

# „And that is how my first records appeared under the name of Dr Richard Strauss“ George Szells und Richard Strauss’ Einspielung von *Don Juan* (1916)

Thomas WOZONIG\* 

University of Music and Performing Arts Graz, Universität Mozarteum, Mirabellplatz 1, 5020, Salzburg,  
Austria

## ORIGINAL RESEARCH PAPER

Received: May 13, 2019 • Accepted: July 7, 2020

© 2020 Akadémiai Kiadó, Budapest



### ABSTRACT

The paper deals with the first recording of Richard Strauss’s tone poem *Don Juan*, of which the first half (i.e. the first two of a total four sides of this 1916 78-rpm recording) has repeatedly been said to be conducted not by Richard Strauss, but by George Szell who served as Strauss’s assistant at the Berlin court opera at that time. By a close examination of written accounts, I wish to clarify the background of this narrative which Peter Morse, somehow misleadingly, has called an “old story” as early as in 1977, though it seems that it was not given currency prior to the late 1960s when Szell himself mentioned the recording *en passant* during an interview. In a second step, comparative analyses of certain sections from both this 1916 and Strauss’s later recordings of *Don Juan* will not only proof Szell’s participation, but aim at determining the respective interpretational concepts in their differing performance choices. Finally, further comparison between Szell’s later *Don Juan* recordings (1943, 1957, 1969) and selected performances by contemporary conductors intends to help situate Szell within the Austro-German *Espressivo* tradition, whereby the detailed analysis of tempo-dramaturgical strategies in these recordings will itself contribute to a differentiation of the frequently simplified notion of “*Espressivo*.”

### KEYWORDS

George Szell (György Széll), Richard Strauss, *Don Juan*, interpretation analysis, recorded music;  
performance analysis

\* Corresponding author. E-mail: Thomas.WOZONIG@moz.ac.at

# 1. EINLEITUNG

Nicht nur der Um- und Nachwelt gilt *Don Juan*, die „Initialzündung des Straussischen Komponierens“, <sup>1</sup> als eines der zentralen Werke seines Komponisten: Auch Richard Strauss selbst ließ dem Werk in seiner dirigentischen Arbeit besondere Aufmerksamkeit zuteilwerden. Während er im Laufe der zweiten Hälfte der 1880er Jahre die meisten seiner früheren Werke zu vernachlässigen begann – die beiden wesentlichen Ausnahmen bilden die *Burleske* und *Aus Italien* – und auch die zwischen 1887 und 1891 in mehreren Etappen komponierte Tondichtung *Macbeth* op. 23 nur stiefmütterlich behandelte, <sup>2</sup> führte er *Don Juan* zeitlebens wiederholt im Konzert auf, dirigierte es für den Rundfunk und spielte es mehrfach ein. Heute sind sechs Aufnahmen von *Don Juan* unter seiner Leitung erhalten, wobei dem lange Zeit bekannten Korpus aus drei Studioaufnahmen (1916, 1922, 1929) und zwei Rundfunk-Dirigaten (1932, 1944; mindestens eine weitere gilt als verloren) <sup>3</sup> erst vor wenigen Jahren ein lange Zeit unbekannter, lückenhafter Privatmitschnitt aus Strauss' vorletztem öffentlichem Konzert am 19. Oktober 1947 <sup>4</sup> hinzugefügt werden konnte. Somit liegen von *Don Juan* mehr Aufführungen unter Strauss' Leitung vor als von jeder anderen seiner Kompositionen.

Dabei wird schon seit Längerem gemutmaßt, dass Strauss nur fünfeinhalb dieser sechs Aufnahmen selbst dirigiert hat: Für die erste Hälfte der frühesten Einspielung von 1916 – für Strauss zugleich Teil seiner ersten Orchesteraufnahmen überhaupt – dürfte nämlich sein damaliger Assistent George Szell (1897–1970) verantwortlich zeichnen. Obgleich diese Behauptung erst in den 1960er Jahren durch Szell selbst in Umlauf gekommen zu sein scheint und sich die diesbezüglichen Quellen in Einzelheiten widersprechen, wurde bisher gemeinhin – und wie dieser

<sup>1</sup>Mathias HANSEN, *Richard Strauss. Die Sinfonischen Dichtungen* (Kassel et al.: Bärenreiter, 2003), 59.

<sup>2</sup>So existiert von *Macbeth* auch keine kommerzielle Einspielung unter Strauss' Leitung. Eine nachgewiesene Aufzeichnung mit dem „German Radio Orchestra“ vom 15. Dezember 1936 wurde mit dem Verweis „Für Sendungen gesperrt“ versehen und gelangte offenbar nie zur Veröffentlichung. Vgl. Peter MORSE, „Richard Strauss's Recordings: A Complete Discography“, *Journal of the Association for Recorded Sound Collections* 9/1 (1977), 54.

<sup>3</sup>Vgl. ebda., 3, 7, 15, 23 und 53–54; sowie MORSE, „Richard Strauss's Recordings: A Supplement to the Discography“, *Journal of the Association for Recorded Sound Collection* 10/2–3 (1979), 214. Die Rundfunkaufnahme mit dem Funk-Orchester Berlin von 1932 sowie ein dazugehöriger Probenmitschnitt erschienen erst 1977 bei Acanta (DE 23 055) in einem Set mit zuvor unveröffentlichten Strauss-Dirigaten. Für seine ursprüngliche Diskographie konnte Morse dieses Set noch nicht berücksichtigen, allerdings hatte er bereits von der Rundfunkproduktion an sich Kenntnis (*Richard Strauss's Recordings: A Complete Discography*, 53) und datierte sie korrekt auf den 1. Mai 1932, ohne dass er zu dem Zeitpunkt selbst eines Mitschnitts habhaft werden konnte (das Datum der Aufnahme wird bestätigt in Franz TRENNER, *Richard Strauss. Chronik zu Leben und Werk*, hrsg. von Florian TRENNER [Wien: Verlag Dr. Richard Strauss, 2003], 526). Im Supplement (214) verwies Morse dann zwar auf das Acanta-Set, betrachtete diesen *Don-Juan*-Mitschnitt jedoch unerklärlicherweise als eigenständiges Dirigat und datierte ihn ins Jahr 1933, ohne einen Zusammenhang mit der Rundfunkproduktion von 1932 herzustellen. Aufgrund der zuvor erwähnten Quellen sowie der Gesamtlänge von circa 15:56 der bei Acanta veröffentlichten Aufnahme, die praktisch der von Morse selbst für den Rundfunkmitschnitt von 1932 angegebenen „16 minutes even“ entspricht, ist allerdings erwiesen, dass es sich hier um ein und dieselbe Einspielung handelt, obgleich die falsche Jahresangabe 1933 nach wie vor gelegentlich begegnet. Für den Hinweis auf diesen Fehler in Morses Diskographie sowie die Zurverfügungstellung der Mitschnitte von 1932 danke ich Dominik Šedivý, dem Leiter des Richard-Strauss-Instituts Garmisch-Partenkirchen, sehr herzlich.

<sup>4</sup>Vgl. den Booklet-Text von Alan SANDERS zu *Richard Strauss. The Last Concerts. Previously Unpublished* (London, Testament SBT 1441, 1947).



Beitrag belegen wird: zu Recht – von ihrer Gültigkeit ausgegangen.<sup>5</sup> Somit repräsentiert diese Aufnahme nicht die geschlossene Interpretationsleistung *eines* Dirigenten, sondern die Kopplung der Lesarten von Szell und Strauss, und dies nicht im Sinne einer gemeinschaftlich erarbeiteten Kompromisses, sondern schlichtweg als Ergebnis einer nicht geplanten „Staffelübergabe“ während der Aufnahmesitzung.<sup>6</sup> Durch diese Erkenntnis erwächst der Szell-Forschung aus der Aufnahme von 1916 eine einzigartige Quelle, da sie einerseits ein knappes Jahrzehnt vor seine nächstältesten bekannten Einspielungen datiert<sup>7</sup> und somit erstmals Szells dirigentisches Profil zu Beginn seiner Karriere greifbar werden lässt. Andererseits kann dieses Tondokument (respektive dessen erste Hälfte) auf mögliche Hintergründe und Entwicklungslinien seiner späteren *Don Juan*-Interpretationen (1943, 1957, 1969) hin befragt werden, mit welchen es einen beachtlichen Zeitraum von mehr als fünfzig Jahren überspannt.<sup>8</sup>

Der vorliegende Aufsatz möchte die Einspielung von 1916 von drei Seiten beleuchten: Eingangs werden ihre historischen und biographischen Hintergründe sowie die Quellen aus dem Zusammenhang ihrer späteren Wiederentdeckung dargelegt, um die teils voneinander abweichenden Anekdoten so weit als möglich auf ihren Faktenkern zu reduzieren. Im zweiten Abschnitt werden anhand von Interpretationsanalysen ausgewählter Passagen aus *Don Juan* die spezifischen Merkmale der von Szell dirigierten Werkhälfte aufgezeigt und diskutiert, wobei neben der zweiten, von Strauss dirigierten Hälfte auch auf dessen spätere Einspielungen Bezug genommen wird. Abschließend werden die hierbei erlangten Erkenntnisse den späteren Aufnahmen Szells gegenübergestellt, wodurch Rückschlüsse sowohl auf seine allgemeine dirigentische Entwicklung wie auch auf spezifische Wandlungen seiner Lesart(en) von *Don Juan* ermöglicht werden. Der Fokus der folgenden Analysen wird dabei aus mehreren Gründen auf dem Parameter der Zeitgestaltung liegen: Einerseits ist dieser Aspekt, wie dies im Kontext der historischen Interpretationsforschung mehrfach und eingehend dargestellt wurde,<sup>9</sup> durch seine quantitative Bestimmbarkeit konkreten statistischen Analysemethoden am stärksten zugänglich

<sup>5</sup>Vgl. Raymond HOLDEN, *The Virtuoso Conductors: The Central European Tradition from Wagner to Karajan* (New Haven–London: Yale University Press, 2005), 134–135; Michael CHARRY, *George Szell: A Life of Music* (Urbana–Chicago–Springfield: University of Illinois Press, 2011), 14–15. Richard OSBORNE, „George Szell the perfectionist“, *Gramophone* (November, 2018), 104–105, greift diese Begebenheit ebenfalls auf, bezieht sie allerdings irrtümlich auf Strauss' Einspielung von 1929.

<sup>6</sup>Mir ist nur ein weiterer verwandter Fall bekannt, bei dem zwei Dirigenten an der Aufnahme eines Werks mitgewirkt haben, nämlich die Einspielung der Fünften Sinfonie von Beethoven durch Josef Pasternack und Rosario Bourdon von 1916/1917. Vgl. Lars E. LAUBHOLD, *Von Nikisch bis Norrington. Beethovens 5. Sinfonie auf Tonträger. Ein Beitrag zur Geschichte der musikalischen Interpretation im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit* (München: Text + Kritik, 2014), 257–258. Da allerdings Bourdon die ersten beiden und Pasternack Sätze drei und vier dirigierten – die geschlossenen Einzelsätze damit also jeweils in der Hand nur eines Dirigenten lagen –, ist das Hybrid hier anders geartet als im Fall der *Don Juan*-Aufnahme von 1916.

<sup>7</sup>Neben einigen 1924 bei Odeon eingespielten Nummern aus Erich Korngolds *Die tote Stadt* existiert eine Einspielung der Zweiten Sinfonie von Johannes Brahms mit dem Berliner Staatsopernorchester für Parlophon von 1925. Vgl. die Diskographie in CHARRY, *George Szell*, 331–353.

<sup>8</sup>Im Vergleich dazu liegen zwischen den frühesten und spätesten *Don Juan*-Aufnahmen etwa von Otto Klemperer (1929 und 1960), Karl Böhm (1939 und 1976) oder Herbert von Karajan (1943 und 1984) „nur“ rund 31, 36 bzw. 41 Jahre.

<sup>9</sup>Vgl. etwa Heinz von LOESCH – Fabian BRINKMANN, „Das Tempo in Beethovens *Appassionata* von Frederic Lamond (1927) bis András Schiff (2006)“, in *Gemessene Interpretation. Computergestützte Aufführungsanalysen im Kreuzverhör der Disziplinen*, hrsg. von Heinz von LOESCH und Stefan WEINZIERL (Mainz: Schott, 2011), 83–100; LAUBHOLD, *Von Nikisch bis Norrington*, 67–90.



und erlaubt folglich in höherem Maße objektivere Aussagen über die von den untersuchten Dirigenten jeweils verfolgten Konzepte. Darüber hinaus lässt die Qualität der frühesten hier behandelten Tondokumente nur bedingte Rückschlüsse auf klangliche Gestaltungsweisen zu, sodass sich Aspekte der Klangbalance, Dynamik oder Artikulation<sup>10</sup> für eine vergleichende Analyse nicht eignen.

## 2. „AN OLD STORY“

Als George Szell<sup>11</sup> achtzehnjährig in den Dienst der Königlichen Hofoper Berlin<sup>12</sup> trat, hatte er bereits mehrere Jahre als klavierspielendes und komponierendes Wunderkind für „besonderes Erstaunen“<sup>13</sup> gesorgt. Nach ersten dirigentischen Erfahrungen mit einem vom Vater finanzierten Hausorchester, dem Orchester des Wiener Concertvereins (den heutigen Wiener Symphonikern) und dem Julius-Blüthner-Orchester in Berlin wurde Szell nach eigener Aussage 1915 von Leo Blech, seit 1906 Generalmusikdirektor an der Berlin Hofoper, als unbezahlter Korrepetitor ans Haus unter den Linden verpflichtet. Erst später machte auch Richard Strauss, seit 1898 Erster Kapellmeister und seit 1908 ebenfalls Generalmusikdirektor, die Bekanntschaft des jungen Ungarn, der ihm möglicherweise schon zuvor durch eine Klaviertranskription von *Till Eulenspiegel* ein Begriff gewesen war.<sup>14</sup> Obgleich Szells Schilderung in der für ihn typischen, wenig bescheidenen Weise übertrieben wirkt –

[...] when I actually was already in service at the opera, Strauss met me and sort of took the protectorate away from Leo Blech which Leo Blech did not accept with too much good grace, but by that time Strauss had attracted me and he apparently found pleasure in using me and my talent<sup>15</sup>

<sup>10</sup>In einem Probenmitschnitt, der 1932 im Vorfeld der Rundfunkübertragung von *Don Juan* aufgezeichnet wurde, äußert sich Strauss tatsächlich auch mehrfach über gewünschte Artikulationsweisen.

<sup>11</sup>Die biographischen Informationen dieses Kapitels entstammen, soweit nicht anders angegeben: CHARRY, *George Szell: A Life of Music*, 3–13.

<sup>12</sup>Marcia Hansen Kraus verwechselt in ihrer Szell-Biographie ganz offensichtlich Richard Strauss' Wirkungsstätten Berlin und Wien: Obgleich sich explizit auf Michael Charry beziehend (Anm. 11), bezeichnet sie Szell als Assistent an der Wiener Hofoper, wo sie allem Anschein nach auch die hier besprochene *Don Juan*-Aufnahme verortet. Die unvermeidlichen Widersprüche, etwa zu Strauss' Amt als Generalmusikdirektor der Berliner Hofoper, bleiben ungelöst. Marica Hansen KRAUS, *George Szell's Reign: Behind the Scenes with the Cleveland Orchestra* (Urbana–Chicago–Springfield: University of Illinois Press, 2017), 3–4.

<sup>13</sup>„Nun hörte man – eine Entwicklung in Sprüngen – eine Ouvertüre für Orchester von ihm, ein Rondo für Klavier und Orchester, dann eine Klaviersuite, dazu ein Klavierspiel, das die Seele, den Ausdruck eines musikalisch reifen Pianisten hat. Ein Wunder schlägt hier förmlich das andere tot. Freulich muß die Frühreife produzierender Begabung, weil die weit seltenere, besonderes Erstaunen wecken.“ J[ulius] K[ORNGOLD], „Konzerte“, *Neue Freie Presse* 15610 (5. Februar 1908, Morgenblatt), 13.

<sup>14</sup>So überliefert Louis Lane, langjähriger Assistent und später „associate conductor“ des Cleveland Orchestra, dass Strauss einem Konzert des jugendlichen Szells beigewohnt und begeistert auf einen klanglichen Kniff in dessen *Till Eulenspiegel*-Transkription reagiert habe: „Strauss laughed out loud and was then and there taken with Szell.“ Hinweis und Zitat nach CHARRY, *George Szell*, 14.

<sup>15</sup>„George Szell talks to John Culshaw“, BBC-1, ausgestrahlt am 8. April 1969, zitiert nach dem „Edited Script“, Aktenzeichen Programme 1 (4118/3136), 3. Ich bedanke mich sehr herzlich bei Deborah Hefling für ihre Hilfe bei der Sichtung und Auswertung dieser und weiterer Quellen aus dem *The Cleveland Orchestra Archive*.



