weisen lediglich stärkere, niemals erhebliche Abweichungen auf; in keinem Fall überschreiten sie einen Betrag von 31 %. Hinsichtlich der Tempohierarchie ist das Bild allerdings recht uneinheitlich: Zwar wird meist »Rast« langsamer genommen als »Der Wegweiser«, doch in immerhin 17 Fällen verhält es sich umgekehrt (Abb. 5).

43 Siehe oben, Anm. 40.

Rechnerische Tempoidentität liegt in den Einspielungen von Olaf Bär und Geoffrey Parsons (1988) sowie Thomas Hampson und Wolfgang Sawallisch (1997) vor. Sehr dicht am Verhältnis 1:1 liegen Oskar Czerwenka und Ronald Schneider (1981), Dietrich Fischer-Dieskau und Alfred Brendel (1979) sowie Kollo und Pohl (2003) mit jeweils 1 %. Fassbaender und Reimann (1988) befinden sich mit 5 % ebenfalls nahe am identischen Tempo; die Abweichung von Shirai und Höll (1990) fällt mit 6 % kaum größer aus. Die größte Tempodifferenz (31 %) wird von Ludwig und Levine gestaltet (Tab. 5).

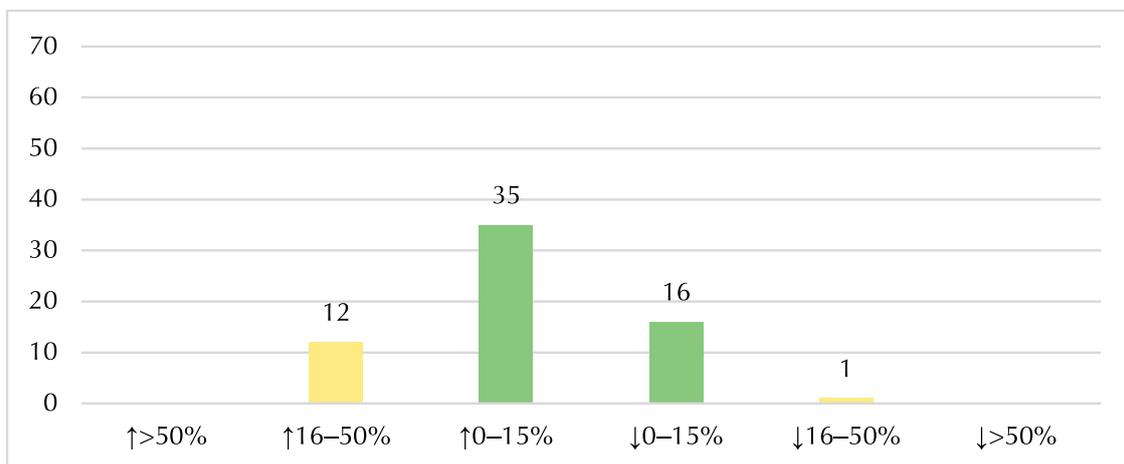


Abbildung 5: Schubert, *Winterreise*, Nr. 10 »Rast«, Nr. 20 »Der Wegweiser«, Häufigkeit geringerer, stärkerer und erheblicher Tempoabweichungen in 64 *Winterreise*-Gesamteinspielungen; senkrechte Pfeile in der Beschriftung signalisieren Tempozuwachs bzw. Tempoabnahme, vom früheren Lied aus gesehen.

Interpret*innen	10. Rast	20. Der Wegweiser	Abweichung (%)
Duhan+Foll 1928	42,6	46,0	8
Hüsch+Müller 1933	43,1	44,4	3
Lehmann+Ulanowsky 1941	33,2	42,4	28
Schmitt-Walter+Leitner 1941	32,9	41,4	26
Hotter+Raucheisen 1942	34,7	44,3	28
Rothmüller+Gyr 1944	41,1	39,1	5
Anders+Raucheisen 1945	39,6	45,0	14
Fischer-Dieskau+Billing 1948	42,6	40,9	4
Fischer-Dieskau+Reutter 1952	42,9	38,4	12
Hotter+Moore 1954	40,5	46,3	14
Fischer-Dieskau+Moore 1955	43,9	42,6	3
Greindl+Klust 1957	42,5	40,2	6
Prey+Moore 1959	41,5	44,2	7
Souzay+Baldwin 1962	39,9	46,7	17
Pears+Britten 1963	41,7	45,7	10
Patzak+Demus 1964	42,7	46,1	8
Fischer-Dieskau+Demus 1966	46,9	43,8	7
Fischer-Dieskau+Moore 1971	48,1	46,4	4
Prey+Sawallisch 1973	48,5	49,5	2
Dermota+Dermota 1976	39,5	42,3	7
Souzay+Baldwin 1976	40,9	43,3	6
Fischer-Dieskau+Pollini 1978	44,5	47,1	6
Fischer-Dieskau+Barenboim 1979	45,9	44,7	3
Fischer-Dieskau+Brendel 1979	43,7	44,3	1
Holl+Richter 1980	39,9	46,6	17
Czerwenka+Schneider 1981	55,7	55,3	1
Moll+Garben 1982	38,2	39,7	4
Vickers+Parsons 1983	36,8	32,6	13
Vickers+Schaaf 1983	33,3	32,7	2

Fischer-Dieskau+Brendel 1985	46,0	42,9	7
Schreier+Richter 1985	39,5	37,6	5
Ludwig+Levine 1986	33,2	43,4	31
Prey+Deutsch 1987	54,3	49,8	9
Bär+Parsons 1988	41,0	41,2	0
Fassbaender+Reimann 1988	43,0	45,1	5
Egmond+Immerseel 1989	38,5	45,1	17
Fischer-Dieskau+Perahia 1990	43,1	47,5	10
Shirai+Höll 1990	37,0	39,1	6
Schreier+Schiff 1991	42,3	40,8	4
Bästlein+Laux 1994	44,9	45,9	2
Fassbaender+Rieger 1995	40,2	41,3	3
Holl+Grubert 1995	34,1	40,0	15
Holl+Maisenberg 1995	33,3	38,2	17
Prégardien+Staier 1996	36,5	44,4	22
Bostridge+Drake 1997	42,4	43,4	2
Hampson+Sawallisch 1997	44,1	44,2	0
Price+Dewey 1997	38,6	41,4	7
Quasthoff+Spencer 1998	40,7	39,7	3
Gerhaher+Huber 2001	34,6	37,9	10
Goerne+Brendel 2003	40,2	41,5	3
Kollo+Pohl 2003	45,7	46,2	1
Schäfer+Schneider 2003	45,3	55,0	21
Stutzmann+Södergren 2003	38,9	41,6	7
Bostridge+Andsnes 2004	41,7	44,4	6
Quasthoff+Barenboim 2005	37,8	40,9	8
Bauer+Immerseel 2009	37,0	47,0	27
Boesch+Martineau 2011	38,0	41,6	9
Kaufmann+Deutsch 2013	44,2	45,7	3
Goerne+Hinterhäuser 2014	37,9	42,2	11
Prégardien+Gees 2015	43,5	52,4	20
Skovhus+Vladar 2016	42,7	48,3	13
Padmore+Bezuidenhout 2017	44,1	45,2	2
Bostridge+Adès 2018	44,7	36,9	21
DiDonato+Nézet-Séguin 2019	36,2	41,1	14

Tabelle 5: Schubert, *Winterreise*, Nr. 10 »Rast«, Nr. 20 »Der Wegweiser«, Temporelationen in 64 *Winterreise*-Gesamteinspielungen; Blaufärbung der Schrift signalisiert Tempozuwachs, vom früheren Lied aus gesehen, Schwarzfärbung das Gegenteil.

Festzuhalten ist, dass sich nicht nur ein weiteres Mal das Duo Fassbaender/Reimann nahe an der Tempoidentität befindet, sondern diesmal auch die Duos Kollo/Pohl und Shirai/Höll, die bislang, ganz im Gegenteil, durch starke Abweichungen aufgefallen waren. Es wird zu diskutieren sein, wodurch die vorherrschende Neigung der Interpret*innen zu ähnlicher Tempowahl im Fall speziell dieses Liedpaars motiviert sein könnte (siehe unten, *Auswertung und Diskussion*).

Liedpaar 6: Nr. 7 »Auf dem Flusse« – Nr. 11 »Frühlingstraum« (T. 27–43 und 71–88): »Langsam«, 2/4-Takt

Dieses Liedpaar gehört dem zweiten Typus an: Stärkere Tempoabweichungen stellen den Regelfall dar; zwölf Temporelationen im Bereich der geringen Abweichung stehen fünf Einspielungen mit erheblicher Abweichung gegenüber (Abb. 6).

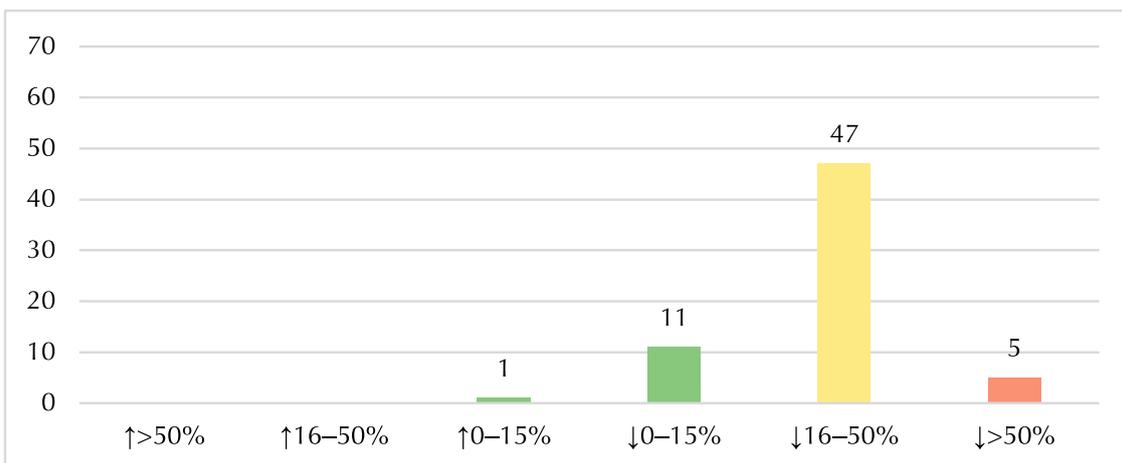


Abbildung 6: Schubert, *Winterreise*, Nr. 7 »Auf dem Flusse«, Nr. 11 »Frühlingstraum« (T. 27–43 und 71–88), Häufigkeit geringerer, stärkerer und erheblicher Tempoabweichungen in 64 *Winterreise*-Gesamteinspielungen; senkrechte Pfeile in der Beschriftung signalisieren Tempoanwachs bzw. Tempoabnahme, vom früheren Lied aus gesehen.