– so steht Strauss' Wertschätzung für seinen jungen Assistenten doch außer Frage: Er brachte Szells *Orchestervariationen über ein eigenes Thema* (gedruckt Wien 1918) zur Berliner Erstaufführung und verhalf Szell 1917 zur (kriegsbedingt nur kurz währenden) Nachfolge Otto Klemperers in Straßburg. Auch bemühte sich Strauss im Vorfeld seiner Berufung zum Direktor der Wiener Staatsoper (1919–1924) vergeblich darum, Szell erneut als Assistenten zu gewinnen.<sup>16</sup> Noch in seinen letzten Lebensjahren soll Strauss den ehemaligen Ersten Fagottisten der Wiener Philharmoniker Hugo Burghauser, der 1938 nach Amerika emigriert war, gebeten haben: „Please give Kapellmeister Szell my greetings! Does he still play *Eulenspiegel* from memory?“<sup>17</sup>

In Szells Berliner Assistentenzeit fällt nun die Entstehung der ersten Einspielung von *Don Juan*, um die sich diese Arbeit dreht. In seiner 1977 veröffentlichten Diskographie der Aufnahmen Richard Strauss' nahm Peter Morse Szells Mitwirkung bereits als erwiesen an und sprach sogar von einer „old story“.<sup>18</sup> Dies täuscht allerdings darüber hinweg, dass diese Anekdote allem Anschein nach erst ein Jahrzehnt zuvor in Umlauf gekommen war. Schon Raymond Holden hat in seiner Aufarbeitung der *Don Juan*-Dirigate Strauss' aufgezeigt, dass die frühesten Hinweise auf Szells Beteiligung erst vom Ende der 1960er Jahre stammen und darüber hinaus in punktuellen Widerspruch zueinander stehen.<sup>19</sup> Zum einen berichtet der viele Jahre im Umfeld des Cleveland Orchestra tätige Diskograph Jack Saul 1972, dass Szell ihn Ende der 1960er Jahre gebeten habe, „to locate performances of Mozart's Symphony No. 39 and two sides of *Don Juan*, released under Richard Strauss' name by the Polydor Company of Germany [...] recorded by George Szell in 1917“.<sup>20</sup> Demgegenüber hatte Roger Wimbush bereits im Mai 1968 weitgehend übereinstimmend über die *Don Juan*-Einspielung berichtet, Szell allerdings die Urheberschaft an drei der vier Plattenseiten zugesprochen.<sup>21</sup> Als Reaktion auf Wimbushs widersprüchliche Angabe richtete die Yale Collection of Historical Sound Recordings eine Anfrage an Szell, auf welche dieser wie folgt reagierte: „May I say that I very definitely remember having conducted only sides 1 and 2 of that 1917 recording of *Don Juan* which came out under the name of Richard Strauss. He himself did sides 3 and 4.“<sup>22</sup>

Wenige Jahre nach Holden griff auch Donald Rosenberg die Anekdote wieder auf,<sup>23</sup> wobei sein Kommentar sich auf eine zuvor unberücksichtigte Quelle stützen dürfte, die erst Michael

<sup>16</sup>Hier spielten vor allem antisemitische Ressentiments eine Rolle, wie sie insbesondere Franz Schalk vertrat. Vgl. Michael WALTER, *Richard Strauss und seine Zeit* (Laaber: Laaber Verlag, 2000), 76–83.

<sup>17</sup>Zitiert nach Michael KENNEDY, *Richard Strauss: Man, Musician, Enigma* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), 372 und 381.

<sup>18</sup>MORSE, „Richard Strauss's Recordings: A Complete Discography“, 12.

<sup>19</sup>Vgl. Raymond HOLDEN, „Richard Strauss: The *Don Juan* Recordings“, *Performance Practice Review* 10/1 (1997), 15–16. Teile des Aufsatzes erschienen wenig später als Raymond HOLDEN, „Recording *Don Juan*: The Composer's Perspective“, in *Richard Strauss-Blätter* 40 (1998), 52–70.

<sup>20</sup>Jack SAUL, „A Personal Account of George Szell“, *Le grand baton* 9/1–2 (1972), 86, zitiert nach HOLDEN, „The *Don Juan* Recordings“, 15.

<sup>21</sup>„After completing the third side he [Szell] saw Strauss standing in the doorway in his overcoat, his face wreathed in smiles.“ Roger WIMBUSH, „Here and There“, *The Gramophone* (May, 1968), 585, zitiert nach HOLDEN, „The *Don Juan* Recordings“, 15–16.

<sup>22</sup>Zitiert nach MORSE, „Richard Strauss's Recordings: A Complete Discography“, 12.

<sup>23</sup>Vgl. Donald ROSENBERG, *The Cleveland Orchestra Story: „Second to None“* (Cleveland: Gray & Company 2000), 239. Rosenberg benennt seine Quelle für diese Anekdote nicht und spricht lediglich von „another account“.



Charry 2009 explizit benannte.<sup>24</sup> Es handelt sich hierbei um ein Interview, welches John Culshaw mit George Szell für eine BBC-Fernseübertragung am 8. April 1969 führte. Obgleich Rosenberg dieses Interview nicht als Quelle erwähnte, lassen einige von ihm genannten Details – der Grund für Strauss’ Abwesenheit, sein Lob über Szells Dirigat sowie die Datumsangabe November 1916 – wenig Zweifel daran, dass es seiner Darstellung zugrunde liegt. In dem Interview fragt Culshaw, zu dem sich die „old story“ bereits herumgesprochen hatte, seinen Gast im Zusammenhang mit dessen Engagement an der Berliner Hofoper: „Did you not somewhere around that time actually deputise, this time for Strauss himself, at a very early gramophone recording session?“, worauf Szell antwortete:

Yes, this was a funny occurrence. It was a session of his *Don Juan* scheduled and it was very early in the morning, a terrible, unpleasant November morning in Berlin, and Strauss had instructed me to go there and rehearse the orchestra so he can sleep an hour longer and then take over. So I went there and rehearsed the orchestra for the first – don’t have to tell you of all persons that at that time pieces were split up into four-minute or four-minute-and-two-section or so spots and *Don Juan* was a sixteen-minute piece, therefore four parts. I rehearsed the first part and then the second part and things. . . . And everybody was quite pleased, and by that time of course some time had elapsed and the producer got nervous as producers get if they feel that they are squandering money for the orchestra, and said, Dr. Strauss isn’t here yet, you have to conduct the first take. And I said, but excuse me, how can I conduct the first take? Never mind that, we have to use the services of the orchestra, please go up and conduct. So I conducted the first four minutes, no Strauss visible. Then I was forced to conduct the second four minutes. And after having finished those, I turned around and saw Strauss, who had just arrived in his big fur coat grinning all over his face and saying something which I might translate into. Well, in this case one can cheerfully bite the dust if one sees just a young generation coming along. And directed that these two first parts were plenty good enough to go out under his name, he didn’t care to repeat them. So the very first record of *Don Juan* if it is still available somewhere, which was made in I think ’16, it must have been November ’16 [. . .] were conducted by me, the first two sides, under his name.<sup>25</sup>

Nun existiert allerdings noch ein früheres, in der Literatur bisher unberücksichtigtes Interview, welches Robert Conrad im März 1966 mit George Szell führte und in dem diese Begebenheit möglicherweise tatsächlich zum allerersten Mal Erwähnung findet.<sup>26</sup> Den Kontext bilden Szells allgemeine Erinnerungen an die Abläufe einer in den 1910er Jahren üblichen Schallplatten-Einspielung.

My first recording was still made before the electric recording was invented and introduced. It was still the acoustical recording. Now: The acoustical recording meant that there was no microphone. There was some sort of a funnel into which you played. The orchestra was crammed into a small room in three tiers, you know. But the room wasn’t particularly high, and only the instruments that sat pretty close to the horn had a chance of being really registered. Horns were out, mellophones were used instead. String bases could not register. It was the bass tuba that had to play, so my first recording of the Mozart E-flat symphony still had a bass tuba and I remember that I rehearsed, prior

<sup>24</sup>Vgl. CHARRY, *Georg Szell*, 14–15.

<sup>25</sup>„George Szell talks to John Culshaw“, BBC-1, 3.

<sup>26</sup>Das Interview wurde zuerst in der Special Products Line bei Columbia veröffentlicht (C10017), welche als Geschenk an Spender/innen des Musical Arts Association Sustaining Fund, der Dachorganisation des Cleveland Orchestra, ausgegeben wurde. Auskunft von Deborah Helfing per E-Mail, 7. August 2019.





to a recording that then Richard Strauss conducted himself with members of the Berlin state opera orchestra, of which he then was the *Generalmusikdirektor*, we did *Don Juan* with very few strings, with the complete compliment of winds, the strings placed so that they were very close to that funnel-like horn, and the others crammed, they couldn't even move. It sounded awful, but that was the best that was to be heard.<sup>27</sup>

Obgleich Szell hier die Leitung der *Don Juan*-Einspielung unerklärlicherweise zur Gänze Strauss zuspricht, handelt es sich ohne Zweifel um dasselbe Ereignis, was durch die Erwähnung der später bei Saul genannten Sinfonie KV 543 bekräftigt wird. Allem Anschein nach bildet diese spontane, beiläufige Erinnerung im Zuge des Interviews den eigentlichen Ausgangspunkt der Anekdote, die später durch Szells Auftrag an Saul sowie durch Wimbuschs Bericht weitere Kreise zog.

Das genaue Aufnahmedatum der Einspielungen ist schließlich seit der Veröffentlichung der von Franz Trenner erstellten und 2003 posthum von Florian Trenner herausgegebenen *Chronik zu Leben und Werk* von Richard Strauss bestimmbar. Entgegen den Mutmaßungen von Morse, der zuvor auf Basis mehrerer Indizien für das Frühjahr 1917 plädiert hatte,<sup>28</sup> sind in der *Chronik* zwischen dem 5. und 20. Dezember 1916 insgesamt fünf Sitzungen für „Grammophon-aufnahmen“ verzeichnet, deren erste mit Kommentaren zu den eingespielten Stücken versehen ist. Die für den 5. Dezember vermerkten Einträge „*Ariadne-Musik*“ und „*Till Eulenspiegel*“ sind dabei tatsächlich Teil jener Auswahl, die Morse für die erste Aufnahmeserie unter Strauss' Leitung aufschlüsselt.<sup>29</sup> Dieser Annahme folgend hätten sich auf die verbleibenden vier Sitzungen neben *Don Juan* noch sechs Nummern der Schauspielmusik zu Molières *Bürger als Edelmann* sowie das Singer-Doebber Arrangement der *Rosenkavalier-Walzer* verteilt. Schließlich weisen zwei Lücken (1052LC sowie 1055+1056LC) in der ansonsten geschlossen fortlaufenden Nummerierung der in diesen Sitzungen bespielten Matrizen (1047LC–1066LC) auf weitere eingespielte Musik hin, die allem Anschein nach aber nie zur Veröffentlichung gelangte.<sup>30</sup> Während also für den Dezember 1916 nicht nur Aufnahmesitzungen nachgewiesen sind, sondern die Zahl der Sitzung auch mit dem Umfang der mutmaßlich eingespielten Musik korrespondiert, existieren in der *Chronik* weder für die davorliegenden Monate des Jahres 1916 noch für das gesamte Jahr 1917 Hinweise auf Aufnahmesitzungen.<sup>31</sup> Obgleich sich Szell gegenüber Culshaw im Monat irrt, stützen auch die historischen Wetterberichte des Dezembers 1916 seine Erinnerung an einen „terrible, unpleasant morning“.<sup>32</sup>

<sup>27</sup>Online abrufbar unter <https://www.youtube.com/watch?v=IvzDd498AE8&t=97s>, 00:00–01:37 (abgerufen am 17. Oktober 2020). Transkribiert vom Autor.

<sup>28</sup>MORSE, „Richard Strauss's Recordings: A Complete Discography“, 11–13.

<sup>29</sup>Vgl. ebda.

<sup>30</sup>Vgl. ebda.

<sup>31</sup>Vgl. Franz TRENNER, *Richard Strauss. Chronik zu Leben und Werk*, hrsg. von Florian TRENNER (Wien: Verlag Dr. Richard Strauss, 2003), 371–392.

<sup>32</sup>Wie die historischen Aufzeichnungen des Deutschen Wetterdienstes belegen, herrschte in Berlin zwischen dem 5. und 20. Dezember 1916 stets eine bedeckte bzw. bewölkte Wetterlage mit Temperaturen zwischen 3,6 °C (5.) und –2,1 °C (20.) mit regelmäßigen Niederschlägen (Regen in der ersten, Schnee ab der zweiten Dezemberwoche). Vgl. <https://chroniknet.de/extra/historisches-wetter/?wetter-datum=5.12.1916> (abgerufen am 10. August 2018).



### 3. DIE EINSPIELUNG VON 1916

Die Frage nach Szells Mitwirkung an der *Don Juan*-Einspielung von 1916 geht erst einmal über die konkrete künstlerische Gestaltung der ersten acht Minuten hinaus. Das begrenzte Fassungsvermögen damaliger Schallplatten machte es nämlich notwendig, längere Musikstücke vor Aufnahmebeginn in Abschnitte zu unterteilen. Obgleich das Fassungsvermögen der seit 1903 bei der Deutschen Grammophon üblichen 12"-Platten mit 78 Umdrehungen pro Minute im Idealfall bis zu fünf Minuten betrug,<sup>33</sup> scheint man sich lange Zeit an einer Obergrenze von etwa viereinhalb Minuten orientiert zu haben. (Auch Szell spricht im oben wiedergegebenen Interview von „four-minute or four-minute-and-two-section or so spots“.) Obgleich Szell als Assistenten bisweilen auch die Probenarbeit für Strauss' Werke oblag – belegt ist dies etwa für *Ariadne auf Naxos*<sup>34</sup> –, so hält Raymond Holden es für unwahrscheinlich, dass er auch für die Vorbereitung und Einrichtung dieser immerhin ersten klanglichen Fixierung von *Don Juan* verantwortlich war.

It seems unlikely that Strauss would have allowed his twenty-year-old assistant to undertake this task. As this was the first opportunity that the former had to set down this work in recorded sound, any excisions would have been the responsibility of the composer.<sup>35</sup>

Dem können allerdings zwei Einwände entgegengehalten werden: Einerseits war Strauss und Szell dieser unvermeidliche Einrichtungsprozess zweifellos bekannt, weshalb sie sich schon im Vorfeld auf eine Disposition verständigen hätten können – so der Komponist dies als notwendig erachtete.<sup>36</sup> Zum anderen kommt *Don Juan* mit seiner Länge von rund sechzehn Minuten – die auch in späteren Einspielungen von Strauss und Szell, wenn überhaupt, nur unwesentlich überboten wird; siehe unten<sup>37</sup> – dem Unterteilungsvorgang insofern entgegen, als das Viermal-vier-Minuten-Format ohnehin jeweils nur wenige sinnvolle Zäsuren nahelegt. Selbst ohne eine Anweisung des Komponisten kann also von einem Dirigenten in Szells damaliger Position eine die ästhetische Integrität möglichst schonende Disposition erwartet werden.

Die drei Einschnitte der Einspielung von 1916 liegen jeweils am Beginn der Takte 149 und 296 (wobei die jeweilige erste Zählzeit am Beginn der nächsten Plattenseite wiederholt wird) sowie auf der Zäsur zwischen den Takten 473/474. Die beiden ersten Einschnitte fallen demnach mitten in musikalisches Geschehen und sind entsprechend heikel. Der erste liegt dabei nur wenige Sekunden vom gehaltenen Akkord Takt 155 entfernt, auf welchen folgend ein Plattenseiten-Wechsel im ersten Moment als geeigneter erscheinen würde (Beispiel 1a).

<sup>33</sup>Vgl. Rémy LOUIS, „1898–1945“, in *State of the Art. Deutsche Grammophon. The Story – Die Geschichte* (Paris: Verlhac, 2009), 12.

<sup>34</sup>Vgl. CHARRY, *George Szell*, 15.

<sup>35</sup>Vgl. hierzu HOLDEN, „Strauss: The Don Juan Recordings“, 13–16, Zitat 16.

<sup>36</sup>Auch wenn Szell ursprünglich nicht als Dirigent der Aufnahme vorgesehen war, so hatte er laut eigener Aussage doch die vorbereitende Probe zu betreuen, für welche er über die Disposition informiert gewesen sein muss.

<sup>37</sup>Längen wie etwa bei Wilhelm Furtwängler mit den Wiener Philharmonikern 1954 (18:36), Herbert von Karajan mit den Berliner Philharmonikern 1983 (18:11) oder Riccardo Muti ebenfalls mit den Berliner Philharmonikern 1989 (18:34) stellen seltene Ausnahmefälle dar. Völlig isoliert steht – wie so oft – Sergiu Celibidache in einem Live-Mitschnitt mit den Münchner Philharmonikern von 1989 mit einer Länge von 21:18.





The musical score for R. Strauss's *Don Juan*, measures 142–159, is presented in four systems. The first system (measures 142–150) is marked *molto appassionato* and *sempre string.*. The second system (measures 151–159) is marked *un poco più lento* and *poco calando*. The third system (measures 160–168) is marked *a tempo vivo* and *pp*. The fourth system (measures 169–177) is marked *poco sostenuto*, *calando*, and *Tempo vivo e poco string.*. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like *fff*, *dim.*, and *espr.*.

### Beispiel 1a. R. Strauss, *Don Juan*, Takte 142–159

Gleichwohl ergibt diese Entscheidung unter formalen Gesichtspunkten sehr wohl Sinn, wird so doch die Einheit der e-Moll-Episode Takte 149–168 am Beginn der Durchführung, die dem Hauptthemen-Einsatz in Takt 169 vorausgeht, gewahrt. Für den zweiten Seitenwechsel käme der G-Dur-Akkord im dreifachen Pianissimo in Takt 306/307 als auch formal sinnfälligere Alternative infrage, allerdings wären diese bei Szells Temponahme möglicherweise nur knapp zu erreichen gewesen – zumindest unter Annahme eines auferlegten Limits von wenig mehr als vier Minuten –, weshalb hier letztlich eine Sicherheitsvariante gewählt worden zu sein scheint (Beispiel 1b). In Strauss' Einspielung von 1929 erfolgt der Wechsel tatsächlich erst in Takt 306, wodurch sich hier eine im Vergleich ungewöhnlich lange Laufzeit der zweiten Seite von 4:35 Minuten ergibt (siehe Tabelle 1).

Dass schließlich sowohl in Strauss' akustischer Einspielung von 1922 als auch der elektrischen von 1929 der dritte Seitenwechsel an anderer Stelle erfolgt – nämlich in Takt 457 –, kann als Indiz dafür gedeutet werden, dass Szell alle Unterteilungen in der Aufnahme von 1916 selbst und



The image shows a musical score for R. Strauss' *Don Juan*, measures 285–308. The score is written for piano and features various tempo and dynamic markings. The first system includes 'poco cal.', 'a tempo', and 'espr.' markings. The second system includes 'molto tranq.' and 'dolcissimo' markings. The third system includes 'ppp' markings. The score is written in a key signature of one flat and a 3/4 time signature.

### Beispiel 1b. R. Strauss, *Don Juan*, Takte 285–308

unabhängig von Strauss vorab festlegte. Auf jeden Fall wurde die Lösung von 1916 offensichtlich als eine günstige erachtet, da etwa die nur wenige Jahre später entstandenen Einspielungen von Bruno Walter (1926, Royal Philharmonic Orchestra, Columbia) und Otto Klemperer (1929, Staatsopernorchester Berlin, Parlophone) derselben Aufteilung folgen (Tabelle 1).<sup>38</sup>

In der Gegenüberstellung der Tempoverlaufskurven<sup>39</sup> der Einspielung von Szell/Strauss 1916 mit allen späteren Aufnahmen unter Strauss' Leitung (Abbildung 1; einen Überblick über Strauss' Einspielungen liefert) treten Szells interpretatorische Eigenheiten in deutlicher Weise

<sup>38</sup>Weitere derartige Messungen konnten für andere zeitgenössische Einspielungen im Rahmen dieser Arbeit nicht vorgenommen werden, da Aufnahmen der älteren Schallplatten-Ära heute praktisch ausschließlich in gemasterten, zu einem durchlaufenden Track verbundenen Versionen erhältlich sind, welche den Plattenwechsel nach Möglichkeit kaschieren. Umschnitte der originalen Platten sind deshalb häufig nur über Archive erhältlich, was mit entsprechendem logistischem und finanziellem Aufwand verbunden ist. In diesem Zusammenhang erweisen sich private Platten-Liebhaber durch ihren Hang zum Purismus oft als verlässliche, geschichtsbewusste Auskunftspersonen; vgl. etwa den YouTube-Kanal von Donald Herbert Holmes, der die Seitenwechsel in Strauss' Einspielung von 1929 durch Pausen und Textkommentare im Video noch unterstreicht: <https://www.youtube.com/watch?v=J0GI7U8OPYY&t=45s> (abgerufen am 17. Oktober 2020).

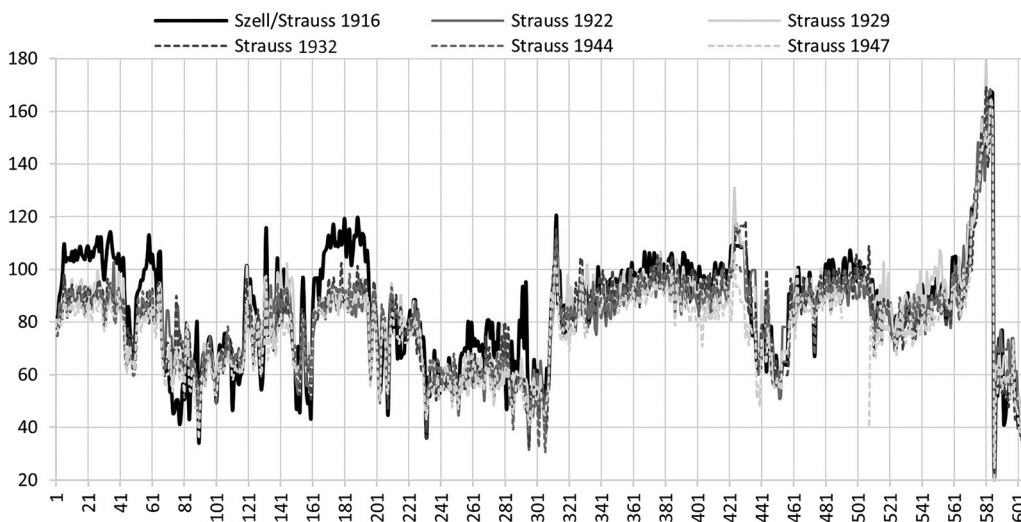
<sup>39</sup>Diese und alle weiteren Tempoverlaufskurven basieren auf Annotationen, die mithilfe des Sonic Visualiser erstellt wurden (<https://www.sonicvisualiser.org>, abgerufen am 17. Oktober 2020). Für eine Diskussion des an sich problematischen, im Deutschen jedoch (bislang) vor allem in Komposita alternativlosen Tempo-Begriffs vgl. etwa Peter REIDEMEISTER, „Tempovorschrift und ihre Ausführung. Komponisten als Interpreten eigener Werke“, *Aspekte der Zeit in der Musik. Alis Ickstadt zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Herbert Schneider (Hildesheim: Olms, 1997), 302–317, insb. 302–304.



**Tabelle 1.** R. Strauss, *Don Juan*, Gegenüberstellung der Unterteilungen der Einspielungen von Szell/ Strauss 1916, Walter 1926 und Klemperer 1929 mit Strauss 1922 und 1929

	1. Seite: T. 0–149	2. Seite: T. 149–296	3. Seite: T. 296–473/4	4. Seite: T. 474–606	Gesamt
George SZELL / R. STRAUSS, Königliche Kapelle Berlin, 1916	03:50	04:05	04:10	03:11	15:14
Bruno WALTER, Royal Philharmonic Orchestra, 1926	03:50	04:00	03:59	03:04	14:50
Otto KLEMPERER, Staatsopernorchester Berlin, 1929	03:53	03:43	04:09	03:18	15:04
	1. Seite: T. 0–149	2. Seite: T. 149–296	3. Seite: T. 296–457	4. Seite: T. 457–606	
R. STRAUSS, London Symphony Orchestra, 1922	03:51	03:52*	03:54	03:32	15:08*
	1. Seite: T. 0–149	2. Seite: T. 149–306	3. Seite: T. 306–457	4. Seite: T. 457–606	
R. STRAUSS, Berliner Staatsopernorchester, 1929	03:50	04:35	03:25	03:28	15:18

\*Die Aufnahme Strauss 1922 weist einen Strich in den Takten 208–231 auf.



**Abbildung 1.** R. Strauss, *Don Juan*, Tempoverlaufskurven der Aufnahmen von Strauss/Szell 1916, Strauss 1922, 1929, 1932, 1944 und 1947 – Erstellt mit dem Sonic Visualiser



hervor (und liefern so auch den endgültigen Beweis für die „old story“): Wiederholt tritt der Graph der von ihm geleiteten ersten Werkhälfte (schwarz) hinter dem erstaunlich homogenen Kurvenbündel hervor, zu welchem sich Strauss' Dirigate verbinden; ebenso deutlich kann der Moment bestimmt werden (Beginn der dritten Plattenseite, T. 296), in welchem Strauss die Leitung übernahm und sich der Verlauf im Weiteren ohne signifikante Ausreißer im interpretatorischen Spielraum der anderen Aufnahmen bewegt. Zugleich wird hierdurch der viel diskutierte musikhistorische Glücksfall, von Strauss Dutzende Mitschnitte eigener Werke erhalten zu haben, einer objektiven Differenzierung zugänglich: Teils bedenklich unreflektierten Lobpreisungen auf den Dirigenten Strauss, vor allem aus dem direkten Umfeld (Karl Böhm, Hans Swarowsky), stehen kritischere Positionen gegenüber, die zumindest die Aussagekraft der in Aufnahmen konservierten Interpretationen relativieren.<sup>40</sup> Hierunter fallen gerade auch die (oft bewundernd geäußerten) Anekdoten über seine Unbekümmertheit sowohl in Proben als im Konzert, gerade bei der Darbietung eigener Kompositionen. Für Strauss' letzte Einspielung von *Don Juan* ist Entsprechendes auch belegt: In den drei Proben, die ihm mit dem neu gegründeten Philharmonia Orchestra vor einem Konzert in der Royal Albert Hall zur Verfügung standen, ließ er das Stück lediglich zweimal ohne Unterbrechung durchspielen.<sup>41</sup> Ähnlich zurückhaltend äußerte sich auch Szell gegenüber Culshaw im oben erwähnten Interview: „There were two Strausses as a conductor. The one who was interested and the one who was not interested. [...] Curiously enough, he gave short shrift to his own works. It sometimes or rather very often seems that his real interest was exhausted by the time he had put down the last note.“<sup>42</sup> **Abbildung 1** belegt jedenfalls, dass Strauss – ungeachtet der ihm eigenen, leicht als Gleichgültigkeit fehlgedeuteten Sorglosigkeit in der Vorbereitung und Wiedergabe seiner Werke – den musikalischen Verlauf stets in klar konzipierten Bahnen hielt.<sup>43</sup>

<sup>40</sup>Harold C. Schonberg etwa meinte, dass „Strauss in seinen besten Momenten weit mehr zu sagen gehabt haben [muß], als durch diese Platten vermittelt wird“. Harold C. SCHONBERG, *Die großen Dirigenten. Eine Geschichte des Orchesters und der berühmtesten Dirigenten von den Anfängen bis zur Gegenwart* (München: List, 1973), 216. Ernst Krause blickte mit ähnlichem Bedauern vor allem auf Strauss' Aufnahmen eigener Kompositionen: „Weniger bei seinen Mozart- und Beethoven-Aufnahmen, recht häufig bei den Darstellungen seiner eigenen Werke geht viel von dem Inspirierten, Spirituellen dieses Musizierens verloren.“ Ernst KRAUSE, „Richard Strauss“, in *Große Deutsche Dirigenten. 100 Jahre Berliner Philharmoniker* (Berlin: Severin und Siedler, 1981), 69. Walter Legge, der Strauss noch selbst im Konzert erleben konnte, kommt dagegen zu einem gegensätzlichen Urteil: Während Strauss in einer *Parsifal*-Aufführung 1933 ihm zufolge wie ein „American tourist, ‘doing’ a picture gallery in record time, glancing at everything, seeing, but feeling nothing“ anmutete, empfahl er dessen Aufführungen eigener Werke jedem Dirigenten, „who make a Strauss work sound thick or fuzzy“ als leuchtendes Beispiel, „that, properly played, these works are as clear and transparent in texture as Mozart's“. Elisabeth SCHWARZKOPF, *On and off the Record. A Memoir of Walter Legge. With an Introduction by Herbert von Karajan* (London: Faber and Faber, 1982), 25 und 47.

<sup>41</sup>Vgl. Alan SANDERS, [Booklet zu] *Richard Strauss. The Last Concerts. Previously Unpublished*. London 1947, Testament SBT 1441, 7–8.

<sup>42</sup>„George Szell talks to John Culshaw“, BBC-1, 4.

<sup>43</sup>Eine Untersuchung anderer, mehrfach aufgenommener Werke würde wohl zu ähnlichen Ergebnissen kommen. Schon Peter Morse stellte erstaunt fest, dass Strauss' Einspielungen von *Till Eulenspiegel* von 1917 und 1947, „thirty years apart, are remarkably similar in detail“. MORSE, „Strauss's Recordings: A Supplement“, 214.



In der direkten Gegenüberstellung ist Szells Einspielung durch mehrere markante und zweifellos bewusst gestaltete<sup>44</sup> Abweichungen in wesentlichen Formteilen gekennzeichnet, von denen im Folgenden drei genauer besprochen werden sollen. Obgleich sich weder Strauss' Komposition noch Szells Interpretation in diesen Beispielen erschöpfen, sind sie durch ihre jeweilige formale Funktion – als Hauptthema, Seitenthema und Oboenepisode – zum einen essentiell für die Disposition des musikalischen Gesamtgefüges, und es sind andererseits gerade die Konstituenten ihrer Funktion – ihre Ausdehnung, Einbettung sowie formale, satztechnische und charakterliche Geschlossen –, die, im Gegensatz zu noch so exzeptionellen Einzelmomenten, übergeordnete Aussagen auch auf Basis empirischer Abstraktion erlauben.<sup>45</sup>

Die erste Beobachtung betrifft das deutlich raschere Grundtempo in den jeweiligen Hauptthema-Abschnitten, also den Takten 9–61 (ausgenommen die das Seitenthema vorausnehmende Episode T. 44–50) sowie 167–194 in der Durchführung.<sup>46</sup> Hier erreicht Szell mit 102 BPM und 111 BPM<sup>47</sup> markant höhere Werte als Strauss in seinen Dirigaten, die übrigens in etwa der Angabe von ♩ = 84 in seiner Partitur entsprechen (Tabelle 2). Die sich graphisch andeutende Homogenität in Strauss' Interpretationen – hier auch die von ihm dirigierte Reprise der Einspielung von 1916 miteingeschlossen (T. 474–510)<sup>48</sup> – wird demnach durch die

<sup>44</sup>Es ist anzunehmen, dass Szell die interpretatorischen Vorstellungen seines Mentors direkt aus dessen künstlerischer Praxis vertraut waren: Allein in den Jahren 1915 und 1916 sind sieben Aufführungen von *Don Juan* durch Strauss nachgewiesen, vier davon in Berlin. Dem sind sicherlich auch Proben hinzuzählen, wenngleich nur eine einzige explizit in Strauss' Terminaufzeichnungen vermerkt ist. Eine möglichst „Strauss-nahe“ Darbietung hätte er demnach zweifellos bewerkstelligen können. Zu den Aufführungsdaten vgl. Franz TRENNER, *Richard Strauss: Chronik zu Leben und Werk*, 362–391.

<sup>45</sup>So stellt das starke Ritardieren der Tutti-Akkorde in den Takten 149–151 und 156–158 das vielleicht frappanteste Gestaltungsdetail in Szells Einspielung dar, das in keiner späteren, mir bekannten Einspielung wieder begegnet (wiewohl seine Lösung aus dem musikalischen Zusammenhang heraus durchaus legitim erscheint). Genau diese nicht graduelle, sondern prinzipielle Einzigartigkeit macht diese Stelle aber für jeden interpretationshistorischen Anschluss unbrauchbar: Ohne weitere Beispiele für diesen Gestaltungszugang kann sie mit anderen Dirigenten oder Dirigierweisen nicht in Zusammenhang gebracht werden, auch und gerade nicht als Deutung einer bewussten Positionierung gegen geltende Konventionen, da die knapp dreißig vorausgehenden Jahre der Interpretationsgeschichte von *Don Juan* nicht dokumentiert sind.

<sup>46</sup>Terminologisch orientiere ich mich grundsätzlich an der Lesart, die Anlage von *Don Juan* als dem Sonatensatz nahestehend aufzufassen. Vgl. hierzu die ausführliche Diskussion in Steven VANDE MOORTELE, *Two-dimensional Sonata Form. Form and Cycle in Single-movement Instrumental Works by Liszt, Strauss, Schoenberg, and Zemlinsky* (Leuven: University Press, 2009), 81–93. Allerdings spielen bei der Festlegung und Benennung der zu untersuchenden Abschnitte performative Kriterien eine größere Rolle als formtheoretische Erwägungen: Während etwa das Ende des Hauptthemas bzw. der Beginn der Überleitung in Formanalysen gemeinhin in Takt 39/40 verortet werden, leitet sich meine Definition des ersten Hauptthemen-Abschnitts bis Takt 61 (exklusive der Takte 44–50) aus seiner motivisch-thematischen, charakterlichen und damit motorischen Geschlossenheit her. Selbiges gilt für die „Überleitung“, als welche ich, unter Auslassung der messtechnisch problematischen Takte 62–65, die Takte 66–89 bezeichne.

<sup>47</sup>Die Tempoangaben basieren auf ganztaktigen Tappings, die mit dem Sonic Visualiser erstellt wurden. Die Ergebnisse wurden dabei auf ganzzahlige Ergebnisse gerundet, da Nachkommastellen für die in diesem Aufsatz diskutierten Sachverhalte irrelevant sind. (Im vorliegenden Fall also beispielsweise von 102,236 respektive 110,885.) Der Lesbarkeit halber wird auf das Rundungszeichen oder Zusätze wie „circa“ oder „etwa“ in weiterer Folge verzichtet.

<sup>48</sup>Die Anweisung „tempo primo“ erscheint in der Partitur bereits in Takt 457, allerdings erreichen viele Dirigenten erst im Verlauf der hier einsetzenden Dominantfläche durch ein (mehr oder weniger stark ausgeprägtes) Steigerungsacelerando ihr gewähltes tempo primo. Darum wurden hier für eine möglichst unverzerrte Bestimmung der Hauptthemen-Gestaltung die Takte 474–510 als Messabschnitt definiert.