Mit nur einer Ausnahme wird in allen Einspielungen das im Zyklus frühere der beiden Lieder schneller musiziert als das spätere; die einzig abweichende Einspielung befindet sich mit 7 % nahe an der Tempoidentität: Es handelt sich um das Duo Fischer-Dieskau und Billing (1948), das damit bereits zum dritten Mal in dieser Kategorie vertreten ist. An zwei weiteren Einspielungen, die der Tempoidentität nahekommen, ist der Liedbegleiter Michael Raucheisen beteiligt: 1942 mit Hans Hotter (Abweichung: 2 %), 1945 mit Peter Anders (Abweichung: 3 %). Auch Julius Patzak und Jörg Demus (1964) sind nur um 3 % von der 1:1-Relation entfernt (Tab. 6).

Interpret*innen	7. Auf dem Flusse	11. Frühlingstraum, T.27–43 und 71–88	Abweichung (%)
Duhan+Foll 1928	37,6	32,4	16
Hüsch+Müller 1933	49,4	32,0	54
Lehmann+Ulanowsky 1941	35,5	30,1	18
Schmitt-Walter+Leitner 1941	37,1	32,1	16
Hotter+Raucheisen 1942	30,6	30,1	2
Rothmüller+Gyr 1944	43,0	32,9	31
Anders+Raucheisen 1945	32,60	31,5	3
Fischer-Dieskau+Billing 1948	32,0	34,3	7
Fischer-Dieskau+Reutter 1952	38,6	34,4	12
Hotter+Moore 1954	39,3	33,5	17
Fischer-Dieskau+Moore 1955	37,8	34,6	9
Greindl+Klust 1957	40,1	32,1	25
Prey+Moore 1959	37,2	29,2	27
Souzay+Baldwin 1962	39,8	32,9	21
Pears+Britten 1963	45,5	31,1	46
Patzak+Demus 1964	45,8	44,4	3
Fischer-Dieskau+Demus 1966	40,0	36,6	9
Fischer-Dieskau+Moore 1971	43,8	37,4	17
Prey+Sawallisch 1973	45,0	39,0	15
Dermota+Dermota 1976	40,4	37,9	7
Souzay+Baldwin 1976	40,5	31,7	28
Fischer-Dieskau+Pollini 1978	41,8	35,3	18
Fischer-Dieskau+Barenboim 1979	45,3	36,8	23
Fischer-Dieskau+Brendel 1979	43,2	35,4	22
Holl+Richter 1980	47,0	33,1	42
Czerwenka+Schneider 1981	53,6	42,6	26

Moll+Garben 1982	31,7	29,0	9
Vickers+Parsons 1983	38,4	27,2	41
Vickers+Schaaf 1983	36,8	27,3	35
Fischer-Dieskau+Brendel 1985	46,2	34,2	35
Schreier+Richter 1985	41,7	32,3	29
Ludwig+Levine 1986	41,6	28,9	44
Prey+Deutsch 1987	43,6	36,4	20
Bär+Parsons 1988	42,6	32,4	31
Fassbaender+Reimann 1988	43,9	35,8	23
Egmond+Immerseel 1989	46,0	39,0	18
Fischer-Dieskau+Perahia 1990	47,4	33,0	44
Shirai+Höll 1990	37,8	28,5	33
Schreier+Schiff 1991	45,1	36,4	24
Bästlein+Laux 1994	49,0	36,4	35
Fassbaender+Rieger 1995	45,9	35,4	30
Holl+Grubert 1995	45,0	33,0	36
Holl+Maisenberg 1995	40,0	28,0	43
Prégardien+Staier 1996	41,2	29,7	39
Bostridge+Drake 1997	44,3	31,0	43
Hampson+Sawallisch 1997	45,9	37,8	21
Price+Dewey 1997	42,4	32,3	31
Quasthoff+Spencer 1998	43,1	30,5	41
Gerhaher+Huber 2001	35,9	32,8	9
Goerne+Brendel 2003	44,0	27,5	60
Kollo+Pohl 2003	47,1	33,3	41
Schäfer+Schneider 2003	46,6	33,2	40
Stutzmann+Södergren 2003	39,0	27,7	41
Bostridge+Andnes 2004	43,4	28,3	53
Quasthoff+Barenboim 2005	37,4	31,5	19
Bauer+Immerseel 2009	48,1	35,1	37
Boesch+Martineau 2011	38,2	28,5	34
Kaufmann+Deutsch 2013	41,4	35,8	16
Goerne+Hinterhäuser 2014	49,8	27,0	84
Prégardien+Gees 2015	51,0	41,8	22
Skovhus+Vladar 2016	45,6	36,7	24
Padmore+Bezuidenhout 2017	47,6	36,1	32
Bostridge+Adès 2018	44,4	29,0	53
DiDonato+Nézet-Séguin 2019	41,7	37,1	12

Tabelle 6: Schubert, *Winterreise*, Nr. 7 »Auf dem Flusse«, Nr. 11 »Frühlingstraum« (T. 27–43 und 71–88), Temporelationen in 64 *Winterreise*-Gesamteinspielungen; Blaufärbung der Schrift signalisiert Tempozuwachs, vom früheren Lied aus gesehen, Schwarzfärbung das Gegenteil.

Die Einspielung von Hotter und Raucheisen (1942) macht deutlich, dass die (in diesem Fall ausgesprochen exakte) Umsetzung einer Tempo-Taktart-Korrespondenz zugleich mit anderen Maßnahmen zyklischer Tempogestaltung korrelieren kann. Die absoluten Zeitmaße, die das Duo für »Auf dem Flusse« ($\downarrow = 30,6$) und den einschlägigen Abschnitt aus »Frühlingstraum« ($\downarrow = 30,1$) wählt, liegen nahe an der langsamsten Gangart, die Hotter und Raucheisen in ihrer Gesamteinspielung der *Winterreise* überhaupt wählen: Gemeinsam mit Nr. 21 »Das Wirtshaus« ($\downarrow = 28,9$) bilden diese beiden Lieder eine Tiefpunkt-Trias der zyklischen Tempodramaturgie, der daneben noch Nr. 3 »Gefror'ne Tränen« ($\downarrow = 33,0$) und Nr. 12 »Einsamkeit« ($\downarrow = 32,5$) zugeordnet werden können.⁴⁴ Zugleich liegen die Zeitmaße des hier besprochenen Liedpaars bei Hotter und Raucheisen nahe am jeweiligen Minimalwert innerhalb des Gesamtkorpus (im Fall von »Frühlingstraum«

44 Vgl. Utz 2021, Tabelle 10E.

handelt es sich um den Minimalwert selbst).⁴⁵ Möglicherweise ist die primäre Gestaltungsmaßnahme hier extreme Langsamkeit der Bewegung, aus der sich die Umsetzung der Tempo-Taktart-Korrespondenz als Sekundäreffekt ergibt.

Liedpaar 7: Nr. 7 »Auf dem Flusse« – Nr. 12 »Einsamkeit«: »Langsam«, 2/4-Takt

Abbildung 7 macht deutlich, dass das hier analysierte Liedpaar dem dritten Typus angehört: In insgesamt 45 Interpretationen sind lediglich geringe Tempoabweichungen zu verzeichnen; dem stehen 18 stärkere Abweichungen und nur eine erhebliche Abweichung gegenüber.

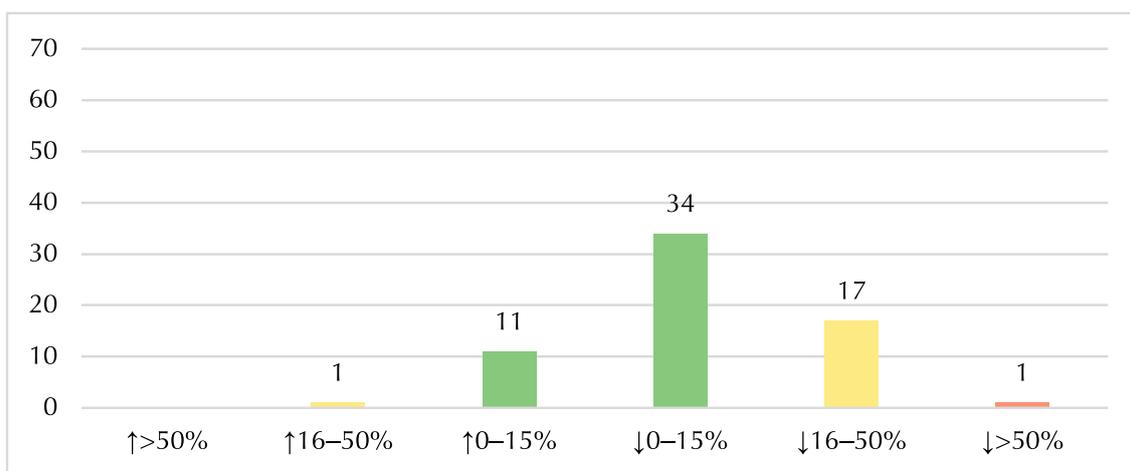


Abbildung 7: Schubert, *Winterreise*, Nr. 7 »Auf dem Flusse«, Nr. 12 »Einsamkeit«, Häufigkeit geringer, stärkerer und erheblicher Tempoabweichungen in 64 *Winterreise*-Gesamteinspielungen; senkrechte Pfeile in der Beschriftung signalisieren Tempoan- bzw. Tempoabnahme, vom früheren Lied aus gesehen.

Überwiegend wird Nr. 12 langsamer musiziert als Nr. 7 (doch in immerhin zwölf Fällen verhält es sich umgekehrt). Wiederholt wird Tempoidentität nur um wenige Prozentpunkte verfehlt; am nächsten kommen ihr mit jeweils 1 % Abweichung Hans Hotter und Gerald Moore (1954), Fischer-Dieskau und Moore (1971) sowie Christian Gerhaher und Gerold Huber (2001). Die einzige Einspielung, die die 50 %-Grenze überschreitet (Matthias Goerne und Markus Hinterhäuser, 2014), weist mit 61 % nur einen verhältnismäßig geringen Ausschlag in Richtung der erheblichen Abweichung auf (Tab. 7).

Das Verhältnis zwischen den beiden hier analysierten Liedern ist für die Frage performativer Zyklusgestaltung insofern von besonderem Interesse, als mit Nr. 12 »Einsamkeit« ein Einschnitt innerhalb der zyklischen Gesamtform erreicht ist: das Ende der ersten der beiden »Abteilung[en]«. ⁴⁶ Es stellt sich die Frage nach einer besonderen Markierung dieser großformalen Zäsur, und auffälligerweise setzt sich ab den 1980er Jahren die Tendenz durch, das Binnen-Schlusslied Nr. 12 durch eine Temporeduktion gegenüber Nr. 7 »Auf dem Flusse« zu pointieren. (Alle zwölf Einspielungen, die Nr. 12 rascher nehmen als Nr. 7, sind vor 1982 entstanden.) Besonders deutlich geschieht dies in der genannten Aufnahme von Goerne und Hinterhäuser (2014), bei der die Abweichung 61 % beträgt;

45 Vgl. ebd.

46 Vgl. Dürr 1998, 8 und 56.

das von den Interpreten für Nr. 12 gewählte Zeitmaß befindet sich mit $\downarrow = 30,9$ nahe am Minimalwert innerhalb des Korpus. (Freilich muss gesagt werden, dass die allgemeine Tendenz, »Einsamkeit« gegenüber dem unmittelbar vorangehenden »Frühlingstraum« zu beschleunigen (vgl. oben, Tab. 3) nach 1982 nicht an Stärke verliert und auch von Goerne und Hinterhäuser befolgt wird.