**Tabelle 2.** R. Strauss, *Don Juan*, Durchschnittstempi der drei Hauptthemen-Abschnitte Takte 9–61, 167–194 und 474–510 in BPM. Weitere Werte finden sich im

	Takte 9–61 (ohne 44–50)	Takte 167–194	Takte 474–510
1916:	103	111	97
1922:	86	87	91
1929:	86	90	95
1932:	87	92	97
1944:	89	91	93
1947:	83	87	97

Messwerte neuerlich bestätigt. Das Resultat ist ein für das in diesem Aufsatz untersuchte Korpus an Einspielungen (und wohl für die Aufführungsgeschichte überhaupt) einzigartiges Tempoverhältnis dieser Hauptthemen-Abschnitte innerhalb einer Einspielung. Den raschen Zugang behielt Szell dabei auch in späteren Jahren bei: 1943 und 1957 dirigierte er diese Abschnitte nur unwesentlich langsamer, womit drei der für das Hauptthema fünf raschesten Einspielungen des Messsamples unter seiner Leitung erklangen.<sup>49</sup>

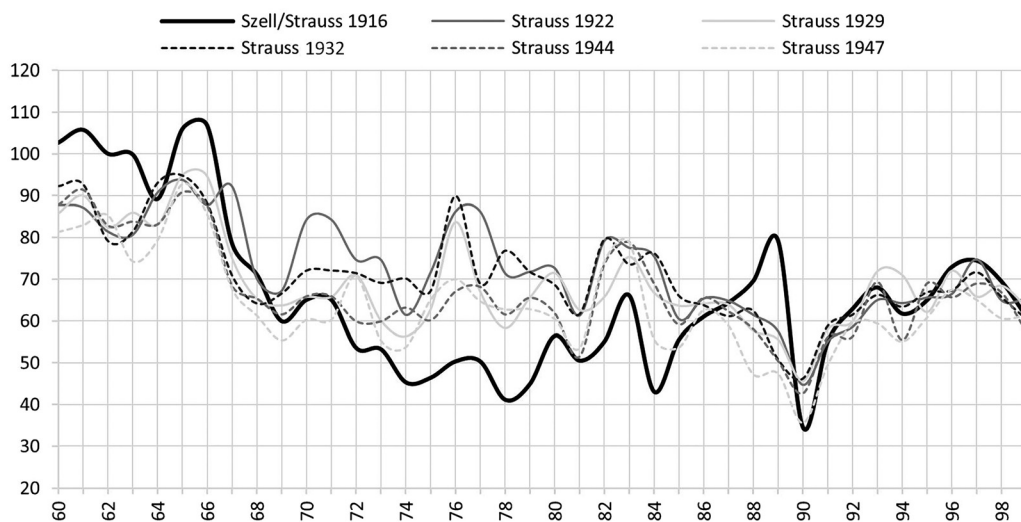
Diesem intensivierten Beginn steht nun in Szells Interpretation eine im Tempo deutlich zurückgenommene Überleitung in das Seitenthema gegenüber (T. 66–89). Das niedrigere Temponiveau, das in [Abbildung 2](#) herausgestellt ist,<sup>50</sup> erscheint im Hören aufgrund des starken Kontrasts zum vorausgehenden raschen Tempo nochmals langsamer. In der Aufnahme von 1916 erhält die Solovioline, die in den Takten 71–84 im Zentrum dieser Überleitung steht, größeren Raum zur Entfaltung, wodurch das Tempo auch unter jenes des folgenden Seitenthemas ab Takt 90 fällt. Im Vergleich dazu ist die Temporücknahme bei Strauss nicht nur absolut wie relativ gesehen deutlich schwächer, sondern erfolgt bereits ab Takt 66/67: Er geht mit dem Erreichen der oszillierenden Tremolo-Fläche schlagartig in jenen Tempobereich über, welcher dann auch für das Seitenthema annähernd beibehalten wird. Möglicherweise zielte Strauss' Konzeption somit darauf ab, die überleitende Funktion der Takte 66–89 zu stärken, indem er zur thematischen, „textlichen“ Korrespondenz eine performative Entsprechung auf der Ebene des Zeitmaßes schuf. Demgegenüber scheint sich bei Szell die Solovioline den zur Entfaltung notwendigen Raum sozusagen im Moment des Eintretens in Takt 71 selbst und gegen den Fluss des Orchesters zu definieren. Wie es im Moment der Aufführung um das Zusammenwirken von Dirigent und Konzertmeister tatsächlich stand, ist freilich nicht bestimmbar; es ist allerdings umgekehrt festzuhalten, dass Strauss ähnliche Verläufe in all seinen

<sup>49</sup>Szell 1916: 103–111–///; Karl Böhm 1939: 97–102–100; Szell 1943: 95–97–103; Szell 1957: 95–96–98; Rudolf Kempe 1970: 95–92–99. Zum Vergleich Szell 1969: 89–93–95.

<sup>50</sup>Möglichst präzise Messungen im Sonic Visualiser führen in Verbindung mit einer graphisch konsequenten Umsetzung unweigerlich zu derart stark schwankenden Kurvenverläufen, da jeder einzelne Messmoment und somit individuelle Phrasierungen des Solisten, Spiel- und Messungenauigkeiten graphisch gleichberechtigt abgebildet werden: So, wie sich beim Hören erst aus einer Abfolge von Einzelimpulsen ein metrischer Eindruck einstellt, muss für das tatsächliche „Tempo“ eines bestimmten Abschnitts der ihm entsprechende Kurvenverlauf sozusagen „gemittelt“ gedacht werden.







**Abbildung 2.** R. Strauss, *Don Juan*, Tempoverlaufskurven der Takte 67–101 der Aufnahmen von Strauss/Szell 1916, Strauss 1922, 1929, 1932, 1944 und 1947

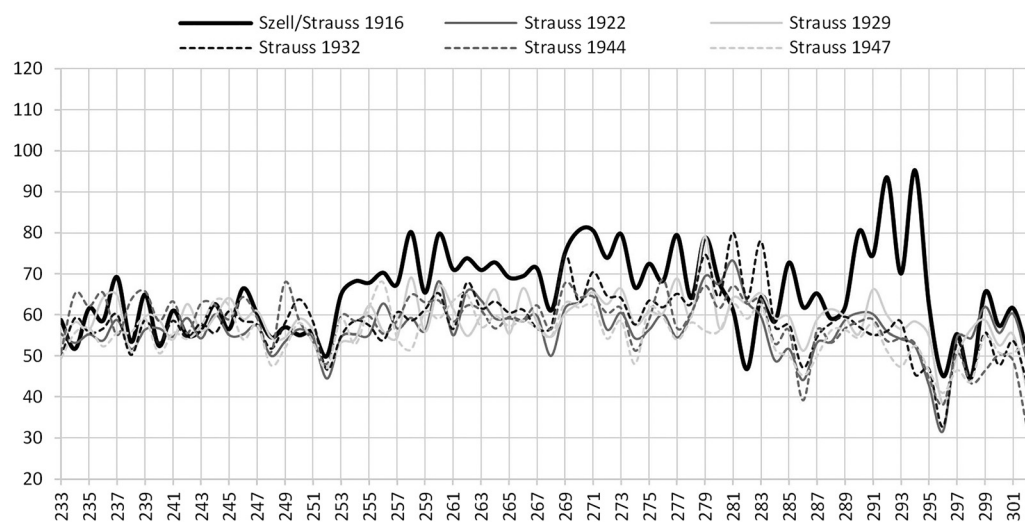
Einspielungen weitgehend unterband und das Durchschnittstempo stets im relativ engen Bereich von 63–74 BPM hielt. Da Szells wie auch Strauss' Tempi im Seitenthema wieder praktisch ident sind, fällt der Gestaltung der Überleitung – hier Kontrastierung durch Abstufung der Tempi, dort vermittelndes Bewegungsmaß – eine umso größere Rolle für die Prägung der Dramaturgie zu. Die folgende Tabelle versucht, diese Überleitung durch die Gegenüberstellung der Durchschnittstempi der aneinandergrenzenden Abschnitte in konkreten Proportionen greifbar zu machen (Tabelle 3).

Als Drittes sei die Gestaltung der Oboenepisode in den Takten 232–301 herausgestellt. Die Kurvenverläufe in Abbildung 3 offenbaren erneut markante Unterschiede, die einige Überlegungen zu den Konzepten der beiden Dirigenten zulassen. Hierzu zählt die schon in Bezug auf

**Tabelle 3.** R. Strauss, *Don Juan*, Tempodramaturgie von Hauptthema, Überleitung und Seitenthema (Beginn). Angaben in BPM

	Takte 9–61 (ohne 44–50)	Takte 71–84	Takte 90–114
1916:	103	50	67
1922:	86	74	65
1929:	86	66	66
1932:	87	71	66
1944:	89	63	66
1947:	83	63	61





**Abbildung 3.** R. Strauss, *Don Juan*, Tempoverlaufkurven der Takte 132–301 der Aufnahmen von Strauss/Szell 1916, Strauss 1922, 1929, 1932, 1944 und 1947

Partituranzeige in Takt 231: „poco rit. (♩ = 76)“, in Takt 232 „a tempo ma tranquillo“

die Überleitung vom Haupt- zum Seitenthema getroffene Feststellung, dass Strauss in seinen Interpretationen auf eine Binnendifferenzierung des Tempos innerhalb thematisch/formal definierter Abschnitte weitgehend verzichtet: Alle seine Dirigate dieser knapp 80 Takte bewegen sich, von einzelnen Phrasenübergängen abgesehen, weitgehend im Bereich von 55–65 BPM, und nur die beiden Einspielungen von 1929 und 1932 reichen in den Takten 278–284 kurzfristig darüber hinaus. Szell dagegen forciert über Tempowechsel die formale Untergliederung dieses Abschnitts: Während das Tempo des Vordersatzes (T. 236–251) praktisch jenem der Interpretationen Strauss' entspricht, wird der Nachsatz durch das plötzlich leicht raschere Tempo von diesem dezent abgesetzt. Das siebentaktige Intermezzo der Soloklarinette (T. 268–274) ist abermals beschleunigt, wobei diese Tendenz auch in schwächerer Ausprägung bei Strauss anzutreffen ist. Bemerkenswert sind aber vor allem die formalen Akzentsetzungen in den folgenden 22 Takten (T. 275–296), die im motivischen Wechselspiel zwischen Oboe, Klarinette und Fagott entlang mehrerer harmonischer Nebenstufen endgültig zurück zur Tonika G-Dur (Dominantpedal ab T. 288) und zur Schlussphrase der Oboe führen. Bei Strauss wird der Verlauf stets mit leichtem Accelerando auf den Hochtönen der Klarinette (D<sup>2</sup>) über der kurzzeitig erreichten Grundtonart in Takt 282 gelenkt, das eigentliche Gewicht liegt jedoch auf den folgenden Takten, in denen die gerade erreichte Grundtonart kurzzeitig wieder in Frage gestellt wird: Der Trugschluss in die erniedrigte VI. Stufe, in deren Quint die Klarinette absteigt (T. 285–286), wird deutlich verzögert und manifestiert sich dementsprechend als der lokale Tiefpunkt des Tempoverlaufs (Punkt 286 der Grafik). Die Bedeutung dieser Gestaltung hat Strauss auch in der Partitur durch die Vortragsanweisung „poco cal[ando]“ in Takt 285 unterstrichen, auf welche direkt anschließend „a tempo“ folgt – neben dem vorangestellten „a tempo ma tranquillo“, „sehr getragen und ausdrucksvoll“ in Takt 236 und allenfalls „tranquillo“ in Takt 248 die beiden einzigen explizit auf das Tempo zu beziehenden Vortragsanweisungen der gesamten



Oboenepisode. Die abschließenden Takte 288–296 hält Strauss etwas unterhalb des über weite Strecken verfolgten Temponiveaus, wodurch ihre Rolle als Schlussphrase noch zusätzliche Betonung erfährt. Bei Szell fällt die espressive Gewichtung dagegen auf den Oktavsprung der Klarinette in Takt 281, während er über den für Strauss so zentralen Trugschluss in den Takten 285/286 ohne nennenswerte Gestaltung hinweggeht. Den Abgesang der Oboe in den Takten 288–296 straft er schließlich unvermittelt im Tempo, wodurch allerdings keine Intensivierung im eigentlichen Sinne erreicht, sondern allenfalls die Affirmation des Schließens, wie sie Strauss in Verbindung mit einem allmählichen Ritardieren erreicht, vermieden wird.

#### 4. GEGENÜBERSTELLUNG MIT SZELLS SPÄTEREN AUFNAHMEN

Bereits in diesen Beispielen deutet sich an, dass es nicht nur konzeptuelle Unterschiede in Bezug auf das zu interpretierende Werk gibt – hierunter wäre vor allem das deutlich raschere Zeitmaß der Hauptthemen-Abschnitte zu fassen –, sondern offensichtlich auch prinzipielle stilistische Unterschiede, deren Phänomene zumindest Naheverhältnisse zu verschiedenen Interpretationsmodi<sup>51</sup> aufzuweisen scheinen. Strauss wie Szell werden heute meist unter die Vertreter einer (neu)sachlichen Interpretationsweise<sup>52</sup> eingereiht, wobei pointierte Urteile Ersteren mit dem Attribut des Wegbereiters hin „zum modernen Stil“<sup>53</sup> versehen, Letzteren demgegenüber als kühlen und vor allem auf technische Vervollkommenung bedachten Perfektionisten zeichnen. Dass jedoch einerseits die Dirigierweise Strauss' nicht einfach auf den unbeteiligten „Vollzug der Partitur“<sup>54</sup> und, wie etwa von Harold C. Schonberg, auf wenige technokratische Prinzipien reduziert werden kann („[...] er hielt sich genau an den Notentext, seine Zeichengebung war knapp und seine Einstellung antiromantisch“),<sup>55</sup> wurde wiederholt aufgezeigt.<sup>56</sup> Insbesondere Lars Laubhold wies anhand empirischer Untersuchungen am Beispiel von Beethovens Fünfter

<sup>51</sup>Vgl. hierfür grundlegend Jürg STENZL, „In Search of a History of Musical Interpretation“, in *The Musical Quarterly* 79/4 (1995), 683–699; deutsche Fassung als „Auf der Suche nach einer Geschichte der musikalischen Interpretation“, in ders., *Auf der Suche nach Geschichte(n) der musikalischen Interpretation* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2012), 15–31.

<sup>52</sup>Lars Laubhold hat in seiner Monographie zu Beethovens Fünfter Sinfonie einleuchtend argumentiert, wie zwischen „punktuell, sachlichen Ansätzen“ auf der einen sowie „grundsätzlichen Haltungen [...]“, die erst einen ‚neusachlichen‘ Interpretationsmodus ausmachen können“, auf der anderen Seite unterschieden werden sollte. LAUBHOLD, *Von Nikisch bis Norrington*, 54. (Hervorhebung von Laubhold.) In Bezug auf Richard Strauss kommt er anhand seiner Analysen zu dem Ergebnis, dass sich mindestens im Fall der Sinfonien Beethovens „[v]on einer Abkehr von Wagner'schen Idealen, gar von einem Naheverhältnis zur ‚Neuen Sachlichkeit‘“ keinesfalls sprechen lasse. Ebda., 297.

<sup>53</sup>SCHONBERG, *Die großen Dirigenten*, 217.

<sup>54</sup>Wolfgang SCHREIBER, *Große Dirigenten* (München–Zürich: Piper, 2005), 25.

<sup>55</sup>SCHONBERG, *Die großen Dirigenten*, 212.

<sup>56</sup>Vgl. etwa Gunther SCHULLER, *The Compleat Conductor* (New York–Oxford: Oxford University Press, 1997), 167; LAUBHOLD, *Von Nikisch bis Norrington*, 286–300; sowie GÜLKE, „Strauss als Dirigent, Dirigenten um Strauss“, 27–35. Wie Laubhold, bemüht sich auch Gülke um Erklärungsansätze für diese in seinen Augen verfehlten Urteile und macht hierfür insbesondere das über Jahrzehnte hinweg verfestigte Rezeptionsmuster, Strauss und Gustav Mahler gegenüberzustellen, verantwortlich. Ebda., 30. Auch Szells Interpretationen wurden gelegentlich diesem problematischen Vergleich mit Mahler ausgesetzt, worauf etwa Michael McManus hingewiesen hat. Michael McMANUS, „George Szell“, *Gramophone* (April, 2015), 82.



Sinfonie nach, dass Strauss' „unsentimentale[r], das Schwere und vordergründig Pathetische ablehnend[er] Zugang“<sup>57</sup> zwar tatsächlich antitraditionelle Elemente aufweist, er sich aber nichtsdestotrotz selbstverständlich verschiedener Mittel des Espressivo-Stils bediente, wobei Laubhold vor allem den „Hang zu eruptiven Ausbrüchen“ als „[w]irklich charakteristisch für Strauss“ bezeichnet.<sup>58</sup> Den knapp dreieinhalb Jahrzehnte jüngeren Szell ordnet er dagegen zu jenen Dirigenten, „die, wiewohl nicht mehr eigentlich einem ‚Espressivo‘-Stil verpflichtet, ihr handwerkliches Vermögen aus dieser Tradition beziehen und noch nach dem Zweiten Weltkrieg punktuell große Temporückungen vornehmen“.<sup>59</sup> Im konkreten Fall der Fünften Sinfonie konstatiert Laubhold, dass die interpretationshistorisch signifikanten Tempofluktuationen bei Szell in der Regel an „Stellen geschehen, an denen mit Halteakkorden und Tremolobewegungen der metrische Fluss verschleiert ist, während über jene Takte, an denen größte metrische Offenheit herrscht [. . .], völlig stabile Tempi gehalten werden“.<sup>60</sup> Diese Temporückungen (bisweilen nur punktuelle Überdehnungen) zielen demnach meist auf die Intensivierung (harmonischer) Spannungsmomente, während Tempoverläufe im Sinne übergreifender agogischer Dramaturgien kaum zu beobachten sind. Wenngleich auch Laubholds Analysen einige statistisch signifikante Eigenwilligkeiten an Szells Interpretationen aufdecken, so bestätigen sie doch grundsätzlich die häufig geäußerten Eindrücke über Szells sachliches Tempoverständnis (inklusive der Tendenz zu raschen Tempi), welches sich mit weiteren Aspekten der Klanggestaltung<sup>61</sup> sowie seinem Ruf als intellektueller, akribischer und unnachgiebiger Präzisionsfanatiker zu einem Gesamteindruck verfestigte, der gerade in Europa meist als distanziert, unterkühlt oder gar leblos bezeichnet wurde.<sup>62</sup> Dieser Zugang, dessen sich Szell bewusst war,<sup>63</sup> beruht vor allem auf seinen Aktivitäten in Cleveland, lässt sich allerdings bereits in früheren Klangdokumenten feststellen.<sup>64</sup>

<sup>57</sup> LAUBHOLD, *Von Nikisch bis Norrington*, 296.