Interpret*innen	7. Auf dem Flusse	12. Einsamkeit	Abweichung (%)
Duhan+Foll 1928	37,6	36,9	2
Hüsch+Müller 1933	49,4	41,2	20
Lehmann+Ulanowsky 1941	35,5	37,2	5
Schmitt-Walter+Leitner 1941	37,1	33,9	9
Hotter+Raucheisen 1942	30,6	32,5	6
Rothmüller+Gyr 1944	43,0	38,3	12
Anders+Raucheisen 1945	32,6	35,5	9
Fischer-Dieskau+Billig 1948	32,0	34,7	8
Fischer-Dieskau+Reutter 1952	38,6	38,0	2
Hotter+Moore 1954	39,3	39,5	1
Fischer-Dieskau+Moore 1955	37,8	41,3	9
Greindl+Klust 1957	40,1	42,3	5
Prey+Moore 1959	37,2	40,7	9
Souzay+Baldwin 1962	39,8	36,6	9
Pears+Britten 1963	45,5	36,1	26
Patzak+Demus 1964	45,8	37,0	24
Fischer-Dieskau+Demus 1966	40,0	39,1	2
Fischer-Dieskau+Moore 1971	43,8	44,1	1
Prey+Sawallisch 1973	45,0	40,3	12
Dermota+Dermota 1976	40,4	41,3	2
Souzay+Baldwin 1976	40,5	35,8	13
Fischer-Dieskau+Pollini 1978	41,8	40,1	4
Fischer-Dieskau+Barenboim 1979	45,3	42,7	6
Fischer-Dieskau+Brendel 1979	43,2	44,9	4
Holl+Richter 1980	47,0	43,2	9
Czerwenka+Schneider 1981	53,6	52,5	2
Moll+Garben 1982	31,7	42,9	35
Vickers+Parsons 1983	38,4	36,1	6
Vickers+Schaaf 1983	36,8	33,2	11
Fischer-Dieskau+Brendel 1985	46,2	43,2	7
Schreier+Richter 1985	41,7	31,3	33
Ludwig+Levine 1986	41,6	36,3	15
Prey+Deutsch 1987	43,6	41,5	5
Bär+Parsons 1988	42,6	34,7	23
Fassbaender+Reimann 1988	43,9	37,5	17
Egmond+Immerseel 1989	46,0	43,0	7
Fischer-Dieskau+Perahia 1990	47,4	38,0	25
Shirai+Höll 1990	37,8	30,4	24
Schreier+Schiff 1991	45,1	40,5	11
Bästlein+Laux 1994	49,0	40,4	21
Fassbaender+Rieger 1995	45,9	39,8	15
Holl+Grubert 1995	45,0	37,8	19
Holl+Maisenberg 1995	40,0	39,1	2
Prégardien+Staier 1996	41,2	37,2	11
Bostridge+Drake 1997	44,3	39,3	13
Hampson+Sawallisch 1997	45,9	39,6	16
Price+Dewey 1997	42,4	34,4	23
Quasthoff+Spencer 1998	43,1	39,1	10
Gerhaher+Huber 2001	35,9	35,4	1
Goerne+Brendel 2003	44,0	38,4	15
Kollo+Pohl 2003	47,1	44,7	5
Schäfer+Schneider 2003	46,6	44,6	4

Stutzmann+Södergren 2003	39,0	31,4	24
Bostridge+Andsnes 2004	43,4	36,4	19
Quasthoff+Barenboim 2005	37,4	35,8	4
Bauer+Immerseel 2009	48,1	41,5	16
Boesch+Martineau 2011	38,2	34,8	10
Kaufmann+Deutsch 2013	41,4	38,9	6
Goerne+Hinterhäuser 2014	49,8	30,9	61
Prégardien+Gees 2015	51,0	36,5	40
Skovhus+Vladar 2016	45,6	44,5	2
Padmore+Bezuidenhout 2017	47,6	40,9	16
Bostridge+Adès 2018	44,4	39,6	12
DiDonato+Nézet-Séguin 2019	41,7	37,6	11

Tabelle 7: Schubert, *Winterreise*, Nr. 7 »Auf dem Flusse«, Nr. 12 »Einsamkeit«, Tempo-Relationen in 64 *Winterreise*-Gesamteinspielungen; Blaufärbung der Schrift signalisiert Tempozuwachs, vom früheren Lied aus gesehen, Schwarzfärbung das Gegenteil.

Liedpaar 8: Nr. 14 »Der greise Kopf« – Nr. 24 »Der Leiermann«: »Etwas langsam«, 3/4-Takt

Die letzte der hier untersuchten Konstellationen ist dem zweiten Typus zuzuordnen: Es finden sich nicht wenige Temporelationen im Bereich der geringen Abweichung, doch machen sie bei weitem nicht die Mehrheit aus (20 von 64 Einspielungen). Es liegen zwei erhebliche Tempodifferenzen vor (Abb. 8).

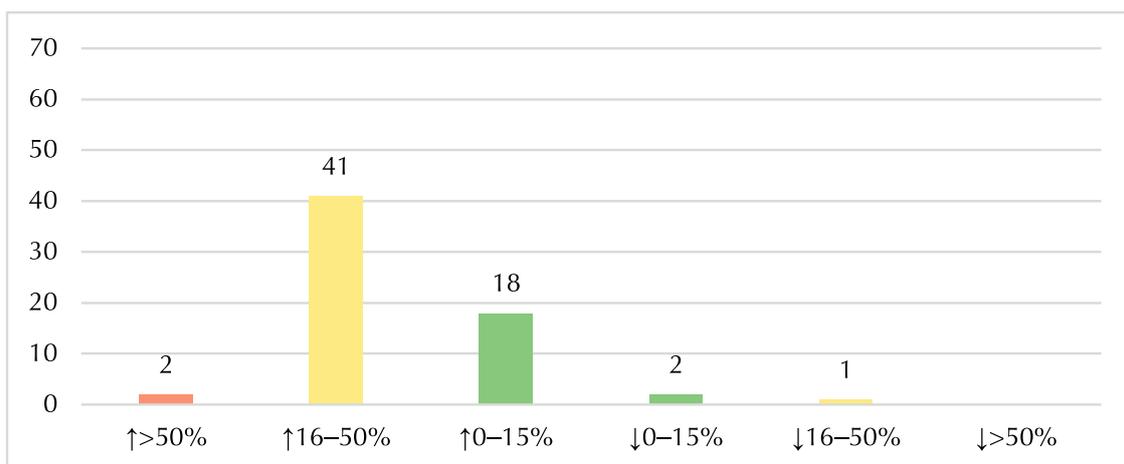


Abbildung 8: Schubert, *Winterreise*, Nr. 14 »Der greise Kopf«, Nr. 24 »Der Leiermann«, Häufigkeit geringer, stärkerer und erheblicher Tempoabweichungen in 64 *Winterreise*-Gesamteinspielungen; senkrechte Pfeile in der Beschriftung signalisieren Tempozuwachs bzw. Tempoabnahme, vom früheren Lied aus gesehen.

Äußerst nahe an der Tempoidentität befinden sich abermals Shirai und Höll (1990), bei 1 % Abweichung auf gleicher Höhe mit Nathalie Stutzmann und Inger Södergren (2003). Robert Holl und Konrad Richter (1980) stehen mit 2 % nahebei. Das bislang nur in Zusammenhang mit Tempoidentität erwähnte Duo Fischer-Dieskau/Billing (1948) tritt diesmal mit einer erheblichen Tempodifferenz auf (52 %); noch stärker gestaltet Fischer-Dieskau die Abweichung im Zusammenspiel mit Hermann Reutter (1952: 69 %). Das im Zyklus spätere Lied (»Der Leiermann«) wird in der Regel fließender genommen als das frühere (»Der greise Kopf«), nur drei Mal verhält es sich umgekehrt (Tab. 8).

Interpret*innen	14. Der greise Kopf	24. Der Leiermann	Abweichung (%)
Duhan+Foll 1928	49,8	59,5	19
Hüsch+Müller 1933	47,1	64,3	37
Lehmann+Ulanowsky 1941	53,1	60,2	13
Schmitt-Walter+Leitner 1941	47,8	58,8	23
Hotter+Raucheisen 1942	44,1	54,8	24
Rothmüller+Gyr 1944	50,7	53,3	5
Anders+Raucheisen 1945	46,2	60,6	31
Fischer-Dieskau+Billing 1948	40,8	62,1	52
Fischer-Dieskau+Reutter 1952	37,2	62,9	69
Hotter+Moore 1954	44,2	46,8	6
Fischer-Dieskau+Moore 1955	43,3	56,5	30
Greindl+Klust 1957	54,3	52,0	4
Prey+Moore 1959	44,0	55,3	26
Souzay+Baldwin 1962	41,3	53,2	29
Pears+Britten 1963	49,7	63,2	27
Patzak+Demus 1964	47,9	59,0	23
Fischer-Dieskau+Demus 1966	43,7	62,7	43
Fischer-Dieskau+Moore 1971	45,3	55,9	23
Prey+Sawallisch 1973	50,9	53,0	4
Dermota+Dermota 1976	44,3	54,2	22
Souzay+Baldwin 1976	40,7	52,7	29
Fischer-Dieskau+Pollini 1978	42,8	51,1	19
Fischer-Dieskau+Barenboim 1979	42,6	50,1	18
Fischer-Dieskau+Brendel 1979	44,2	51,7	17
Holl+Richter 1980	47,8	48,9	2
Czerwenka+Schneider 1981	52,4	58,5	12
Moll+Garben 1982	33,5	45,1	35
Vickers+Parsons 1983	45,9	46,8	2
Vickers+Schaaf 1983	44,2	49,0	11
Fischer-Dieskau+Brendel 1985	46,6	57,1	23
Schreier+Richter 1985	41,9	45,2	8
Ludwig+Levine 1986	44,5	54,5	22
Prey+Deutsch 1987	45,5	51,1	12
Bär+Parsons 1988	41,7	51,6	24
Fassbaender+Reimann 1988	45,9	52,4	14
Egmond+Immerseel 1989	52,0	61,2	18
Fischer-Dieskau+Perahia 1990	43,3	51,5	19
Shirai+Höll 1990	38,8	38,4	1
Schreier+Schiff 1991	45,4	62,7	38
Bästlein+Laux 1994	49,1	56,0	14
Fassbaender+Rieger 1995	47,0	57,9	23
Holl+Grubert 1995	36,5	49,3	35
Holl+Maisenberg 1995	36,8	52,7	43
Prégardien+Staier 1996	42,3	56,5	34
Bostridge+Drake 1997	44,2	59,1	34
Hampson+Sawallisch 1997	50,3	58,6	17
Price+Dewey 1997	42,3	54,3	28
Quasthoff+Spencer 1998	39,8	57,5	44
Gerhaher+Huber 2001	39,4	53,5	36
Goerne+Brendel 2003	46,1	51,0	11
Kollo+Pohl 2003	43,6	53,2	22
Schäfer+Schneider 2003	43,1	52,0	21
Stutzmann+Södergren 2003	43,2	43,7	1
Bostridge+Andsnes 2004	48,9	57,4	17
Quasthoff+Barenboim 2005	39,5	49,8	26
Bauer+Immerseel 2009	44,2	51,6	17
Boesch+Martineau 2011	43,7	46,3	6
Kaufmann+Deutsch 2013	49,4	51,5	4
Goerne+Hinterhäuser 2014	33,4	41,7	25
Prégardien+Gees 2015	56,1	60,7	8
Skovhus+Vladar 2016	52,9	42,7	24
Padmore+Bezuidenhout 2017	44,2	54,8	24
Bostridge+Adès 2018	47,9	52,5	10
DiDonato+Nézet-Séguin 2019	37,6	55,9	49