<sup>58</sup> Ebda., 291 und 293.

<sup>59</sup> Ebda., 451. Was Laubhold hier auf Basis seiner empirischen Studien konstatiert, erscheint als Konkretisierung einer häufig zitierten Aussage Szells, in welcher er „a combination of the best elements of American and European orchestral playing“ als Ziel seiner Bemühungen in Cleveland ausgab: „I wanted to combine the American purity and beauty of sound and virtuosity of execution with the European sense of tradition, warmth of expression, and sense of style.“ Zitiert nach John KNIGHT, „Tyranny on the Podium“, *The Instrumentalist* 53/6 (Jänner 1999), 22.

<sup>60</sup> LAUBHOLD, *Von Nikisch bis Norrington*, 452.

<sup>61</sup> Vgl. hierzu etwa Norbert ELY, „Szell, Georg“, in *Das Atlantisbuch der Dirigenten*, hrsg. von Stefan JAEGER (Zürich: Atlantis, 1985), 361.

<sup>62</sup> Einer der schärfsten Kritiker Szells war Nikolaus Harnoncourt: „Ich habe fünfzig Konzerte gespielt mit dem George Szell und ich bin nicht zum Mörder geworden. Der hat jede Art von Musik ausgetrieben, es ist nur gegangen: Taka-taka-taka bam-bam-bam. Und das [in] lauter Mozart-, Haydn-, Beethoven-Konzerten. Wirklich zum Sterben.“ Eric SCHULZ (Regie), *Nikolaus Harnoncourt in Rehearsal at the Salzburg Festival* (Unitel, 2013), 9:47–10:09. Eine Reihe ähnlich lautender Aussagen von Mitgliedern des Cleveland Orchestra hat Rosenberg zusammengetragen. ROSENBERG, *The Cleveland Orchestra Story*, 244–245.

<sup>63</sup> „The borderline is very thin between clarity and coolness, self-discipline and severity. [. . .] There exist different nuances of warmth – from the chaste warmth of Mozart to the sensuous warmth of Tchaikovsky to the lascivious passions of Salome. [. . .] I cannot pour chocolate over sparagus.“ Zitiert nach McMANUS, „George Szell“, 82.

<sup>64</sup> Ulrich Schreiber attestierte schon der Einspielung des Cellokonzerts von Antonín Dvořák mit Pablo Casals und der Tschechischen Philharmonie vom April 1937 eine zeitgemäße, vor allem im Tempo- und Agogikverständnis greifbare „Modernität“. SCHREIBER, *Große Dirigenten*, 219–220.



Die *Don Juan*-Aufnahme datiert, wie erwähnt, ein Jahrzehnt vor die nächsten Einspielungen Szells aus der Mitte der 1920er Jahre und damit in das unmittelbare zeitliche und regionale Umfeld seiner Ausbildung in der *Espressivo*-Tradition zurück. Diese Tradition, die ideengeschichtlich in den ästhetischen Vorstellungen Richard Wagners wurzelt (und auf den sich noch Strauss berief), wird häufig verallgemeinernd auf wenige Gestaltungsweisen im Bereich des „Tempos“ reduziert. Abgesehen davon, dass diese Traditionslinie etwa auch instrumentatorische (Retuschen) und klanggestalterische Aspekte umfasst,<sup>65</sup> ist auf der Ebene der Zeitgestaltung allenfalls von einem Repertoire an Gestaltungsoptionen zu sprechen, derer sich Dirigenten vor allem zum Zweck der (Über-)Zeichnung thematischer und formaler Gegebenheiten bedienen; wo Alexander Berrsche „nicht persönliche Laune [...], sondern lebendig gefühlte Form“<sup>66</sup> als *Movens* derartiger Gestaltungsweisen anpries, mahnten allerdings schon Zeitgenossen die Gefahr „pädagogischer Aufdringlichkeit“ im Fall ihrer übermäßigen Verwendung an.<sup>67</sup>

Abbildung 4a stellt das Seitenthema inklusive Überleitung (T. 66–149) in den Interpretationen von Szell 1916 (schwarz) und Strauss 1932 (schwarz punktiert) in einen größeren historischen Kontext mit Bruno Walter 1926, Willem Mengelberg 1938 und Wilhelm Furtwängler 1942.<sup>68</sup> Wie bereits in den Kommentaren zu [Abbildung 2](#) und [Tabelle 3](#) angedeutet, gehen Szell und Strauss in der Tempowahl für das Seitenthema, anders als in den vorausgehenden Überleitungstakten, grundsätzlich über weite Strecken d'accord. (Lediglich ab Takt 130, bei der Partituranweisung „molto espr[essivo]“, zieht Szell das Tempo deutlicher als Strauss an, welcher ihn aber wenig später wieder „einholt“.) Szells stärkere Dehnungen des Auftakts 89/90 sowie der Taktübergänge 100/101 und 110/111 zeigen allerdings eine wesentlich bestimmtere Konturierung der melodischen Phrasen als bei Strauss an, welcher dem Fluss derartige Zäsuren nicht gestattet. In seinem Zugang steht der junge Szell der Interpretation Willem Mengelbergs ungleich näher (besonders auffällig ist die Akzentuierung der von allen anderen Dirigenten kaum beachteten Kadenz T. 109/110). Obgleich Szell den *Rubato*-Gebrauch nicht wie

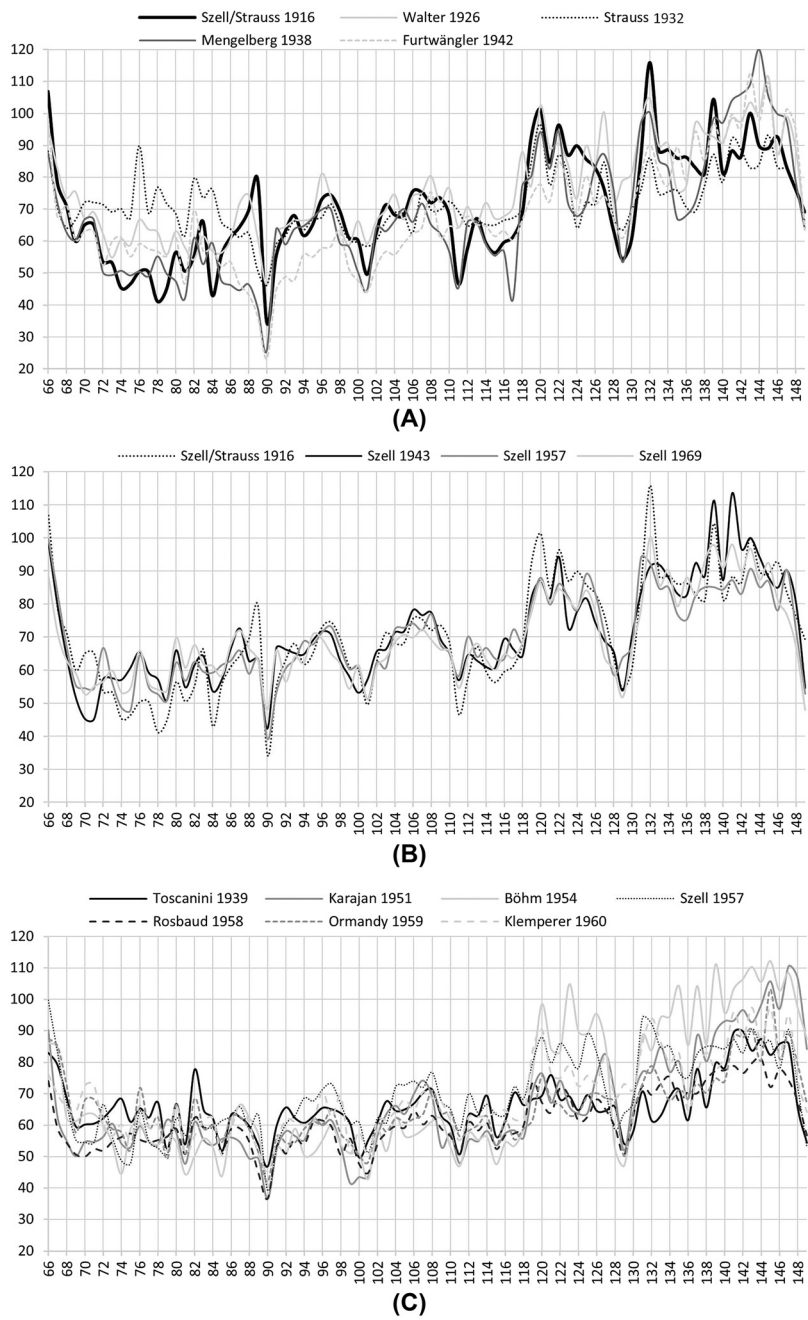
<sup>65</sup>Lars LAUBHOLD, „Herbert von Karajan und die Geschichte der Beethoven-Interpretation auf Tonträger“, Vortrag im Rahmen des Symposiums „Musikalische Interpretation bei Herbert von Karajan“, Universität für Musik und darstellende Kunst, Graz, 29. April bis 1. Mai 2019, Tagungsband in Vorbereitung.

<sup>66</sup>Alexander BERRSCHE, „Rezension einer Aufführung von *Le nozze di Figaro* unter Richard Strauss [1932]“, in ders., *Trösterin Musika. Gesammelte Aufsätze und Kritiken* (München: Callwey, 1942), 107.

<sup>67</sup>LAUBHOLD, *Von Nikisch bis Norrington*, 297.

<sup>68</sup>Von Furtwängler liegen mir aus den Jahren 1942–1954 nicht weniger als sechs Livemitschnitte sowie eine Studioeinspielung (Wiener Philharmoniker 1954) von *Don Juan* vor, deren beachtlicher Interpretationsspielraum sich allein an den Gesamtdauern ablesen lässt (Wiener Philharmoniker 1950: 16:21, selbes Orchester 1954: 18:40). Die Aufnahme von 1942 wurde hier für diese und weitere Gegenüberstellungen ausgewählt, da sie mit 17:13 in der Mitte des Spektrums liegt. Es bleibt aber stets zu beachten, dass eine einzelne Aufnahme – bei Furtwängler ebenso wie bei allen anderen Dirigenten – nur eine Realisierung in einem bestimmten Moment dokumentiert, in der sich das künstlerische Total, also das Ineinanderwirken des für den Dirigenten interpretatorisch Plausiblen und dessen aufführungspraktisch-materieller Bedingtheit, niemals erschöpft. Vgl. hierzu auch Thomas WOZONIG, „Interpretationsspielraum – Intentionsspielraum? Gedanken zum Verhältnis von Tondokument, Messung und Musizierpraxis“, Vortrag im Rahmen der Online-Konferenz *Aspekte softwaregestützter Interpretationsforschung: Grundsätze, Desiderate und Grenzen*, 9. & 10. April 2021, Tagungsband (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2022) in Vorbereitung.





**Abbildung 4a–c.** R. Strauss, *Don Juan*, Takte 66–149 (Seitenthema) Gegenüberstellung verschiedener Tempoverlaufskurven





Mengelberg ins beinahe Schemenhafte treibt, wendet er es zur Verdeutlichung der Struktur der ersten zwanzig Themen-Takte doch wesentlich stärker an als Walter und Furtwängler.<sup>69</sup>

Auch in der Konzeption der vorangehenden Überleitung zeigen sich stärkere Parallelen zu Mengelberg denn zu seinem Mentor Strauss: Die Verlangsamung der Takte 71–84 im Vergleich zum Seitenthema (bzw. dessen Beginn; siehe Anhang 3)<sup>70</sup> stellt zwar interpretationshistorisch den Normalfall dar (wodurch der Komponist selbst zum Sonderfall der dokumentierten Auführungsgeschichte wird), jedoch liegen Szell wie Mengelberg noch weit unter dem hier erfassten Durchschnitt (rund 10 BPM/20 %), wie ihn für diese Zeit etwa Walter und Furtwängler repräsentieren.<sup>71</sup> Für den Abschluss der Überleitung präsentiert Szell dagegen eine vergleichsweise individuelle Lösung, indem er das Tempo nach der letzten Phrase der Solovioline (T. 84) bis unmittelbar vor den Auftakt anzieht – worin sich Walter zehn Jahre später prinzipiell verwandt zeigt, auch wenn das Accelerando kürzer und weniger stark ausfällt –, während alle anderen Dirigenten inklusive Strauss das Zeitmaß ab jenem Takt 84 teils drastisch reduzieren. Schließlich lohnt ein Blick ans Ende des Seitenthemen-Abschnitts (T. 132–148): Hier erreicht Szell sprunghaft mit eines der höchsten Tempi (Schnitt dieser Takte bei ihm knapp unter 90 BPM), das er bis zum „Umschlagpunkt“ in den Takten 144/145<sup>72</sup> nur wenig beschleunigt. Alle anderen Dirigenten, inklusive Strauss, phrasieren mit der Kadenz in den Takten 136–137 stark ab, um im Folgenden umso wirkungsvoller akzelerieren zu können. Hierdurch gelangen die Tempi bei Walter, Mengelberg und Furtwängler letztlich auch über die Tempi Szells und des in dieser Hinsicht „gemäßigten“ Strauss hinaus.

Abbildung 4b stellt diese Erkenntnisse nun den späteren *Don Juan*-Aufnahmen Szells gegenüber, also den beiden Live-Einspielungen mit dem New York Philharmonic Orchestra von 1943 und den Berliner Philharmonikern von 1969, zwischen denen die Studioaufnahme mit dem Cleveland Orchestra von 1957 steht.<sup>73</sup> Hier zeigt sich, dass sich seine grundsätzliche Tempokonzeption sowohl in der Überleitung als auch im Seitenthema im Laufe der Jahrzehnte wenig bis kaum verändert hat, er jedoch auf einige espressive Elemente verzichtet und

<sup>69</sup>Bei Furtwängler ist hier zu berücksichtigen, dass das Grundtempo in den ersten rund zwanzig Takten deutlich unter jenem von Szell liegt, wodurch das Rubato in Takt 100/101 bei ihm relativ gesehen schwächer ausfällt als in Szells Interpretation.

<sup>70</sup>Hier stellt Furtwängler insofern eine Ausnahme dar, als in seiner Interpretation die ersten Takte des Seitenthemas sogar unter dem Durchschnittstempo der Überleitung liegen, womit er den Grundstein für einen ausgedehnten Steigerungsbogens legt.

<sup>71</sup>Durchschnittstempi Takte 71–84: Szell 1916: 50 BPM; Walter 1926: 60 BPM; Mengelberg 1938: 50 BPM; Furtwängler 1942: 57 BPM.

<sup>72</sup>Tatsächlich lautet die Partituranweisung in Takt 142 „molto appassionato e sempre un poco stringendo“, wird aber auch von Strauss selbst niemals wörtlich bis Takt 149 durchgezogen.