Tabelle 8: Schubert, *Winterreise*, Nr. 14 »Der greise Kopf«, Nr. 24 »Der Leiermann«, Temporelationen in 64 *Winterreise*-Gesamteinspielungen; Blaufärbung der Schrift signalisiert Tempo zuwachs, vom früheren Lied aus gesehen, Schwarzfärbung das Gegenteil.

AUSWERTUNG UND DISKUSSION

Der folgende Abschnitt kontextualisiert die Analyseergebnisse zum einen, indem er sie zum Notentext in Beziehung setzt; zum anderen stellt er Überlegungen zu performance-stilistischen Aspekten an, hier mit Blick auf individuelle Interpret*innenprofile einerseits, die Interpretationsgeschichte andererseits.

Werkorientierte Perspektive

Abbildung 9 gibt im Überblick für alle analysierten Liedpaare die jeweilige Verteilung geringer, stärkerer und erheblicher Tempoabweichungen wieder (ohne Rücksicht auf die Frage, welches von beiden Liedern das jeweils schneller musizierte ist).

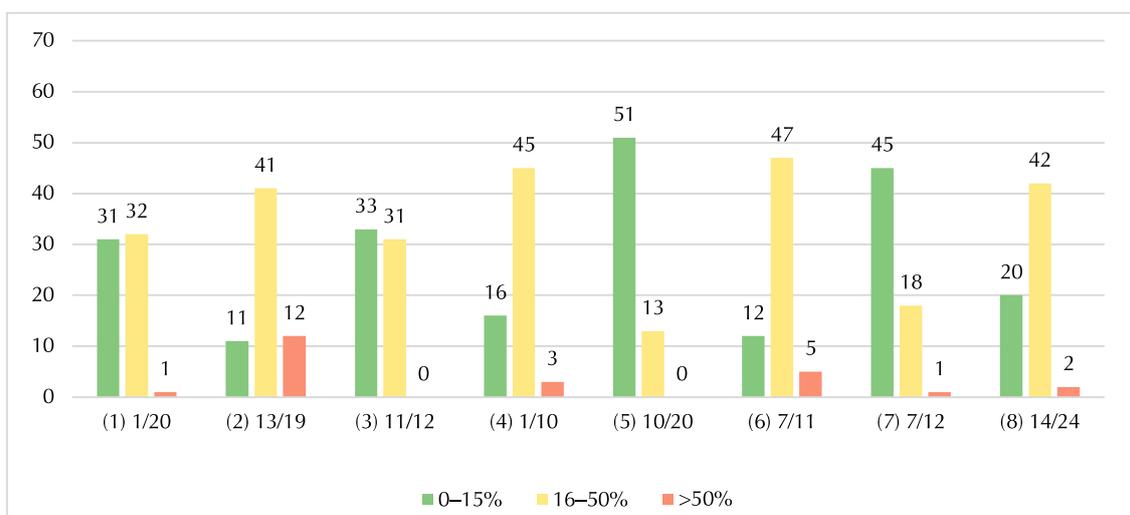


Abbildung 9: Schubert, *Winterreise*, acht ausgewählte Liedpaare, Häufigkeit geringer, stärkerer und erheblicher Tempoabweichungen in 64 *Winterreise*-Gesamteinspielungen; die Nummerierung in runden Klammern entspricht der Nummerierung der Liedpaare in diesem Beitrag.

Die im Verlauf der Analysen beschriebenen drei Typen der Verteilung von Häufigkeiten treten in Abbildung 9 klar zutage. Bei den Aufnahmen der Liedpaare 1 und 3 ist der Anteil der geringen und der stärkeren Abweichungen ungefähr gleich groß (Typus 1). Bei den Interpretationen der Liedpaare 2, 4, 6 und 8 überwiegen die stärkeren Abweichungen (Typus 2), zum Teil mit bedeutendem Abstand. Demgegenüber zeichnen sich die Interpretationen der Liedpaare 5 und 7 durch einen überwiegenden Anteil von (annähernd) identisch gewählten Tempi aus (Typus 3). Erhebliche Abweichungen machen bei fast allen Paaren den geringsten Teil aus; nur in einem Fall (Liedpaar 2) übertrifft ihre Anzahl knapp die der geringen Abweichungen; in zwei Fällen (Liedpaare 3 und 5) treten sie überhaupt nicht auf.

Im Ganzen wird deutlich: Performative Umsetzungen von Tempo-Taktart-Korrespondenzen kommen in nicht wenigen der hier analysierten Einspielungen vor, stellen aber keineswegs die Regel dar. Nicht einmal Gemeinsamkeiten der kompositorischen Detailstruktur oder unmittelbare Aufeinanderfolge zweier Lieder im zyklischen Verlauf führen selbstverständlich zu ähnlicher Temponahme (siehe oben, Analysen der Liedpaare 1, 2 und 3). Immerhin erhebt sich umgekehrt die Frage, ob die Notentexte der drei Lied-

paare, bei denen geringe Tempoabweichungen überwiegen, Eigenschaften aufweisen, die diese Interpretationsentscheidung begünstigen; diese Frage betrifft die Liedpaare 5 und 7 (Typus 3) sowie, trotz annähernden ›Gleichstands‹ zwischen geringen und stärkeren Abweichungen, Liedpaar 3.

Liedpaar 3: Nr. 11 »Frühlingstraum« (T. 27–43 und 71–88) und Nr. 12 »Einsamkeit«

Bereits in der obigen Analyse dieses Liedpaars wurde erwähnt, dass die beiden hier miteinander verglichenen Lieder im Klavierpart durch unterschiedliche Bewegungsmuster geprägt sind. In Nr. 12 dominiert eine den Achtelpuls akzentuierende Begleitfigur, während die beiden in Tempo und Taktart korrespondierenden Abschnitte in Nr. 11 von einer abtaktigen Figur auf der Sechzehntelebene bestimmt sind (vgl. oben, Bsp. 3). In der Gesangsstimme sind zwar erwähnenswerten motivische Ähnlichkeiten zwischen beiden Liedern erkennbar, doch dürfte, wie oben ausgeführt, die in den meisten Interpretationen (annähernd) identische Tempowahl vor allem mit der unmittelbaren Aufeinanderfolge beider Lieder im zyklischen Verlauf zusammenhängen. Die Stichhaltigkeit dieser Annahme kann hier allerdings nicht näher untersucht werden, da ein solcher Fall in Verbindung mit Tempo-Taktart-Korrespondenz im Zyklus *Winterreise* nur dieses eine Mal auftritt.

Liedpaar 5: Nr. 10 »Rast« und Nr. 20 »Der Wegweiser«

Diese beiden Lieder sind voneinander in der zyklischen Folge durch neun dazwischenliegende Nummern getrennt. Dass eine überwältigende Mehrheit der Interpret*innenduos sich dafür entscheidet, sie in ähnlichem Tempo zu musizieren, kann also nicht auf positionelle Nähe im zyklischen Ablauf zurückgeführt werden. Auffällig ist, dass die Interpretationen beider Lieder, die ja mit Nr. 1 »Gute Nacht« eine Dreiergruppe bilden (jeweils Tempovorschrift »Mäßig« im 2/4-Takt), sich auf ähnliche Weise von diesem Lied abheben: (Annähernde) Tempoidentität zu Nr. 1 ist in beiden Fällen selten; außerdem werden beide Lieder ausnahmslos langsamer musiziert als »Gute Nacht« (vgl. oben, Analysen der Liedpaare 1 und 4). Bei aller gebotenen Vorsicht gegenüber dem Versuch, kompositorische Gemeinsamkeiten ins Feld zu führen, sei doch auf gewisse ›bremsende‹ Momente in der Struktur beider Lieder hingewiesen: Ausschlaggebend für die im Vergleich zu Nr. 1 jeweils langsamere Tempowahl könnten die Offbeat-Akzente im Klaviervorspiel zu Nr. 10 (T. 1–5) und das wiederholte Stocken der Achtelbewegung im Vorspiel zu Nr. 20 (T. 2 und 4–5) sein (Bsp. 4). Umgekehrt könnten die unablässigen Achtelrepetitionen der Klavierstimme von Nr. 1 mit ihrem *Perpetuum mobile*-Charakter ein rascheres Tempo begünstigen, ebenso wie möglicherweise die zu Beginn rasant abstürzende Vokallinie (T. 7–9; vgl. oben, Bsp. 1a). Auch ist zu bedenken, dass eine langsame Tempowahl für dieses Lied, das über 100 Takte und eine ausgedehnte Wiederholung umfasst, eine erhebliche Spieldauer zur Folge hat (die Maximaldauer innerhalb des Korpus erreichen Jon Vickers und Peter Schaaf [1983] mit über siebeneinhalb Minuten, wobei sie Nr. 1 immer noch um 16 bzw. 18 % schneller musizieren als Nr. 10 und Nr. 20; vgl. oben, Tab. 4 und 1).

a. Mäßig

Nun
merk ich erst, wie müd ich bin, da ich zu Ruh mich le - ge;

b. Mäßig

Was ver -
meid ich denn die We - ge, wo die an - dern Wand - rer gehn,

Beispiel 4: Schubert, *Winterreise*, a. Nr. 10 »Rast«, T. 1–10; b. Nr. 20 »Der Wegweiser«, T. 1–10

Die analytischen Beobachtungen Youens' jedenfalls, die ja auf kompositorische Korrespondenzen zwischen dem Eröffnungslied »Gute Nacht« und »Der Wegweiser« hinweisen,⁴⁷ finden in der performativen Tempodramaturgie von Gesamteinspielungen nicht durchweg eine Entsprechung. Innerhalb der Liedtrias Nr. 1, Nr. 10 und Nr. 20 ist eine Umsetzung der Tempo-Taktart-Korrespondenz in den Liedern »Rast« und »Der Wegweiser« deutlich am häufigsten. Durch eine textinhaltliche Analogie wächst freilich auch dieser Querverbindung narrative Stimmigkeit zu: Der »Wegweiser« scheint ja zunächst (finale) »Rast« zu verheißen (die dann freilich im anschließenden Lied »Das Wirtshaus« verweigert wird).

47 Vgl. Anm. 37.

Liedpaar 7: Nr. 7 »Auf dem Flusse« und Nr. 12 »Einsamkeit«

Dass auch diese beiden Lieder so verhältnismäßig häufig in (annähernd) identischem Tempo musiziert werden, lässt sich auf ähnliche Weise plausibilisieren wie im Fall von Liedpaar 5: durch gemeinsame Unterschiede zu einem dritten Lied, mit dem sie in Tempo-Taktart-Korrespondenz stehen, hier zu Nr. 11 »Frühlingstraum« (T. 27–43 und 71–88; »Langsam« im 2/4-Takt). Beide Lieder werden überwiegend schneller musiziert als »Frühlingstraum« (vgl. oben, Analysen der Liedpaare 3 und 7); der kleingliedrigen Sechzehntelfigur des Klaviers aus Nr. 11 (vgl. oben, Bsp. 3a) steht in beiden Fällen ein Achtelpuls entgegen, der über weite Strecken ohne weitere Untergliederung auskommt (für Nr. 12 vgl. Bsp. 3b; Nr. 7 weist im Klavier eine im Viertelabstand fortschreitende Basslinie auf, zu der in Achteln nachschlagende Akkorde treten).

Doch bei aller Attraktivität des Versuchs, Analogien der von den Interpret*innen gewählten Tempi auf Analogien im Notentext zurückzuführen, sei nochmals ausdrücklich betont, dass die zahlreichen divergenten Interpretationen innerhalb der Liedpaare 1 und 2 vor allzu eiligen Rückschlüssen warnen: Kompositorische Ähnlichkeiten zwischen zwei in Tempovorgabe und Taktart korrespondierenden Liedern führen nicht ›automatisch‹ zu ähnlicher Tempowahl in der Performance.

Interpret*innenorientierte Perspektive

Mit der Frage nach möglichen Motiven für »Interpretationsentscheidungen«⁴⁸ der Musizierenden gleitet der Fokus vom Werk zu seinen Interpret*innen. Dabei soll hier nicht der künstlerischen ›Intention‹ des Musizierverhaltens nachgegangen werden: Angesichts der nunmehr 75-jährigen Wirkungsgeschichte des *Intentional fallacy*-Begriffs⁴⁹ bedürfte eine systematische Rückführung der erhobenen Daten auf Absichten der Interpret*innen gesonderter theoretischer Begründung. Durchaus aber enthalten diese Daten Hinweise, die für Forschungen zum individuellen Performanceverhalten einzelner Künstlerpersönlichkeiten oder für interpretationsgeschichtliche Studien relevant sein können.⁵⁰ Inwieweit neigen bestimmte Interpret*innen oder Interpret*innenduos dazu, Tempo-Taktart-Korrespondenzen durch (annähernd) identische Tempowahl umzusetzen (unabhängig von der Frage, ob in bewusster Absicht oder nicht)? Tabelle 9 stellt die Beträge der Tempoabweichungen für alle 64 Einspielungen und alle acht Liedpaare zusammen.

48 Zum Begriff vgl. Köpp/Seedorf 2020, 11.

49 Vgl. Beardsley/Wimsatt 1954. Der im literaturwissenschaftlichen Kontext argumentierende Aufsatz erschien erstmals 1946; Teilübersetzung und Kommentar in Jannidis/Lauer/Martinez/Winko 2000, 80–105.

50 Vgl. hierzu unter dem Stichwort »performance style« Leech-Wilkinson 2009, Kapitel 8, Absatz 18.

Interpret*innen	1/20	13/19	11/12	1/10	10/20	7/11	7/12	14/24	Mittelwert
Duhan+Foll 1928	21	44	14	31	8	16	2	19	19
Hüsch+Müller 1933	30	41	29	34	3	54	20	37	31
Lehmann+Ulanowsky 1941	27	22	24	62	28	18	5	13	25
Schmitt-Walter+Leitner 1941	12	53	6	40	26	16	9	23	23
Hotter+Raucheisen 1942	2	45	8	30	28	2	6	24	18
Rothmüller+Gyr 1944	25	59	16	19	5	31	12	5	21
Anders+Raucheisen 1945	17	30	13	33	14	3	9	31	19
Fischer-Dieskau+Billing 1948	12	11	1	7	4	7	8	52	13
Fischer-Dieskau+Reutter 1952	27	29	10	14	12	12	2	69	22
Hotter+Moore 1954	4	38	18	18	14	17	1	6	15
Fischer-Dieskau+Moore 1955	22	47	19	19	3	9	9	30	20
Greindl+Klust 1957	22	14	32	15	6	25	5	4	15
Prey+Moore 1959	15	36	39	23	7	27	9	26	23
Souzay+Baldwin 1962	9	32	11	28	17	21	9	29	19
Pears+Britten 1963	7	20	16	18	10	46	26	27	21
Patzak+Demus 1964	15	32	20	24	8	3	24	23	19
Fischer-Dieskau+Demus 1966	11	41	7	3	7	9	2	43	15
Fischer-Dieskau+Moore 1971	12	40	18	9	4	17	1	23	15
Prey+Sawallisch 1973	8	16	3	11	2	15	12	4	9
Dermota+Dermota 1976	8	46	9	16	7	7	2	22	15
Souzay+Baldwin 1976	9	26	13	15	6	28	13	29	17
Fischer-Dieskau+Pollini 1978	15	44	14	21	6	18	4	19	18
Fischer-Dieskau+Barenboim 1979	21	50	16	18	3	23	6	18	19
Fischer-Dieskau+Brendel 1979	23	45	27	25	1	22	4	17	20
Holl+Richter 1980	15	10	31	34	17	42	9	2	20
Czerwenka+Schneider 1981	12	12	23	11	1	26	2	12	12
Moll+Garben 1982	30	29	48	35	4	9	35	35	28
Vickers+Parsons 1983	30	76	33	15	13	41	6	2	27
Vickers+SchAAF 1983	18	55	22	16	2	35	11	11	21
Fischer-Dieskau+Brendel 1985	24	44	26	16	7	35	7	23	23
Schreier+Richter 1985	23	59	3	17	5	29	33	8	22
Ludwig+Levine 1986	3	10	26	35	31	44	15	22	23
Prey+Deutsch 1987	10	24	14	1	9	20	5	12	12
Bär+Parsons 1988	17	24	7	17	0	31	23	24	18
Fassbaender+Reimann 1988	7	2	5	12	5	23	17	14	11
Egmond+Immerseel 1989	18	21	10	38	17	18	7	18	18
Fischer-Dieskau+Perahia 1990	8	62	15	19	10	44	25	19	25
Shirai+Höll 1990	46	75	7	55	6	33	24	1	31
Schreier+Schiff 1991	29	55	11	25	4	24	11	38	25
Bästlein+Laux 1994	13	34	11	16	2	35	21	14	18
Fassbaender+Rieger 1995	12	15	12	15	3	30	15	23	16
Holl+Grubert 1995	13	71	15	33	15	36	19	35	30
Holl+Maisenberg 1995	19	71	40	36	17	43	2	43	34
Prégardien+Staiër 1996	10	21	25	34	22	39	11	34	24
Bostridge+Drake 1997	20	35	27	22	2	43	13	34	25
Hampson+Sawallisch 1997	12	9	5	13	0	21	16	17	12
Price+Dewey 1997	25	35	7	34	7	31	23	28	24
Quasthoff+Spencer 1998	19	16	28	16	3	41	10	44	22
Gerhaher+Huber 2001	27	54	8	39	10	9	1	36	23
Goerne+Brendel 2003	25	43	40	29	3	60	15	11	28
Kollo+Pohl 2003	71	8	34	73	1	41	5	22	32
Schäfer+Schneider 2003	16	47	34	41	21	40	4	21	28
Stutzmann+Södergren 2003	8	46	13	16	7	41	24	1	19
Bostridge+Andnes 2004	18	15	29	25	6	53	19	17	23
Quasthoff+Barenboim 2005	20	21	14	29	8	19	4	26	18
Bauer+Immerseel 2009	10	27	18	39	27	37	16	17	24
Boesch+Martineau 2011	29	22	22	41	9	34	10	6	22
Kaufmann+Deutsch 2013	12	53	9	15	3	16	6	4	15
Goerne+Hinterhäuser 2014	15	43	14	28	11	84	61	25	35
Prégardien+Gees 2015	6	9	15	28	20	22	40	8	18
Skovhus+Vladar 2016	30	43	21	47	13	24	2	24	25
Padmore+Bezuidenhout 2017	10	27	13	12	2	32	16	24	17
Bostridge+Adès 2018	39	27	37	15	21	53	12	10	27
DiDonato+Nézet-Séguin 2019	21	44	1	37	14	12	11	49	24

Tabelle 9: Schubert, *Winterreise*, Tempoabweichungen für acht Liedpaare in 64 Einspielungen

Tabelle 9 lässt sich entnehmen, dass 13 der 64 Einspielungen (20,3 %) für mindestens fünf der in Frage kommenden Liedpaare (also für mehr als 50 % der Fälle) annähernde Tempoidentität realisieren. Dies mag keine überwältigend hohe Zahl sein; aber sie genügt zur Feststellung, dass die performative Umsetzung von Tempo-Takt-Korrespondenzen in der Diskographie des Zyklus *Winterreise* eine gewisse Rolle spielt. Sucht man nach Einspielungen, in denen zusätzlich der Durchschnittswert der acht Tempoabweichungen unterhalb von 16 % liegt, so verengt sich der Interpret*innenkreis nochmals etwas. Insgesamt sind zehn Einspielungen dieser Art zu finden:

- Fischer-Dieskau/Billing (1948)
- Greindl/Klust (1957)
- Fischer-Dieskau/Demus (1966)
- Prey/Sawallisch (1973)
- Dermota/Dermota (1976)
- Czerwenka/Schneider (1981)
- Prey/Deutsch (1987)
- Fassbaender/Reimann (1988)
- Hampson/Sawallisch (1997)
- Jonas Kaufmann /Helmut Deutsch (2013).