<sup>73</sup>Strauss' Orchesterwerke und im Speziellen *Don Juan* bildeten für Szell einen Grundpfeiler seines Repertoires. Er programmiert es für seine beiden Antrittskonzerte mit dem Cleveland Orchestra am 17. und 19. Oktober 1946 (vgl. ROSENBERG, *The Cleveland Orchestra Story*, 245) und dirigierte es letztlich in elf seiner 24 Saisonen in Cleveland mindestens einmal. Auch bei der Europa-Tournee des Orchesters 1957, in deren Zusammenhang wohl auch die Studioaufnahme zu sehen ist, führte das Orchester das Werk mehrfach auf. Vgl. CHARRY, *George Szell*, 323.



seine Interpretationen dadurch punktuell „geglättet“ erscheinen. Hierunter fallen das nicht ganz so stark reduzierte Tempo der Überleitung,<sup>74</sup> der Verzicht auf das etwas eigenwillige Accelerando ab Takt 84 und stattdessen ein verhältnismäßig mildes Ritardando gen Takt 90, ebenso wie einige kontrollierter erscheinende Impulsmomente (T. 119/120, 131/132). Die beiden Phrasen-Auftakte 100/101 sowie 110/111 werden dagegen weiterhin relativ deutlich artikuliert (vor allem Letzterer im Vergleich zu Strauss 1932). Ebenso hält Szell prinzipiell auch an der Konzeption für die Themen-Fortspinnung ab Takt 118 („poco a poco più vivente“) fest: Die zentrale Achse der Takte 118–149 bildet für ihn schon 1916 die Kadenz nach cis-Moll in Takt 129, während die sich hieraus ergebenden Abschnittshälften ohne vergleichbare Zäsuren verlaufen. Dies steht im deutlichen Gegensatz zum Konsens von Strauss, Walter, Mengelberg und Furtwängler, welche insbesondere den angesprungenen Sekundvorhalt in Takt 123 agogisch sehr viel stärker inszenieren (vgl. Abbildung 4a). In den drei späteren Einspielungen erscheint diese plateauhafte Formung noch präziser (insbesondere durch die Milderung der impulsiven Aufschwünge Takte 119 und 131), wobei Szell jedoch in späteren Jahren interessanterweise stärker als 1916 in Richtung des Konzepts tendiert, um Takt 136 etwas zu ritardieren, um das Tempo anschließend effektiv beschleunigen zu können. (Bezeichnenderweise ist dieses Moment in der Live-Einspielung von 1943, aber auch noch in der Live-Einspielung von 1969 stärker als in der Studioproduktion von 1957 ausgeprägt.<sup>75</sup>)

Abbildung 4c bettet die Interpretation von 1957 schließlich in ein zeitgenössisches Umfeld ein und illustriert hierdurch verschiedene Tendenzen um die Jahrhundertmitte. So etabliert sich für die Überleitung zunehmend ein mittlerer Tempobereich von 55–60 BPM, in welchen sich Szells spätere Einspielungen als durchschnittlich einfügen.<sup>76</sup> Gleichzeitig bestätigt sich hierdurch die schon für die Aufnahmen vor 1945 gemachte Beobachtung, dass die Tempi von Szell und Mengelberg über weite Strecken die statistische Untergrenze des Samples markieren.<sup>77</sup> Das durchschnittliche Tempo für das Seitenthema, welches Szell erwiesenermaßen schon 1916 wählte und unter anderem mit Strauss, Walter und Mengelberg teilte, erweist sich

<sup>74</sup>Dem Durchschnittswert 50 BPM von 1916 stehen in den späteren Interpretationen 57 BPM (1943), 58 BPM (1957) und 59 BPM (1969) gegenüber.

<sup>75</sup>Dies deckt sich mit einer Beobachtung von Michael McManus, dass die erhaltenen Live-Mitschnitte unter Szells Leitung „are no less technically excellent, but interpretatively they are noticeably freer“. McMANUS, „George Szell“, 83.

<sup>76</sup>Für die abgebildeten Interpretationen: Toscanini 1939: 64 BPM (überdurchschnittlich rasch); Karajan 1951: 55 BPM; Böhm 1954: 54; Rosbaud 1958: 56; Ormandy 1959: 59; Klemperer 1960: 59.

<sup>77</sup>Hier ist freilich einzuschränken, dass eine Abweichung von weniger als etwa 5 BPM wahrnehmungspsychologisch kaum relevant erscheint. Insofern bewegen sich auch andere Dirigenten de facto im Bereich von Szell/Mengelberg und unterbieten diesen bisweilen sogar. Hier sind insbesondere Herbert von Karajan (1943: 52 BPM; 1951: 55 BPM; 1957: 53 BPM; 1960: 56 BPM; 1973: 48 BPM; 1983: 54 BPM) und der spätere Karl Böhm hervorzuheben (1939: 57 BPM; 1954: 54 BPM; 1963: 50 BPM; 1976: 55 BPM). Gerade auf Basis mehrerer Einspielungen, die über die einzelnen Aufführungen hinaus auf relativ stabile Konzepte verweisen, wird der Unterschied dieser Zugänge etwa zum raschen Otto Klemperer deutlich: 1922: 65 BPM; 1945: 57 BPM; 1956: 60 BPM; 1960: 59 BPM. Werte jenseits von 70 BPM, wie sie Strauss 1922 und 1932 dirigierte, werden in keiner der untersuchten Interpretationen erreicht. Am anderen Ende des Spektrums stellt (vor 2000) Sergiu Celibidaches Live-Mitschnitt von 1989 mit 41 BPM neuerlich den Extremfall dar.



demgegenüber geschichtlich als verhältnismäßig rasch und sachlich<sup>78</sup> (wie dies im Übrigen auch auf das Hauptthema zutrifft; vgl. Anhang 1). Szell erhält sich durch die Jahrzehnte ferner das espressive Element der plötzlichen, verhältnismäßig starken Temporückung in Takt 118/119 („poco a poco più vivante“) und die abermalige Erreichung etwa desselben Wertes in Takt 130, welche er in vergleichbarem Maße mit Klemperer teilt (jener allerdings mit schwächer akzentuiertem Phrasenschluss in T. 128/129), ihn andererseits aber deutlich von Karl Böhm unterscheiden, dessen nachgerade Mengelberg'sche Gestaltungsweise mit extremen Tempokontrasten und starken Zäsurbildungen hier bereits deutlich aus der Zeit fällt. Betont sachlich erscheint Szell wiederum durch das vergleichsweise schwach ausgeprägte Accelerando ab Takt 130, wie es innerhalb der hier dargestellten Interpretationen sonst nur Hans Rosbaud aufweist.<sup>79</sup>

Einige der für das Seitenthema aufgezeigten Phänomene lassen sich auch in der Gestaltung des Oboenthemas beobachten (Abbildung 5a). Wieder ist es Mengelberg, mit dem Szell 1916 grundsätzliche Überlegungen zur Tempodisposition teilt, so etwa das unvermittelt leicht höhere Tempo ab dem Themen-Nachsatz (T. 252 ff) sowie im Abgesang der Oboe (T. 288–296), daneben auch in der Klarinetten-Episode Takte 268–275 (welches jedoch nur bei Szell tatsächlich „schneller“ als davor ist, während Mengelberg nur das Tempo vorhergehender Phrasenbögen erreicht). Im Gegensatz zum Seitenthema spielen Phrasierungsrubati bei Szell hier allerdings praktisch keine Rolle, was sich aus den strukturellen Gegebenheiten erklärt: Die drei starken Auftaktverzögerungen im Seitenthema in den Übergängen Takte 89/90, 100/101 sowie 110/111 dienen Szell nämlich zur agogischen Überzeichnung des sehr regelmäßigen Themenbaus im ersten Abschnittsdrittel (zwei zehntaktige Phrasen, die jeweils mit einer Vollkadenz beginnen bzw. durch diese auftaktig in die jeweils nächste Phrase überleiten). Die weniger prägnante Gliederung der ersten 36 Takte des Oboenthemas widersetzt sich demgegenüber einer solchen

<sup>78</sup>Beides vermittelt sich besser aus dem visuellen Eindruck, als es statistisch in einer aussagekräftigen Weise zu belegen wäre. Der Grund dafür liegt darin, dass jede arithmetische Abstraktion notwendigerweise ein bestimmtes Interpretationskonzept als deren Berechnungsgrundlage voraussetzt; ein Durchschnittstempo kann etwa nur dort sinnvoll errechnet werden, wo sich der Verlauf tatsächlich über einen längeren Zeitraum einigermaßen konstant entfaltet. Abbildungen 4a und 4c machen aber deutlich, dass dies schon für die ersten 28 Takte des Seitenthemas (also bis zur Anweisung „poco a poco più vivente“) nicht der Fall ist: Während Szell (in allen Einspielungen) ebenso wie beispielsweise Mengelberg, Strauss, Toscanini, Rosbaud oder Klemperer jeweils etwa dasselbe Temponiveau für die Takte 90–100 sowie 101–110 wählt, ist das insbesondere bei Furtwängler und Karajan, aber etwa auch bei Ormandy, nicht der Fall. In Anlehnung an Tabelle 2 soll mit einem Durchschnittswert der Takte 90–114 demnach nicht „das Tempo des Seitenthemas“, sondern allenfalls eine zusätzliche Bezugsgröße für die Evaluierung der Anschlussgestaltung Überleitung–Seitenthema gewonnen werden. Eine solche Auswertung bestätigt jedenfalls den visuellen Eindruck: Szells drei spätere Einspielungen (1943: 66 BPM; 1957: 67 BPM; 1969: 64 BPM) liegen schon über dem Temponiveau von Toscanini 1939 (63 BPM), Rosbaud 1958 (58 BPM), Ormandy 1959 (60 BPM) oder Klemperer 1960 (62 BPM), besonders deutlich aber über den espressiv geprägten Tempi Karajans 1951 (57 BPM) und Böhms 1954 (55 BPM). Generell lässt sich nach 1960 eine signifikante Verlangsamung des Seitenthemenbeginns feststellen, sodass Szells Tempi nach Clemens Krauss (1950: 72 BPM) zu den raschesten Interpretationen zählen, die nur noch von Knappertsbusch 1956 (65 BPM), Kempe 1970 (62 BPM) und Wolfgang Sawallisch 1996 (63 BPM) in etwa erreicht werden.

<sup>79</sup>Rechnerisch beschreibt auch Rosbauds Graph ab Takt 130 faktisch eine Temposteigerung, die jedoch kaum 10 BPM beträgt. Was demgegenüber bei Szell zwischen den Takten 135 und 143 optisch als Accelerando erscheint, ist de facto nur eine starke kadenzgebundene Zäsur im bereits fünf Takte zuvor erreichten Temponiveau. Klemperer legt diesen Abschnitt zwar prinzipiell an, bremst allerdings einerseits den Bewegungsfluss in Takt 135 stärker als Szell und erreicht letztlich auch ein um etwa 6 BPM höheres Tempo, schlägt somit also einen Mittelweg zwischen seinen „sachlicheren“ Kollegen und dem espressiven Böhm ein.



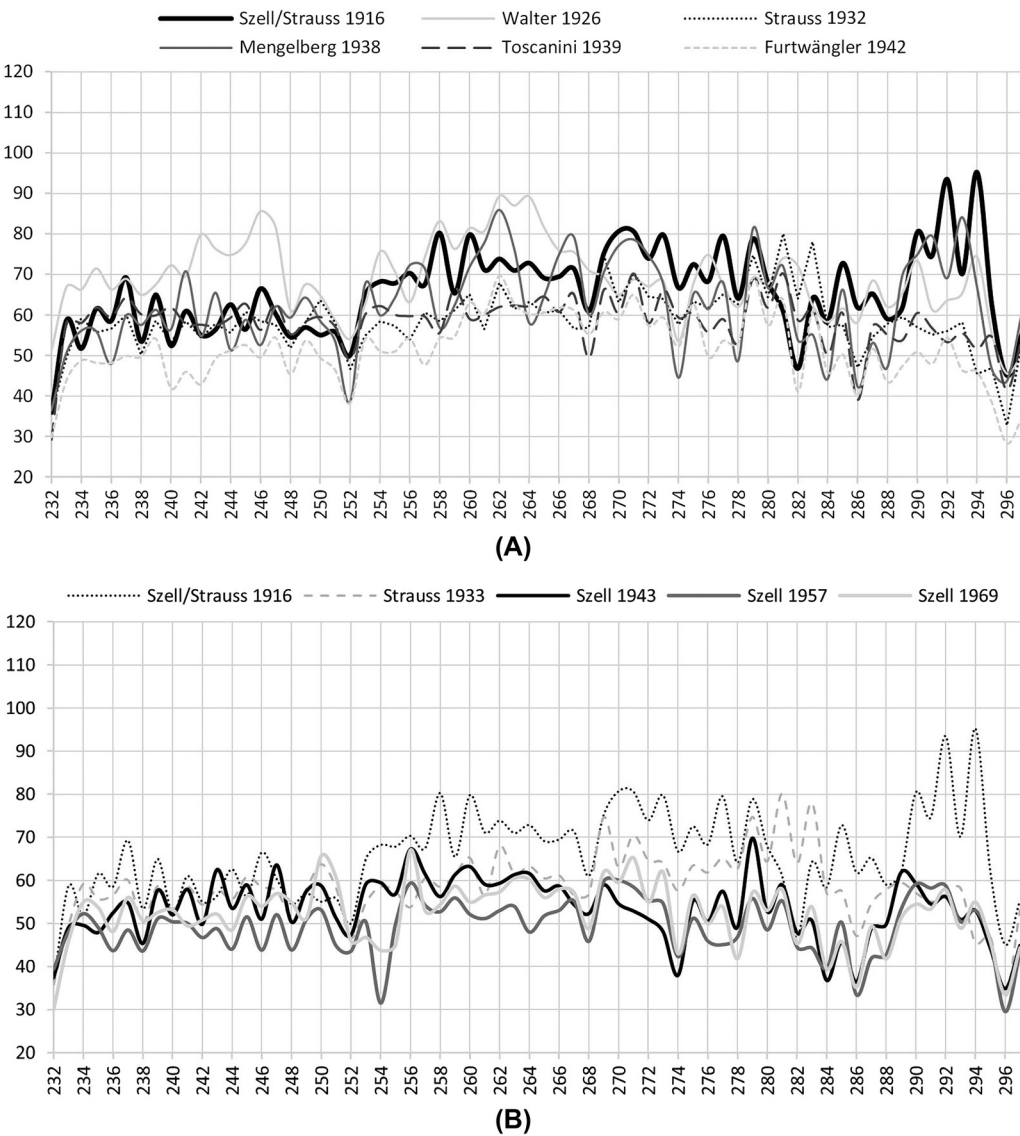


Abbildung 5a–b. R. Strauss, *Don Juan*, Takte 232–296



plakativen Gestaltung, weshalb Szell lediglich übergeordnete Phrasen durch Temporückungen anzeigt. Hiervon setzt sich Mengelberg ab, indem er den Takten ab 252 gleichsam eine eigene Gliederung durch agogische Mittel einschreibt, wie sie die massiven Wellenbewegungen in [Abbildung 5a](#) deutlich abbilden.<sup>80</sup> Ein gänzlich anderes Konzept als Szell und Mengelberg verfolgt demgegenüber Walter (und ansatzweise Furtwängler):<sup>81</sup> Er unterlegt den beiden Abschnitten Takte 232–248 (248–251: Pausieren der Oboe und Orchesterüberleitung) und 251–268 jeweils ein kontinuierliches Accelerando, welches im Unterschied zu Mengelbergs Zugang motivische und thematische Binnenphänomene in weit geringerem Maße berücksichtigt.

Strauss' und Toscaninis Zugänge stehen den beschriebenen Konzepten deutlich gegenüber, da bei ihnen die gesamte Oboenepisode praktisch durchgehend auf einem konstanten Temponiveau angesetzt ist (bei Toscanini tendenziell noch konsequenter als bei Strauss).<sup>82</sup> In der Gegenüberstellung aller in [Abbildung 5a](#) erwähnten Dirigenten nimmt Szell somit gewissermaßen eine Mittelstellung ein: Ihm ist, im Unterschied zu Strauss und Toscanini, zwar an der Markierung und Charakterisierung struktureller Abschnitte – besonders markant für Vordersatz und Nachsatz – durch das Mittel deutlicher Temporückungen gelegen, nicht jedoch an der Formung aktiver Phrasierungs- oder Steigerungsprozesse innerhalb der definierten Abschnitte, die stattdessen in sich im Zeitmaß konstant(er) gehalten werden. Diese Beobachtungen bestärken somit auch die vorhergehenden Analysen des Seitenthemas: Auch die weniger regelmäßig gebauten, vor allem auf Entwicklung hin angelegten Takte 118–148 weisen bei Szell eine klar artikulierte Strukturachse auf, jenseits derer er jedoch auf espressive Phrasierungsrubati oder ausgedehnte Accelerando-Verläufe verzichtet.

In den späteren Einspielungen Szells ist das Oboenthema wiederum wesentlich ebenmäßiger gestaltet ([Abbildung 5b](#)). Die plötzliche Tempostraffung mit Beginn des Nachsatzes in Takt 252 ist lediglich in der Interpretation von 1957 spürbar, allerdings wieder deutlich schwächer als 1916. In den Liveeinspielungen von 1943 und 1969 lassen sich im Mittel zwar ebenso leichte Beschleunigungen gegenüber dem Episodenbeginn feststellen, die jedoch kontinuierlich verlaufen: 1943 nimmt das Tempo von Beginn an stetig zu, 1969 erst ab etwa Takt 244 (mit einer markanten Verschleppung des Auf- und der ersten Volltakte 251–254). Wieder sind es die Livemitschnitte, die (geringfügig) größere prozessuale Freiräume eröffnen, während Szell in seiner Studioproduktion von 1957 auf Tempokonstanz größeres Augenmerk liegt. Im Weiteren zeigen sich die drei späteren Aufnahmen, von einzelnen Momenten abgesehen, im Bewegungsmaß allerdings weitgehend homogen: Das Tempo im Klarinettenintermezzo (T. 268ff) tritt nach wie vor, aber wiederum schwächer als 1916 aus seiner Umgebung hervor, woraufhin das Tempo überhaupt auf das

<sup>80</sup>Dass es sich dabei nicht mehr allein um eine Verdeutlichung gegebener Strukturen, sondern eine tatsächliche Neugliederung handelt, macht etwa der Vergleich mit Walters Tempoverlaufskurve deutlich, die sich in der Bestimmung von Zäsur- und Höhepunktmomenten teils diametral entgegenstehen (vgl. etwa die Takte 255, 263 und 270 in [Abbildung 5a](#)).

<sup>81</sup>Bei Furtwängler für die Takte 252–262.