Sechs dieser Einspielungen weisen je sechsmal annähernde Tempoidentität auf, zwei Einspielungen je siebenmal: Fischer-Dieskau/Billing 1948 und Prey/Sawallisch 1973. Einige Künstlerpersönlichkeiten erscheinen in dieser Auswahl mehrfach, nämlich jeweils zweimal: die Sänger Dietrich Fischer-Dieskau und Hermann Prey sowie die Liedbegleiter Wolfgang Sawallisch und Helmut Deutsch. Daraus ergeben sich interessante Beobachtungen in Hinblick auf die Konstanz von Temporelationen in Mehrfacheinspielungen derselben Interpret*innen. So fällt auf, dass Fischer-Dieskau im Zusammenspiel mit ausnahmslos allen seinen Klavierpartnern das Liedpaar Nr. 10/20 mit annähernder Tempoidentität musiziert; mit immerhin drei Partnern (Billing 1948; Reutter 1952; Demus 1966) gilt dies auch für die Liedtrias Nr. 11/12, 7/11 und 7/12. Diese Beobachtung kann als Indiz für klare Vorstellungen des Sängers im Hinblick auf Temporelationen (und eventuell für seine Fertigkeit, diese durchzusetzen) gewertet werden. Dabei lässt sich insbesondere die dichte Relationierung der Liedtrias Nr. 7/11/12 als performative Gestaltung von (Binnen-)Zyklizität verstehen, insofern sie für Rahmung und innere Kohärenz der zweiten Hälfte der ersten ›Abteilung‹ des Werks (Nr. 7–12) sorgt. Diese Maßnahme wird von insgesamt immerhin neun Interpret*innenduos ergriffen, neben den genannten noch in weiteren der oben aufgelisteten zehn Einspielungen, außerdem z. B. in den beiden Aufnahmen mit dem Pianisten Michael Raucheisen (Hotter/Raucheisen 1942, Anders/Raucheisen 1945).⁵¹

Auch die von Prey realisierten Tempoidentitäten bleiben in den beiden genannten Aufnahmen in sechs Fällen konstant. Der Begleiter Deutsch wiederum – lange Zeit fester Duopartner Preys und von dieser Zusammenarbeit stark geprägt⁵² – übernimmt für seine

51 Außerdem: Prey+Sawallisch 1973, Dermota+Dermota 1976, Gerhaher+Huber 2001, DiDonato+Nézet-Séguin 2019. Auch Belege für eine entsprechende Realisierung der anderen Liedtrias (Nr. 1/10/20) finden sich innerhalb des Korpus, etwa bei fast allen der acht oben genannten Liedduos.

52 Vgl. Deutsch 2019, 72 f.

Aufnahme mit Kaufmann (2013) alle sechs Tempoidentitäten, die er 1987 mit Prey realisiert hatte. Wie Deutsch firmiert auch Sawallisch, bereits 1973 als Klavierpartner Preys im Studio, noch im Verbund mit einem anderen Sänger unter den ›Spitzenreitern‹: Wenn gleich er im Duo mit Hampson (1997) überwiegend andere Liedpaare tempoidentisch musiziert als zuvor mit Prey (vier Tempoidentitäten bleiben erhalten), fällt doch auf, dass insgesamt vier der zehn oben aufgelisteten Duos in direkter oder indirekter Verbindung zum Sänger Prey stehen. Im Fall der Gruppe Prey-Deutsch-Kaufmann liegt es geradezu nahe, nach einer Traditionsbildung durch die Weitervermittlung bestimmter Gestaltungsweisen von Person zu Person zu fragen.

Erwähnenswert ist schließlich der Umstand, dass Brigitte Fassbaender nicht nur im Duo mit Aribert Reimann (1988), sondern auch in der späteren Aufnahme mit Wolfram Rieger (1996) sechs von acht Liedpaaren, also eine relativ hohe Anzahl, in nahezu identischem Tempo realisiert (der Mittelwert der Abweichungen liegt im Fall dieser Aufnahme denn auch nur bei 16 %); in fünf von sechs Fällen sind davon dieselben Liedpaare betroffen. Einen bemerkenswerten Fall konstanter Temporelationierung bietet auch Robert Holl, wenn er in zwei verschiedenen Einspielungen für Liedpaar 2 (Nr. 13/19) Abweichungen von jeweils *exakt* 71 % gestaltet, dabei aber mit Naum Grubert schnellere Tempi wählt als mit Oleg Maisenberg (jeweils 1995; vgl. oben, Tab. 2).

Andererseits sind zahlreiche Belege dafür zu finden, dass sich Temporelationen zwischen zwei bestimmten Liedern im Laufe einer persönlichen Diskographie ändern. So ist Fischer-Dieskaus konstante Tempoähnlichkeit für die Lieder der Dreiergruppe Nr. 7/11/12 nur auf Aufnahmen bis in die 1960er Jahre zu finden, danach nicht mehr. Und der von Holl zweimal *exakt* identisch produzierte Abweichungsgrad von 71 % erscheint umso bemerkenswerter, als in Holls früherer Aufnahme von 1980 gerade die Relation *dieser* beiden Lieder ganz anders verortet gewesen war: Sie lag mit 10 % nahe an der Tempoidentität. Solche Differenzen von Temporelationen innerhalb individueller Diskographien sprechen einerseits für die Veränderlichkeit künstlerischer Auffassungen; sie sprechen aber auch für den kammermusikalischen Charakter des Genres Lied, das – zumindest im modernen Verständnis, wonach es als Kammermusik zwischen zwei gleichberechtigten Partnern realisiert wird⁵³ – mit jeder Duokonstellation potenziell wechselnde Gestaltungshorizonte eröffnet.

Den höchsten Wert für die durchschnittliche Tempoabweichung wiederum weist die Einspielung von Goerne und Hinterhäuser (2014) auf. Es handelt sich hier um die Aufnahme einer Darbietung, die auch szenische Elemente bzw. audiovisuelle Medien einbezieht; von Interesse wäre hier, ob die Tempowahl der einzelnen Lieder durch autonome Voraussetzungen der visuellen Komponente beeinflusst wurde.⁵⁴

Im Verlauf dieser Untersuchungen wurde bereits die Frage gestellt, ob einzelne Interpret*innenduos dazu disponiert sein könnten, Tempo-Taktart-Korrespondenzen gerade *nicht* performativ umzusetzen. Erhebliche Tempoabweichungen kommen allerdings in keiner der 64 Gesamteinspielungen häufiger als zweimal vor, und auch dieser Wert wird nur dreimal erreicht, von Shirai und Höll (1990), Kollo und Pohl (2003) sowie Goerne und Hinterhäuser (2014). In der Tat ließe sich die gezielte Vernachlässigung solcher Korrespondenzen – sozusagen Zyklizität ›gegen den Strich gebürstet‹ – als künstlerische Gestaltungsidee wohl auch nur schwer plausibel machen. Zudem weisen alle drei genann-

53 Vgl. Sprau 2020, 21 f.

54 Vgl. hierzu Utz 2021, Anm. 104.

ten Gesamteinspielungen auch jeweils drei Fälle von annähernder Tempoidentität auf. Überzeugender ist daher bei erheblichen Abweichungen die Vermutung, dass die Frage nach Tempo-Taktart-Korrespondenzen keine Rolle für die Tempowahl gespielt haben dürfte. Für Faktoren, denen die Aufmerksamkeit für solche Korrespondenzen nachgeordnet werden könnte, sind oben schon verschiedene Beispiele genannt worden: gesangsästhetische Kriterien, Aspekte des Textinhalts, eine dem Einzellied übergeordnete gesamtzuklische Tempodramaturgie und, im Falle erweiterter Darbietungsformen, szenische Elemente.

Interpretationsgeschichtliche Perspektive

Im Zusammenhang mit Liedpaar 7 wurde bereits die interpretationshistorische Frage nach einem Wandel im Umgang mit Tempo-Taktart-Korrespondenzen angeschnitten. Grundsätzlich erscheint denkbar, dass solche Korrespondenzen zu bestimmten Zeitpunkten der Aufführungsgeschichte mehr in den Fokus gerückt wurden als zu anderen. Die Entwicklung des Musizierstils im 20. Jahrhundert hat immerhin die Entwicklung von einer hochexpressiven, am Interpret*innensubjekt orientierten Darbietungsweise über eine betont ›sachliche‹, der ›Texttreue‹ verpflichtete Aufführungsästhetik hin zu einem historisch informierten, den Notentext erneut relativierenden Umgang mit Partituren erlebt.⁵⁵ Hypothetisch könnte ein gehäuftes Auftreten präzise umgesetzter Tempo-Taktart-Korrespondenzen für die Jahrzehnte nach dem Zweiten Weltkrieg erwartet werden, also in jenem Zeitraum, in dem sich das Prinzip der Texttreue in der Aufführungspraxis flächendeckend manifestierte.⁵⁶

Tatsächlich macht Abbildung 10 deutlich, dass Tempoabweichungen vor den 1990er Jahren meist unterhalb eines Durchschnittswerts von 25 % verbleiben. Ausnahmen sind nur in vier Einspielungen zu finden, von denen zwei aus den 1930er bzw. frühen 1940er Jahren stammen. Auch entstanden die häufig im Bereich der Tempoidentität agierenden Aufnahmen größtenteils vor den 1990er Jahren; Ausnahmen von dieser Regel sind Hampson/Sawallisch (1997) und Kaufmann/Deutsch (2013), wobei für die Frage einer von Person zu Person fortschreitenden Traditionsbildung der Umstand von Interesse ist, dass an diesen beiden Aufnahmen ehemalige Klavierpartner von Herrmann Prey beteiligt sind. Ab den 1990er Jahren häufen sich dann durchschnittliche Tempoabweichungen, die die 25 %-Marke erreichen oder überschreiten; analog dazu wurden erst in dieser Zeit jene drei Aufnahmen eingespielt, die als einzige innerhalb des Korpus jeweils zwei erhebliche Tempoabweichungen innerhalb der acht Liedpaare enthalten (Shirai/Höll 1990; Kollo/Pohl 2003; Goerne/Hinterhäuser 2014, vgl. oben, Tab. 9). Insgesamt unterstützen die hier gesammelten Daten also die Hypothese, die performative Umsetzung von Tempo-Taktart-Korrespondenzen korreliere interpretationshistorisch mit der Texttreuebewegung. Von einem eklatanten Anstieg der Tempoidentitäten in der Hochphase dieser Bewegung kann allerdings nicht gesprochen werden.

55 Vgl. hierzu die konzisen Darstellungen in Loesch 2018 und Loesch/Meyer 2018.

56 Vgl. Danuser 2002, 1117 und Giese 2006, 272 und 275 sowie 441–452.

ZUSAMMENFASSUNG UND AUSBLICK

Die vorangegangene Untersuchung ging vom Begriff der Tempo-Taktart-Korrespondenz aus. Dieser Begriff bezeichnet das Verhältnis zweier Lieder eines Liederzyklus, die einander in Hinblick auf das verbal vorgegebene Tempo und die vorgezeichnete Taktart gleichen. Ausgangspunkt der Untersuchung war die Möglichkeit für Interpret*innen, in der zyklischen Aufführung zwei solchermaßen korrespondierende Lieder in metronomisch (annähernd) identischem Zeitmaß zu musizieren. Eine solche Gestaltung wurde als Maßnahme der performativen Formgebung, der Herstellung (oder Akzentuierung) von Zyklizität im Zuge der musikalischen Aufführung skizziert. Auf dieser theoretischen Grundlage wurden 64 Gesamteinspielungen des Liederzyklus *Winterreise* analysiert, der acht für eine solche Gestaltungsmaßnahme geeignete Liedpaare enthält.

Die im Rahmen der Analysen vorgenommene Auswertung elektronischer Tempomesungen ergab, dass das beschriebene Konzept performativer Formgebung für die Aufführungsgeschichte des Werks, soweit sie sich in der Werkdiskographie spiegelt, eine gewisse Rolle spielt: In 20,3 % der analysierten Aufnahmen nutzten die Interpret*innen mehr als die Hälfte der sich bietenden acht Gelegenheiten. Dabei deutet manches darauf hin, dass die Wahl eines ähnlichen Zeitmaßes für zwei Lieder begünstigt wird, wenn zu einer Tempo-Taktart-Korrespondenz Ähnlichkeiten in der kompositorischen Detailstruktur hinzutreten; dies kann aber nicht als Regel formuliert werden. Möglicherweise fördert auch die direkte Aufeinanderfolge zweier in Tempoangabe und Taktart korrespondierender Lieder (Nr. 11/12) die Wahl eines ähnlichen Zeitmaßes. Schließlich lassen sich Unterschiede zwischen den Interpret*innen feststellen, von denen manche offenbar eher zur performativen Umsetzung von Tempo-Taktart-Korrespondenzen tendieren als andere.

Anschlussprojekte bieten sich für künftige Interpretationsstudien. So wäre herauszuarbeiten, wie Interpret*innen mit der Hierarchisierung unterschiedlicher Tempovorschriften innerhalb des Zyklus *Winterreise* umgehen. Von Interesse wäre, ob hier innerhalb einzelner Gesamteinspielungen systematisch verfahren wird (etwa in der Umsetzung des Verhältnisses von »Etwas geschwind« zu »Ziemlich geschwind«⁵⁷) oder nicht. Zu fragen wäre auch, ob für die absolute Tempowahl einzelner Lieder Interpretationstraditionen bestehen (die sich dann indirekt auf die Frage von Temporelationierungen auswirken würden). Hinsichtlich individueller Performancestile wäre außerdem zu untersuchen, ob Künstler*innen, die in der *Winterreise* häufiger als andere zur Umsetzung von Tempo-Taktart-Korrespondenzen neigen (wie etwa Fischer-Dieskau), dies auch bei der Darbietung anderer Liederzyklen tun (wobei die prominentesten Literaturbeispiele, wie gezeigt, hierfür nicht allzu viele Gelegenheiten bieten).

Zu untersuchen wäre weiterhin, inwieweit Interpret*innen zu identischer Tempowahl bei solchen Liedern neigen, die *nicht* durch identische Takt- und Tempovorzeichnung dazu einladen. Auch wenn eine solche Entscheidung, gemessen am ›Buchstaben‹ des Notentexts, theoretisch nicht unbedingt naheliegend erscheint, ist sie natürlich denkbar und zur performativen Gestaltung von Zyklizität einsetzbar. Eine umfassende Beforschung dieser Frage kann im vorliegenden Rahmen nicht geleistet werden, doch lassen die im Projekt PETAL erhobenen Daten hier interessante Ergebnisse erwarten. Die folgen-

57 Das Tempo zum Beispiel, das Kollo und Pohl (2003) für »Etwas geschwind« in Nr. 19 »Täuschung« wählen (♩ = 91,1), fällt deutlich rascher aus als ihr »Ziemlich geschwind« in Nr. 2 »Die Wetterfahne« (ebenfalls 6/8-Takt; ♩ = 78,5).

den beiden Listen nennen nur einige ausgewählte Interpretationen für jeweils zwei unmittelbar aufeinanderfolgende Lieder.

Nr. 7 »Auf dem Flusse« (»Langsam«, 2/4-Takt) – Nr. 8 »Rückblick« (»Nicht zu geschwind«, 3/4-Takt); Tempoabweichung zwischen Nr. 7 (Viertelpuls) und Nr. 8 (ganztaktiger Puls):

- Lotte Lehmann / Paul Ulanowsky 1941: 3 %
- Fischer-Dieskau/Reutter 1952: 3 %
- Fischer-Dieskau/Moore 1955: 0 %
- Gérard Souzay / Dalton Baldwin 1962: 2 %
- Schreier/Richter 1985: 2 %
- Ludwig/Levine 1986: 2 %
- Shirai/Höll 1990: 2 %
- Ian Bostridge / Leif Ove Andsnes 2004: 3 %
- Thomas Quasthoff / Daniel Barenboim 2005: 2 %
- Florian Boesch / Malcolm Martineau 2011: 2 %.

Nr. 14 »Der greise Kopf« (»Etwas langsam«, 3/4-Takt) – Nr. 15 »Die Krähe« (»Etwas langsam«, 2/4-Takt), Tempoabweichung:

- Gerhard Hüsch / Hans Udo Müller 1933: 2 %
- Fischer-Dieskau/Billing 1945: 0 %
- Fischer-Dieskau/Moore 1955: 0 %
- Fischer-Dieskau/Moore 1971: 1 %
- Fischer-Dieskau / Maurizio Pollini 1978: 1 %
- Fischer-Dieskau / Murray Perahia 1990: 1 %
- Bostridge/Andsnes 2004: 3 %
- Quasthoff/Barenboim 2005: 2 %
- Boesch/Martineau 2011: 1 %.

Bereits diese wenigen Angaben verdeutlichen, dass sich Interpret*innen für (annähernd) identische Tempowahl keineswegs nur dort entscheiden, wo Tempo-Taktart-Korrespondenzen dies nahelegen. Vielmehr scheint die Umsetzung solcher Korrespondenzen, wo sie erfolgt, nur die spezifische Spielart einer generell verfügbaren Gestaltungsmaßnahme zu sein.

Schließlich wäre dem Phänomen der performativen Herstellung von Zyklizität durch identische Tempowahl auch noch mit anderen Messungsmethoden beizukommen als der hier gewählten. Die im vorliegenden Beitrag verwendeten, vom Forschungsprojekt PETAL zur Verfügung gestellten Messdaten sind – in Übereinstimmung mit gängiger Forschungspraxis⁵⁸ – generalisierende Werte, die von punktuellen Nuancierungen des Zeitmaßes abstrahieren. Da grundsätzlich von einer gewissen, gegebenenfalls erheblichen Tempovariabilität durch Rubatogebrauch ausgegangen werden muss,⁵⁹ erfasst das Raster einer solch generalisierenden Messung gewiss nicht alle Maßnahmen der Tempogestaltung, mit deren Hilfe Interpret*innen Beziehungen zwischen verschiedenen Stellen eines zykli-

58 Zur Methodenvielfalt der Tempomessung und den damit verbundenen Herausforderungen vgl. Synofzik 2020, 252–264.

59 Vgl. Utz 2021, Tabelle 11E.

schen Verlaufs herstellen. Als Beispiel für dieses Problem sind zwei Lieder aus der *Winterreise* anzuführen, die auf der musikalisch-motivischen Ebene verknüpft, aber durch völlig divergente Tempo- und Taktvorzeichnung gekennzeichnet sind: Nr. 4 »Erstarrung« und Nr. 5 »Der Lindenbaum«. Dass die gleichmäßig pulsierende Achteltriolenbegleitung von Nr. 4 (»Ziemlich schnell«, 4/4-Takt) in den Sechzehnteltriolen des Vorspiels zu Nr. 5 (»Mäßig«, 3/4-Takt) ihre unmittelbare Fortsetzung findet, hat etwa Peter Gülke als einen im ganzen Opus einmaligen Fall hervorgehoben (Bsp. 5).⁶⁰

a. [Ziemlich schnell]

b. Mäßig

Beispiel 5: Schubert, *Winterreise*, a. Nr. 4 »Erstarrung«, T. 103–109; b. Nr. 5 »Der Lindenbaum«, T. 1–5; die motivische Korrespondenz ist durch rote Notenköpfe markiert.

60 Vgl. Gülke 1996, 249 sowie Dürr 2004, 148.

Die Annahme, dass Interpret*innen zur Darstellung dieser motivischen Korrespondenz auf eine Temporelation zurückgreifen, bei der die Vierteldauer von Nr. 4 der Achteldauer von Nr. 5 entspricht, liegt nahe. Audiobeispiel 4 macht deutlich, dass diese Maßnahme in der Praxis tatsächlich ergriffen wird – eine generalisierende Tempomessung kann dies allerdings gerade im vorliegenden Fall aufgrund von kleinräumigen Temposchwankungen nicht abbilden: Die Messdaten des Projekt PETAL attestieren dieser *Winterreise*-Einspielung eine überdurchschnittliche Tempovariabilität.⁶¹

🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1133/Sprau_Winterreise_Audio04.mp3

Audiobeispiel 4: Schubert, *Winterreise*, Fischer-Dieskau+Brendel 1985: Nr. 4 »Erstarrung«, T. 103–109, Nr. 5 »Der Lindenbaum«, Beginn (Schubert, *Winterreise*, Dietrich Fischer-Dieskau, Alfred Brendel, CD Philips 411 463-2, © 1985, Tracks 4 [2:36–2:47], 5 [0:00–0:11])

So werden künftige Studien möglicherweise mithilfe eigener Fragestellungen und Messmethoden zum Ergebnis kommen, dass die performative Herstellung von Zyklizität durch Tempogestaltung für die Interpretationsgeschichte des Zyklus *Winterreise* eine weit größere Rolle spielt, als es im Rahmen des vorliegenden Beitrags nachgewiesen werden konnte.