<sup>82</sup>Diesen gestalterischen Zugang Strauss' vor allem zu lyrischen Abschnitten, der gerade im zeitgenössischen Umfeld als „nüchtern“ erscheint, erhellt möglicherweise eine Bemerkung von Fritz Busch vor allem im Zusammenhang mit lyrischen Abschnitten: „Den Mangel an eigentlicher Gefühlswärme, den die Straußsche [sic] Musik oft an sich trägt, empfand der Komponist selber; er kannte genau die Stellen, an denen er ins Sentimentale und Kitschige abgeglitten ist. Nichts war ihm unsympathischer, als wenn Kapellmeister, darunter recht berühmte, sich in seinen lyrischen Ergüssen ‚badeten‘ und ihm dadurch seine Sünden peinlich vor Augen führten. Er selbst ging, je älter er wurde, desto gleichgültiger und unmerklicher beim Dirigieren über solche Partien hinweg, als schäme er sich, sie komponiert zu haben.“ Fritz BUSCH, *Aus dem Leben eines Musikers* (Zürich: Rascher, 1949), 169.



Ausgangsniveau zurückfällt und auf ein starkes Allargando zusteuert, dessen Zielpunkt – anders als 1916, stattdessen in Übereinstimmung mit Richard Strauss – der Trugschluss in Takt 286 darstellt. Das Tempo der abschließenden Oboenphrase wird in den späteren Interpretationen ebenfalls nicht mehr derart markant angezogen und verbleibt auf dem Niveau des Ausgangstempos. Der Widerspruch zu den beobachteten Espressivo-Elementen des Seitenthemas ist dabei nur ein scheinbarer: Wo sich Szell im Seitenthema nämlich signifikanter Tempomodifikationen bedient, vor allem ab Takt 118/119 („poco a poco più vivante“) und 130 („molto espr[essivo]“), ist dieser gestaltende Eingriff mit einer entsprechenden Partituranweisung verknüpft. Die Oboenepisode enthält dagegen, wie erwähnt, nur sehr wenige derartige Tempo- und Vortragsbezeichnungen, und genau hieraus erklärt sich die verschobene Akzentsetzung in Szells späteren Einspielungen: Das dramaturgische Gewicht richtet sich seit 1943 nämlich auf den mit „poco cal[ando]“ besonders ausgezeichneten Trugschluss in Takt 285 – jenen Moment, den bereits Strauss in seinen Interpretationen so nachdrücklich betont hatte. Diesen Zugang mag man demnach als „textgetreu“ im Sinne einer Akzentsetzung bezeichnen, welche den verbalsprachlichen Indikatoren der Partitur besonderes Gewicht beimisst.

Mit dieser Tendenz zu einer langsame(re)n, ebenmäßigen Tempodramaturgie entsprechen Szells spätere Lesarten den relativ engen Konventionen seit der Jahrhundertmitte, aus denen nur wenige Dirigate herausragen (vgl. Anhang 4). Grundtempi (Abbildung 6, schwarze Punkte)<sup>83</sup> von rund 60 BPM, wie sie Szell, Strauss, Mengelberg und Toscanini, daneben Fritz Busch 1936, Karl Böhm 1939 und Clemens Krauss 1950 verfolgen, werden nach 1950 nur noch selten erreicht (und noch seltener überboten),<sup>84</sup> jedoch zunehmend deutlich unterschritten. Die starke Tempodifferenzierung einzelner Abschnitte in Bezug auf das Grundtempo, wie sie in Szells frühester Einspielung am stärksten ausgeprägt ist, erlischt nach 1950 als Gestaltungsoption,<sup>85</sup> stellt aber in Wahrheit schon am Beginn der dokumentierten Aufführungsgeschichte die Ausnahme dar, innerhalb deren Spektrums Szells Tempodisposition von 1916 mit ihrem stark abfallenden Anfangstempo wiederum einen Sonderfall markiert. Die Studioeinspielung von 1957 erweist sich hierbei nicht nur, wie oben erwähnt, als die im Bewegungsmaß einheitlichste, sondern auch die mit Abstand langsamste unter den *Don Juan*-Aufnahmen Szells, die stellenweise bis zu 10 BPM unter dem späteren Mitschnitt aus Berlin liegt und überhaupt nur von wenigen anderen Aufnahmen des Samples unterboten wird.<sup>86</sup>

<sup>83</sup>Die Festsetzung der einzelnen Abschnitte orientiert sich an der Gestaltung von Szell 1916, womit die Tabelle primär nur Aussagen über den Grad der Übereinstimmung mit oder der Abweichung von eben diesem Konzept zulässt, nicht jedoch etwa über den völlig andersgearteten Zugang von Bruno Walter. Gleichwohl lässt sich über die Gegenüberstellung der Durchschnittstempi auch nachweisen, dass die Dirigenten ab der Jahrhundertmitte immer stärker darum bemüht sind, ihr jeweiliges Grundtempo die gesamte Oboenepisode über beizubehalten.

<sup>84</sup>Nach Walter 1926 und Klemperer 1929 später nur noch Hans Knappertsbusch 1956 und William Steinberg 1957.

<sup>85</sup>Signifikant, mit einem Spielraum von deutlich mehr als zehn BPM, erscheinen allenfalls noch Swarowsky 1957, Kempe 1970 und Celibidache 1989.

<sup>86</sup>Das Ausgangstempo von 49 BPM in Szell 1957 bewegt sich nur geringfügig über der Untergrenze des Spektrums, das weitgehend durch die Aufnahmen Karl Böhm (1963: 46 BPM) und Herbert von Karajan (1973: 44 BPM) definiert wird – die extreme Aufnahme von Celibidache 1989 (33 BPM) auch hier als abseits jeder Tradition stehend außer Acht gelassen.





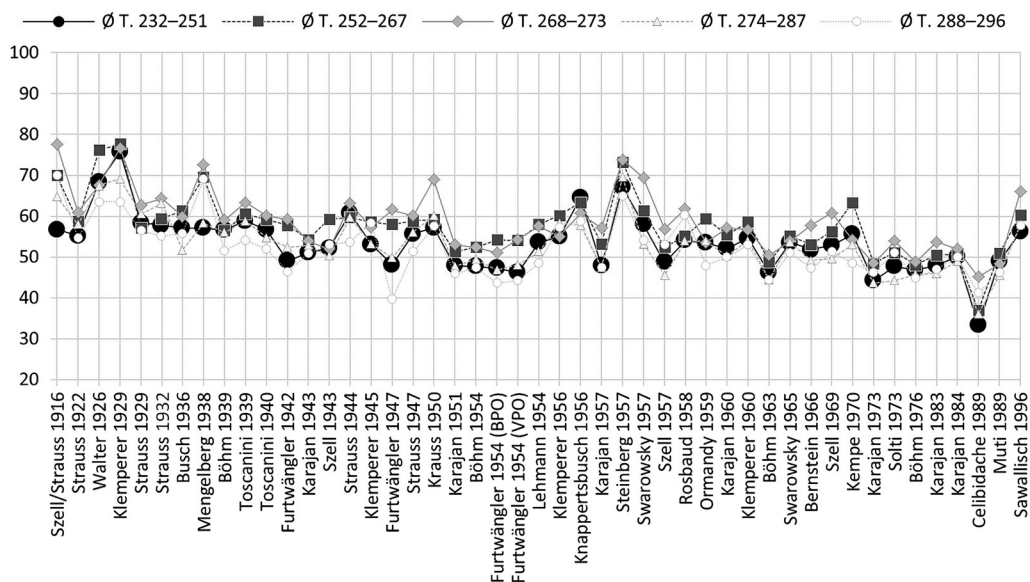


Abbildung 6. R. Strauss, *Don Juan*, Takte 232–296, abschnittsweise Durchschnittstempi

## 5. FAZIT

Ziel der Überlegungen dieses Aufsatzes war es, die Mitwirkung George Szells an der frühesten *Don Juan*-Einspielung von 1916 nicht nur zu belegen, sondern sie auf ihren Aussagegehalt hinsichtlich des dirigentischen Profils Szells zu befragen. Die detaillierte Analyse ausgewählter Formteile offenbart dabei eine Reihe markanter Auffassungsunterschiede zwischen ihm und seinem Mentor Strauss und belegt hierdurch, was allein das Setting dieser Premiereinspielung schon erwarten lässt: dass nämlich eine nach traditionellen Prinzipien gestaltete Realisierung des Werks, die dessen formaler Anlage als (erweitertem) Sonatensatz auf der Ebene der Zeitgestaltung mutmaßlich in Form von Tempokorrespondenzen Rechnung tragen würde, durch den unvorhergesehenen Dirigentenwechsel unweigerlich gestört wird. Unmittelbar tritt ein solcher konzeptioneller Bruch in den einzigartigen Proportionen der Hauptthemen-Abschnitte zutage, doch auch über diese hinaus sind die differierenden interpretatorischen Vorstellungen der beiden Dirigenten offenkundig: Der Jüngere Szell erscheint in vielen Momenten als noch stärker dem *Espressivo* verhafteter Musiker, der sich vom relativ nüchternen und sich des Emphatischen weitgehend enthaltenden Strauss vor allem durch die Überzeichnung formaler Gegebenheiten der Überleitung, im Seitenthema und in der Oboenepisode mittels plötzlicher Tempokontraste unterscheidet; hinzukommen einige höchst eigenwillige Gestaltungsweisen, etwa das extreme Hauptthemen-Tempo, die *Ritardandi* in den Takten ab 149 bzw. 156 oder bestimmte Akzentuierungen in der Oboenepisode. Diese Befunde verlangen abermals und umso dringlicher nach einer Diskussion, weshalb Strauss die erste Hälfte der Aufnahme seinem damaligen Assistenten so bereitwillig überantworten wollte und konnte. Dass Strauss am Morgen der Aufnahmesitzung im November 1916 seinem Assistenten die Vorbereitung des Orchesters aus Bequemlichkeit übertragen habe, ist zwar letztlich nur durch den Jüngeren selbst



überliefert, erscheint jedoch mit Strauss' grundsätzlicher Pragmatik in musikalischen Belangen vereinbar. Möglicherweise hielt er angesichts des damaligen Stands der Technik eine befriedigende Aufnahme ohnehin für ausgeschlossen – entsprechend Szells Einschätzung: „It sounded awful, but that was the best that was to be heard“ –, sodass auch die von Szell geleiteten „two first parts were plenty good enough to go out under his name“, wie er Strauss später paraphrasierte. Dass sich die Zugangsweise seines Assistenten von seiner eigenen teils drastisch unterschied, war Strauss sicherlich bewusst, jedenfalls wäre er damit spätestens im Moment des Eintreffens bei der Aufnahmesitzung konfrontiert worden: allein wenn Strauss, wie Szell es überliefert, nur den Schluss der zweiten Plattenseite als Zuhörer verfolgt hätte, würde das die letzten Takte der Oboenepisode und damit einen der markantesten interpretatorischen Auffassungsunterschiede innerhalb der ersten Werkhälfte überhaupt betreffen. Offenkundig stieß sich Strauss nicht an Szells divergierender Lesart, mehr noch: er hatte auch keine Bedenken, dass diese beiden in hohem Maße ‚anti-straussische‘ Plattenseiten unter seinem Namen veröffentlicht wurden. Sein Augenmerk lag demnach – wenn überhaupt – eher auf der erstmaligen klanglichen Fixierung der Komposition *Don Juan* als auf der Niederlegung einer repräsentativen, geschweige denn verbindlichen Realisierung durch den Komponisten – Letzteres ein Konzept, das Strauss in späteren Jahren prinzipiell verneinte.<sup>87</sup> Das interpretatorisch hybride Resultat nahm Strauss hierfür ohne viel Aufhebens in Kauf, zumal unklar ist, ob ein damaliges Schallplattenpublikum mangels früherer Einspielungen unter Strauss' Leitung im Allgemeinen und von *Don Juan* im Speziellen überhaupt ausreichend sensibilisiert gewesen sein konnte, um die stilistische Heterogenität der Aufnahme wahrzunehmen. Auch aus heutiger Sicht ist der ästhetische Wert dieser Einspielung durch die Zweiteilung nicht notwendigerweise beeinträchtigt, sondern wird durch sie überhaupt erst ermöglicht: Gerade die Brechung einer Erfahrungshaltung, so sie sich aus konventionellen Aufführungen speist, würde dann zum besonderen ästhetischen Reiz, wie dies schon Donald Rosenberg beiläufig angemerkt hat.<sup>88</sup>

Neben ihrer Qualität als (letztlich nicht restlos erklärbarer) Sonderfall der dokumentierten Aufführungsgeschichte erweist sich die Einspielung von 1916 jedenfalls auch als wertvolle Quelle, um nicht nur Szells spätere Beschäftigung mit diesem Werk, sondern den Wandel seines dirigentischen Profils aus dem Geiste der deutsch-österreichischen Dirigiertradition insgesamt zu beleuchten. Denn das Label des „Espressiven“ ist, wie bereits bekannt und durch die hier vorgenommenen Analysen unterstrichen, ein unscharfes; den starken, abschnittweisen Tempokontrasten steht bei Szell 1916 mehrfach die Tendenz zur Tempokonzanz innerhalb definierter Abschnitten entgegen, wodurch er zu einer höchst individuellen Konzeption abseits des gemeinhin als plakativ-espressiv aufgefassten Gestaltungsrepertoires etwa von Bruno Walter, Willem Mengelberg oder Wilhelm Furtwängler gelangt – ohne dass hierdurch allerdings bereits

<sup>87</sup>Bekannt ist in diesem Zusammenhang das Bonmot, wie Strauss auf eine Bitte Herbert von Karajans, eine von diesem geleitete *Elektra*-Aufführung zu beurteilen, reagiert habe: „Schauen Sie: Ich bin von dem Stück meilenweit entfernt, weil Jahrzehnte vergangen sind, dass ich es komponierte. Sie haben drei Monate, pro Tag wahrscheinlich acht Stunden probiert und die weitere Zeit noch immer sich das durch den Kopf gehen lassen. Es ist schon richtig, wie Sie's machen. Und im Übrigen: In fünf Jahren machen Sie's ja doch anders.“ *Zeugen des Jahrhunderts: Karajan im Gespräch mit Friedrich Müller*, ZDF 1983/88, <https://www.youtube.com/watch?v=1WF5HtGwWds&t=21s>, ab 36:50 (24.11.2020).

<sup>88</sup>„Whatever his statement, Strauss conducted the last eight minutes, making for an excitingly schizophrenic recorded debut for Don Juan: Szell's portion is headlong and impassioned; Strauss's is expansive and majestic.“ ROSENBERG, *The Cleveland Orchestra Story*, 239.



ernstlich von einer (neu)sachlichen Perspektive gesprochen werden kann, mit welcher Tempokonstanz häufig assoziiert wird.

Während sich schließlich einige Elemente der Premiereneinspielung über Jahrzehnte erhalten und seine späteren Dirigate damit bisweilen aus dem Zeitüblichen ragen lassen (etwa die hohen Tempi für Haupt- und Seitenthema), weichen viele dieser espressiven Momente einem dirigentischen Zugang Szells, der sich stärker in Richtung sachlicher(er) Prinzipien orientiert. Es ist gut möglich, dass dies, wie oft gemutmaßt, dem direkten Einfluss von Strauss zuzuschreiben ist,<sup>89</sup> und tatsächlich nähern sich Szells spätere Interpretationen wieder stärker an Strauss' Vorstellungen an (etwa in der Dramaturgie der Oboenepisode). Weitere interpretationsanalytische Untersuchungen anhand der frühen Einspielungen Szells könnten sich jedenfalls als äußerst gewinnbringend erweisen und zu einer weiteren Differenzierung auch der Geschichte der zentraleneuropäischen Dirigiertradition beitragen, an welcher der in der musikwissenschaftlichen Literatur häufig vernachlässigte Szell bis zu seiner Emigration in die Vereinigten Staaten 1939 regen Anteil hatte.

## ACKNOWLEDGEMENT

Teile des Aufsatzes stützen sich auf Daten, die im Rahmen des interdisziplinären, durch den Österreichischen Wissenschaftsfonds geförderten Projekts Towards Interdisciplinary, Computerassisted Analysis of Musical Interpretation: Herbert von Karajan (2017–2021, Projektnummer: P 29840-G26, Leitung: Peter Revers, Universität für Musik und darstellende Kunst Graz) gewonnen wurden. Vgl. <https://karajan-research.org/about-karajan-research> (15.11.2020).

### Anhang 1. R. Strauss, *Don Juan*, nachgewiesene Mitschnitte unter Leitung des Komponisten

	Ø T. 9–61 (ohne 44–50)	Ø T. 167–194	Ø T. 474–509
George Szell / Richard Strauss, Berliner Hofkapelle 1916	102,9343	110,8849	96,7458
Richard Strauss, London Philharmonic Orchestra 1922	86,3849	87,278	91,0226
Bruno Walter, Royal Philharmonic Orchestra 1926	88,1889	95,1149	93,3366
Otto Klemperer, Staatskapelle Berlin 1929	85,6325	93,8486	94,3922
Richard Strauss, Staatskapelle Berlin 1929	87,6208	90,4607	94,8252
Richard Strauss, Berliner Funk-Orchester 1932	86,6326	91,5368	96,73

(continued)

<sup>89</sup>„Szell was impressed by Strauss's strong sense of line and balance and clarity of rhythm as an objective approach to the score.“ CHARRY, *George Szell*, 14.