Literatur

- Althaus, Hans Peter (1998), »Is Schumann's *Myrthen* a Cycle? Constructing Meaning Through Text Collage«, *Journal of Singing* 54/3, 3–8.
- Beardsley, Monroe C. / William K. Wimsatt (1954), »The Intentional Fallacy« [1946], in: William K. Wimsatt, *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry*, Kentucky: University of Kentucky Press, 3–18.
- Bengen, Irmgard / Wolf Frobenius / Klaus-Ernst Behne (1998), »Tempo«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Auflage, hg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 9, Kassel: Bärenreiter / Stuttgart: Metzler, 443–470.
- Bingham, Ruth Otto (1933), *The Song Cycle in German-Speaking Countries 1790–1840. Approaches to a Changing Genre*, Phil. Diss., Ann Arbor: University Microfilms International.
- Brown, Clive (1998), »Schubert's Tempo Conventions«, in: *Schubert Studies*, hg. von Brian Newbould, Aldershot: Ashgate, 1–15.
- Danuser, Hermann (2002), »Werktreue und Texttreue in der musikalischen Interpretation«, in: *Europäische Musikgeschichte*, Bd. 2, hg. von Sabine Ehrmann-Herfort, Ludwig Finscher und Giselher Schubert, Kassel: Bärenreiter, 1115–1165.

61 Vgl. Utz 2021, Tabelle 11E und Diagramm 8. Meiner eigenen Messung mit *Sonic Visualiser* zufolge spielt Alfred Brendel die sechs Achtel in Nr. 5, Takt 1 (Gesamtdauer: 2,7 sec.) im selben Tempo wie die sechs Viertel in Nr. 4, T. 103–104.2 (Gesamtdauer: 2,6 sec.), auf diese Weise die motivische Verwandtschaft der beiden Stellen verdeutlichend. Bereits in Nr. 5, T. 2 (Gesamtdauer: 4,0 sec.) weicht er dann durch eine (bei Schubert nicht notierte) Fermate auf h^1 um ganze 48 % von dieser exakten Tempoproportion ab.

- Daverio, John Joseph / David Ferris (2010), »The Song Cycle. Journeys through a Romantic Landscape. Revised and with an Afterword by David Ferris«, in: *German Lieder in the Nineteenth Century*, hg. von Rufus Hallmark, 2. Auflage, New York: Routledge, 363–404.
- Deutsch, Helmut (2019), *Gesang auf Händen tragen. Mein Leben als Liedbegleiter*, Leipzig: Henschel.
- Dommer, Arrey von (1862), *Elemente der Musik*, Leipzig: Weigel.
- Dommer, Arrey von (1865), »Cyclische Formen«, in: *Musikalisches Lexicon. Auf Grundlage des Lexicon's von H. Ch. Koch*, Heidelberg: Mohr, 225–227.
- Dürr, Walther (1984), *Das deutsche Sololied im 19. Jahrhundert. Untersuchungen zu Sprache und Musik*, Wilhelmshaven: Heinrichshofen.
- Dürr, Walther (Hg.) (1998), *Franz Schubert. Winterreise. Urtext der Neuen Schubert-Ausgabe*, erweiterte Ausgabe, Kassel: Bärenreiter / München: Henle.
- Dürr, Walther (2004), »Franz Schubert. Winterreise. Gedanken zur Struktur des Zyklus«, in: *Meisterwerke neu gehört. Ein kleiner Kanon der Musik. 14 Werkporträts*, hg. von Hans-Joachim Hinrichsen und Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter, 131–155.
- Epstein, David (1979), *Beyond Orpheus. Studies in Musical Structure*, Cambridge (MA): MIT Press.
- Epstein, David (1995), *Shaping Time. Music, the Brain, and Performance*, New York: Schirmer.
- Finscher, Ludwig (1998), »Zyklus«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Auflage, hg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 9, Kassel: Bärenreiter / Stuttgart: Metzler, 2528–2537.
- Giese, Detlef (2006), »Espressivo« versus »(Neue) Sachlichkeit«. *Studien zu Ästhetik und Geschichte der musikalischen Interpretation*, Berlin: dissertation.de.
- Grotjahn, Rebecca (2008), »Rätsel und Lektüren. Zur Zyklizität von Robert Schumanns Liederkreis *Myrthen* op. 25«, in: *Gattungsgeschichte als Kulturgeschichte. Festschrift für Arnfried Edler*, hg. von Christine Siegert, Katharina Hottmann, Sabine Meine, Martin Loeser und Axel Fischer, Hildesheim: Olms, 149–162.
- Grotjahn, Rebecca (2013), »»Mein bessres Ich«. Schumanns *Myrthen* als Selbstbildnis des Künstlers«, in: *Autorschaft – Genie – Geschlecht. Musikalische Schaffensprozesse von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, hg. von Kordula Knaus und Susanne Kogler, Köln: Böhlau, 159–178.
- Hand, Ferdinand (1841), *Aesthetik der Tonkunst*, Bd. 2, Jena: Hochhausen.
- Höltge, Christian (1992), *Text und Vertonung. Untersuchungen zu Wort-Ton-Verhältnis und Textausdeutung in deutschsprachigen Liederzyklen mit Klavierbegleitung*, Frankfurt a. M.: Lang.
- Jannidis, Fotis / Gerhard Lauer / Matias Martinez / Simone Winko (Hg.) (2000), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart: Reclam.
- Kollo, René (2004), »Über diese Einspielung«, in: René Kollo, Oliver Pohl, *Franz Schubert: Winterreise*, CD Oehms Classics OC 904, CD-Booklet, 9–10.

- Komar, Arthur (1971), »The Music of Dichterliebe. The Whole and Its Parts«, in: *Schumann. Dichterliebe. An Authoritative Score. Historical Background. Essays in Analysis. Views and Comments*, hg. von Arthur Komar, New York: Norton, 63–94.
- Layton, Richard Douglas (1991), *Large-Scale Tonal Connections in Robert Schumann's »Dichterliebe«*, Phil. Diss., Ann Arbor: University Microfilms International.
- Loesch, Heinz von (2018), »Autor – Werk – Interpret«, in: *Ästhetik – Ideen (Geschichte der musikalischen Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert, Bd. 1)*, hg. von Thomas Ertelt und Heinz von Loesch, Kassel: Bärenreiter / Berlin: Metzler, 63–127.
- Loesch, Heinz von / Andreas Meyer (2018), »Theorie der Interpretation«, in: *Ästhetik – Ideen (Geschichte der musikalischen Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert, Bd. 1)*, hg. von Thomas Ertelt und Heinz von Loesch, Kassel: Bärenreiter / Berlin: Metzler, 24–62.
- Malin, Yonatan (2010), *Songs in Motion. Rhythm and Meter in the German Lied*, New York: Oxford University Press.
- Peake, Louise Eitel (1971), *The Song Cycle. A Preliminary Inquiry into the Beginnings of the Romantic Song Cycle and the Nature of an Art Form*, Phil. Diss., Ann Arbor: University Microfilms International.
- Repp, Bruno H. (1996), »David Epstein, *Shaping Time: Music, the Brain, and Performance*« [Rezension], *Music Perception* 13/4, 591–604.
- Rosen, Charles (2000), *Musik der Romantik* [1995], übers. von Eva Zöllner, Salzburg: Residenz.
- Šilhanek, Ferdinand (2009), *Franz Schubert: Die Liederzyklen und deren Temporelationen*, Ms. (Privatbesitz).
- Sprau, Kilian (2016), *Liederzyklus als Künstlerdenkmal. Studie zu Robert Schumann, Sechs Gedichte von Nikolaus Lenau und Requiem op. 90. Mit Untersuchungen zur zyklischen Liedkomposition und zur Künstlerrolle in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, München: Allitera.
- Sprau, Kilian (2020), »»Wozu die Mühe?« Über Begleiterlizenzen und ihr Schwinden aus der Aufführungspraxis des Kunstlieds. Mit Tonträgeranalysen zu Richard Strauss, »Zueignung« op. 10 Nr. 1«, in: *Die Begleiterin – Clara Schumann, Lied und Liedinterpretation (Konferenz im Rahmen der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung Paderborn/Detmold, 23. bis 26. September 2019)*, hg. von Rebecca Grotjahn und Nina Jaeschke, musiconn.publish, 97–126. <https://doi.org/10.25366/2020.86>
- Stein, Deborah / Robert Spillman (1996), *Poetry into Song. Performance and Analysis of Lieder*, New York: Oxford University Press.
- Synofzik, Thomas (2020), »Tempo«, in: *Musik aufführen. Quellen – Fragen – Forschungsperspektiven*, hg. von Kai Köpp und Thomas Seedorf, Laaber: Laaber, 235–264.
- Thaler, Lotte (1984), *Organische Form in der Musiktheorie des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts*, München: Katznbichler.
- Thym, Jürgen (1974), *The Solo Song Settings in Eichendorff's Poems by Schumann and Wolf*, Phil. Diss., Ann Arbor: University Microfilms International.
- Turchin, Barbara (1981), *Robert Schumann's Song Cycles in the Context of the Early Nineteenth-Century Liederkreis*, Phil. Diss., Ann Arbor: University Microfilms International.

- Utz, Christian (2020), »Zur Poetik und Interpretation des offenen Schlusses. Inszenierungen raum-zeitlicher Entgrenzung in der Musik der Moderne«, *Die Musikforschung* 73/4, 324–354.
- Utz, Christian (2021), »Exzentrisch geformte Klang-Landschaften. Dimensionen des Zyklischen im Lichte von 106 Tonaufnahmen von Franz Schuberts *Winterreise* aus dem Zeitraum 1928–2020«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 18, Sonderband: *Musikalische Interpretation als Analyse. Historische, empirische und analytische Annäherungen an Aufführungsstrategien musikalischer Zyklen*, 341–431. <https://doi.org/10.31751/1132>
- Wendt, Matthias (2012), »Tempora mutantur oder Wie viele Metronome besaß Robert Schumann eigentlich?«, in: *Schumann-Studien*, Bd. 10, hg. von Thomas Synofzik, Sinszig: Studio, 217–240.
- Youens, Susan (1985), »Retracing a Winter Journey: Reflections on Schubert's *Winterreise*«, *19th-Century Music* 9/2, 128–135.
- Youens, Susan (1991), *Retracing a Winter's Journey. Schubert's Winterreise*, Ithaca: Cornell University Press.
- Youens, Susan (2001), »Song Cycle«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Auflage, hg. von Stanley Sadie, Bd. 23, London: Macmillan, 716–719.

© 2021 Kilian Sprau (kontakt@kiliansprau.de)

Universität der Künste Berlin [Berlin University of Arts]

Sprau, Kilian (2021), »Gemessenes Wandern. Zur performativen Umsetzung von Tempo-Taktart-Korrespondenzen in Schuberts *Winterreise*« [“Measured Wandering: On the Performative Implementation of Tempo-Time Signature Correspondences in Schubert's *Winterreise*“], *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 18/Sonderausgabe [Special Issue]: *Musikalische Interpretation als Analyse. Historische, empirische und analytische Annäherungen an Aufführungsstrategien musikalischer Zyklen*, 433–478. <https://doi.org/10.31751/1133>

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



eingereicht / submitted: 15/02/2021

angenommen / accepted: 16/06/2021

veröffentlicht / first published: 05/11/2021

zuletzt geändert / last updated: 24/02/2022