## Anhang 1. Continued

	Ø T. 9–61 (ohne 44–50)	Ø T. 167–194	Ø T. 474–509
Fritz Busch, London Philharmonic Orchestra 1936	89,9434	92,9481	95,8992
Willem Mengelberg, Concertgebouworkest 1938	82,2658	92,5666	91,3044
Karl Böhm, Staatskapelle Dresden 1939	96,9698	102,334	100,4022
Arturo Toscanini, NCB Symphony Orchestra 1939	81,0241	84,0494	91,5412
Arturo Toscanini, NCB Symphony Orchestra 1940	86,3884	84,4215	92,131
Wilhelm Furtwängler, Berliner Philharmoniker 1942	89,145	96,7009	102,0834
Herbert von Karajan, Concertgebouworkest 1943	85,1662	91,5002	88,8382
George Szell, New York Philharmonic 1943	94,7531	97,4184	102,8132
Richard Strauss, Wiener Philharmoniker 1944	88,6361	91,4067	93,038
Otto Klemperer, LA Philharmonic 1945	85,4369	90,2436	96,5976
Wilhelm Furtwängler, Berliner Philharmoniker 1947	83,8521	91,207	96,5464
Richard Strauss, Philharmonia Orchestra 1947	83,0937	87,3485	87,5
Clemens Krauss, Wiener Philharmoniker 1950	91,3464	93,3077	93,115
Herbert von Karajan, Philharmonia Orchestra 1951	87,6142	91,5889	88,0592
Karl Böhm, RIAS-Symphonieorchester 1954	90,7662	95,4683	94,298
Wilhelm Furtwängler, Berliner Philharmoniker 1954	82,5023	88,4555	92,4932
Wilhelm Furtwängler, Wiener Philharmoniker 1954 (Studio)	78,2884	81,803	87,9888
Fritz Lehmann, Berliner Philharmoniker 1954	86,1633	97,4949	98
Otto Klemperer, RSO Köln 1956	79,8473	82,5503	88,024
Hans Knappertsbusch, Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire 1956	76,9233	80,659	80,0072

(continued)



## Anhang 1. Continued

	Ø T. 9–61 (ohne 44–50)	Ø T. 167–194	Ø T. 474–509
Herbert von Karajan, Berliner Philharmoniker 1957	88,8893	93,3054	92,131
William Steinberg, Philharmonia Orchestra 1957	84,5337	92,6389	95,9322
Hans Swarowsky, Wiener Festivalorchester 1957	85,4885	89,194	93,038
George Szell, Cleveland Orchestra 1957	95,1146	95,7032	98
Hans Rosbaud, SWR-Sinfonieorchester Baden-Baden 1958	75,883	77,1517	81,208
Eugene Ormandy, BRSO 1959	87,2754	89,2902	91,1188
Herbert von Karajan, Wiener Philharmoniker 1960	87,2554	90,5831	88,6314
Otto Klemperer, Philharmonia Orchestra 1960	75,2739	79,8142	80,805
Karl Böhm, Berliner Philharmoniker 1963	91,4232	97,3402	93,868
Hans Swarowsky, RSO Köln 1965	81,311	82,5203	85,2312
Leonard Bernstein, New York Philharmonic 1966	89,8733	94,0659	94,478
George Szell, Berliner Philharmoniker 1969	89,1184	93,3886	94,8966
Rudolf Kempe, Staatskapelle Dresden 1970	94,9503	92,2257	99,4942
Herbert von Karajan, Berliner Philharmoniker 1973	85,8333	88,309	86,7328
Georg Solti, Chicago Symphony Orchestra 1973	88,7544	92,6861	94,1184
Karl Böhm, RSO Köln 1976	83,0249	95,2433	94,7844
Herbert von Karajan, Berliner Philharmoniker 1983	82,1974	83,8849	82,922
Herbert von Karajan, Berliner Philharmoniker 1984	82,8465	86,8688	84,8894
Sergiu Celibidache, Münchner Philharmoniker 1989	77,2581	79,7696	80,5528
Riccardo Muti, Berliner Philharmoniker 1989	82,3279	86,0742	85,6228
Wolfgang Sawallisch, Philadelphia Orchestra 1996	79,8893	84,5555	84,0788



**Anhang 2.** R. Strauss, *Don Juan*, Durchschnittstempi der Hauptthemen-Abschnitte Takte 9–61, 167–194 und 474–509 in BPM

	Ø T. 9–61 (ohne 44–50)	Ø T. 71–84	Ø T. 90–114
George Szell / Richard Strauss, Berliner Hofkapelle 1916	102,9343	50,4501	67,1164
Richard Strauss, London Philharmonic Orchestra 1922	86,3849	73,6621	65,1112
Bruno Walter, Royal Philharmonic Orchestra 1926	88,1889	59,6019	67,1164
Otto Klemperer, Staatskapelle Berlin 1929	85,6325	65,2272	68,0486
Richard Strauss, Staatskapelle Berlin 1929	87,6208	65,7066	65,625
Richard Strauss, Berliner Funk-Orchester 1932	86,6326	70,8279	66,0444
Fritz Busch, London Philharmonic Orchestra 1936	89,9434	55,8548	64,175
Willem Mengelberg, Concertgebouworkest 1938	82,2658	50,049	63,736
Karl Böhm, Staatskapelle Dresden 1939	96,9698	57,24	65,0058
Arturo Toscanini, NCB Symphony Orchestra 1939	81,0241	63,641	63,0232
Arturo Toscanini, NCB Symphony Orchestra 1940	86,3884	59,6431	61,7712
Wilhelm Furtwängler, Berliner Philharmoniker 1942	89,145	57,2461	58,2306
Herbert von Karajan, Concertgebouworkest 1943	85,1662	52,4696	60,1692
George Szell, New York Philharmonic 1943	94,7531	57,4524	65,625
Richard Strauss, Wiener Philharmoniker 1944	88,6361	62,5543	66,256
Otto Klemperer, LA Philharmonic 1945	85,4369	57,168	64,8022
Wilhelm Furtwängler, Berliner Philharmoniker 1947	83,8521	53,442	58,1142
Richard Strauss, Philharmonia Orchestra 1947	83,0937	62,8041	61,3636
Clemens Krauss, Wiener Philharmoniker 1950	91,3464	59,6398	71,8144
Herbert von Karajan, Philharmonia Orchestra 1951	87,6142	55,4558	56,5384
Karl Böhm, RIAS-Symphonieorchester 1954	90,7662	54,3551	55,2632

(continued)





## Anhang 2. Continued

	Ø T. 9–61 (ohne 44–50)	Ø T. 71–84	Ø T. 90–114
Wilhelm Furtwängler, Berliner Philharmoniker 1954	82,5023	55,7236	62,8242
Wilhelm Furtwängler, Wiener Philharmoniker 1954 (Studio)	78,2884	55,1053	55,7534
Fritz Lehmann, Berliner Philharmoniker 1954	86,1633	53,89	57,4218
Otto Klemperer, RSO Köln 1956	79,8473	60,0553	68,45
Hans Knappertsbusch, Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire 1956	76,9233	69,9128	64,6248
Herbert von Karajan, Berliner Philharmoniker 1957	88,8893	52,5116	62,201
William Steinberg, Philharmonia Orchestra 1957	84,5337	60,5458	65,7122
Hans Swarowsky, Wiener Festivalorchester 1957	85,4885	56,4217	61,1524
George Szell, Cleveland Orchestra 1957	95,1146	58,0269	66,6834
Hans Rosbaud, SWR-Sinfonieorchester Baden-Baden 1958	75,883	55,8272	57,6352
Eugene Omandy, BRSO 1959	87,2754	59,0095	60,0382
Herbert von Karajan, Wiener Philharmoniker 1960	87,2554	56,1822	60,2678
Otto Klemperer, Philharmonia Orchestra 1960	75,2739	59,2925	62,4926
Karl Böhm, Berliner Philharmoniker 1963	91,4232	49,5774	57,874
Hans Swarowsky, RSO Köln 1965	81,311	53,7785	56,5384
Leonard Bernstein, New York Philharmonic 1966	89,8733	60,501	58,667
George Szell, Berliner Philharmoniker 1969	89,1184	59,1592	64,0112
Rudolf Kempe, Staatskapelle Dresden 1970	94,9503	56,0952	62,2646
Herbert von Karajan, Berliner Philharmoniker 1973	85,8333	48,4882	56,8544
Georg Solti, Chicago Symphony Orchestra 1973	88,7544	53,6613	55,978
Karl Böhm, RSO Köln 1976	83,0249	54,9347	58,205

(continued)



## Anhang 2. Continued

	Ø T. 9–61 (ohne 44–50)	Ø T. 71–84	Ø T. 90–114
Herbert von Karajan, Berliner Philharmoniker 1983	82,1974	53,9424	56,1736
Herbert von Karajan, Berliner Philharmoniker 1984	82,8465	53,9665	59,5148
Sergiu Celibidache, Münchner Philharmoniker 1989	77,2581	41,217	43,4284
Riccardo Muti, Berliner Philharmoniker 1989	82,3279	51,2214	54,6734
Wolfgang Sawallisch, Philadelphia Orchestra 1996	79,8893	65,2893	63,3332

Anhang 3. R. Strauss, *Don Juan*, Tempodramaturgie von Hauptthema, Überleitung und Seitenthema (Beginn) Angaben in BPM

	Ø T. 232–251	Ø T. 252–267	Ø T. 268–273	Ø T. 274–287	Ø T. 288–296
George Szell / Richard Strauss, Berliner Hofkapelle 1916	56,7342	69,8857	77,4775	64,7619	70,0742
Richard Strauss, London Philharmonic Orchestra 1922	55,191	58,7816	61,0516	57,9226	54,666
Bruno Walter, Royal Philharmonic Orchestra 1926	68,2307	76,1071	67,6634	67,4685	63,6432
Otto Klemperer, Staatskapelle Berlin 1929	75,732	77,7117	76,5951	69,199	63,5782
Richard Strauss, Staatskapelle Berlin 1929	58,4762	57,102	62,7824	60,6218	56,4806
Richard Strauss, Berliner Funk-Orchester 1932	57,7972	59,548	64,3668	63,1027	55,125
Fritz Busch, London Philharmonic Orchestra 1936	57,0324	61,3448	59,8733	51,7408	55,87
Willem Mengelberg, Concertgebouworkest 1938	57,0312	69,5421	72,5901	58,3242	69,0672
Karl Böhm, Staatskapelle Dresden 1939	56,6357	56,4809	59,0018	55,9477	51,5508
Arturo Toscanini, NCB Symphony Orchestra 1939	58,8859	60,472	63,3868	58,8932	54,157

(continued)



## Anhang 3. Continued

	Ø T. 232– 251	Ø T. 252– 267	Ø T. 268– 273	Ø T. 274– 287	Ø T. 288– 296
Arturo Toscanini, NCB Symphony Orchestra 1940	56,671	59,1908	60,0378	54,7191	51,992
Wilhelm Furtwängler, Berliner Philharmoniker 1942	49,0627	57,783	59,2323	52,3319	46,4288
Herbert von Karajan, Concertgebouworkest 1943	51,0737	54,3337	53,9281	52,8998	50,8196
George Szell, New York Philharmonic 1943	52,2742	59,2775	51,9767	50,1338	53,051
Richard Strauss, Wiener Philharmoniker 1944	60,6621	59,5931	63,0082	59,6304	53,6932
Otto Klemperer, LA Philharmonic 1945	53,1074	58,5919	57,4231	53,2201	58,4002
Wilhelm Furtwängler, Berliner Philharmoniker 1947	48,1307	58,0356	61,5256	49,8065	39,6802
Richard Strauss, Philharmonia Orchestra 1947	55,6315	58,8463	60,1423	56,1132	51,2196
Clemens Krauss, Wiener Philharmoniker 1950	57,1595	59,1481	68,9829	60,1011	57,5824
Herbert von Karajan, Philharmonia Orchestra 1951	47,8859	51,3698	52,9933	47,6217	45,9156
Karl Böhm, RIAS-Symphonieorchester 1954	47,6634	52,4023	52,303	49,4387	47,3604
Wilhelm Furtwängler, Berliner Philharmoniker 1954	47,2997	54,2531	51,064	46,8239	43,6012
Wilhelm Furtwängler, Wiener Philharmoniker 1954 (Studio)	46,2344	54,0041	54,2755	48,1565	44,222
Fritz Lehmann, Berliner Philharmoniker 1954	53,5774	58,0223	57,4638	51,214	48,5866
Otto Klemperer, RSO Köln 1956	54,9926	60,1692	55,0665	58,3343	57,374
Hans Knappertsbusch, Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire 1956	64,537	63,4051	60,6882	57,8474	58,727
Herbert von Karajan, Berliner Philharmoniker 1957	47,8476	53,3218	57,1184	47,4235	47,5164
William Steinberg, Philharmonia Orchestra 1957	67,2064	73,2139	73,8907	69,6514	65,085

(continued)



## Anhang 3. Continued

	Ø T. 232– 251	Ø T. 252– 267	Ø T. 268– 273	Ø T. 274– 287	Ø T. 288– 296
Hans Swarowsky, Wiener Festivalorchester 1957	57,9605	61,4443	69,2712	53,2533	54,0424
George Szell, Cleveland Orchestra 1957	48,6564	52,4373	56,9117	45,514	53,075
Hans Rosbaud, SWR-Sinfonieorchester Baden-Baden 1958	54,0629	55,2056	61,9326	53,8722	60,283
Eugene Ormandy, BRSO 1959	53,5001	59,4819	53,5466	53,9447	47,9574
Herbert von Karajan, Wiener Philharmoniker 1960	52,1176	55,3712	57,0382	50,2705	50,0056
Otto Klemperer, Philharmonia Orchestra 1960	54,6161	58,6454	56,7264	53,9825	53,0048
Karl Böhm, Berliner Philharmoniker 1963	46,1408	48,8446	50,4267	44,4869	44,4004
Hans Swarowsky, RSO Köln 1965	53,5649	55,1618	53,8598	53,5892	51,0698
Leonard Bernstein, New York Philharmonic 1966	51,8489	53,056	57,7469	49,1267	47,2636
George Szell, Berliner Philharmoniker 1969	52,8794	56,3449	60,7741	49,6144	51,2324
Rudolf Kempe, Staatskapelle Dresden 1970	55,5912	63,3779	54,2422	52,9708	48,5526
Herbert von Karajan, Berliner Philharmoniker 1973	44,2681	48,4121	48,4978	43,5281	46,249
Georg Solti, Chicago Symphony Orchestra 1973	47,7509	51,1323	53,959	44,2228	51,0392
Karl Böhm, RSO Köln 1976	46,8402	48,189	48,675	45,7655	44,8498
Herbert von Karajan, Berliner Philharmoniker 1983	47,9377	50,4842	53,6606	45,9451	47,0304
Herbert von Karajan, Berliner Philharmoniker 1984	50,0597	50,623	51,9085	48,979	50,0128
Sergiu Celibidache, Münchner Philharmoniker 1989	33,2267	36,8652	45,0733	36,1655	41,2336
Riccardo Muti, Berliner Philharmoniker 1989	48,961	50,9337	48,2966	45,4193	46,1896
Wolfgang Sawallisch, Philadelphia Orchestra 1996	56,1764	60,3504	66,1275	57,9663	57,647



**Anhang 4. R. Strauss, *Don Juan*, Takte 232-296 (Oboenthema), abschnittsweise Durchschnittstempi in BPM**

	Szell/ Strauss 1916	Strauss 1922	Walter 1926	Klemperer 1929	Strauss 1929	Strauss 1932	Busch 1936	Mengelberg 1938	Böhm 1939	Toscanini 1939	Toscanini 1940	
Ø T. 232-251	56,7342	55,191	68,2307	75,732	58,4762	57,7972	57,0324	57,0312	56,6357	58,8859	56,671	
Ø T. 252-267	69,8857	58,7816	76,1071	77,7117	57,102	59,548	61,3448	69,5421	56,4809	60,472	59,1908	
Ø T. 268-273	77,4775	61,0516	67,6634	76,5951	62,7824	64,3668	59,8733	72,5901	59,0018	63,3868	60,0378	
Ø T. 274-287	64,7619	57,9226	67,4685	69,199	60,6218	63,1027	51,7408	58,3242	55,9477	58,8932	54,7191	
Ø T. 288-296	70,0742	54,666	63,6432	63,5782	56,4806	55,125	55,87	69,0672	51,5508	54,157	51,992	
	Furtwängler 1942	Karajan 1943	Szell 1943	Strauss 1944	Klemperer 1945	Furtwängler 1947	Strauss 1947	Krauss 1950	Karajan 1951	Böhm 1954	Furtwängler 1954 (BPO)	Furtwängler 1954 (VPO)
Ø T. 232-251	49,0627	51,0737	52,2742	60,6621	53,1074	48,1307	55,6315	57,1595	47,8859	47,6634	47,2997	46,2344
Ø T. 252-267	57,783	54,3337	59,2775	59,5931	58,5919	58,0356	58,8463	59,1481	51,3698	52,4023	54,2531	54,0041
Ø T. 268-273	59,2323	53,9281	51,9767	63,0082	57,4231	61,5256	60,1423	68,9829	52,9933	52,303	51,064	54,2755
Ø T. 274-287	52,3319	52,8998	50,1338	59,6304	53,2201	49,8065	56,1132	60,1011	47,6217	49,4387	46,8239	48,1565
Ø T. 288-296	46,4288	50,8196	53,051	53,6932	58,4002	39,6802	51,2196	57,5824	45,9156	47,3604	43,6012	44,222

(continued)



## Anhang 4. Continued

	Klemperer 1956	Knappertsbusch 1956	Karajan 1957	Steinberg 1957	Swarowsky 1957	Szell 1957	Lehmann 1958	Rosbaud 1958	Ormandy 1959	Karajan 1960	Klemperer 1960	Böhm 1963
Ø T. 232-251	54,9926	64,537	47,8476	67,2064	57,9605	48,6564	53,5774	54,0629	53,5001	52,1176	54,6161	46,1408
Ø T. 252-267	60,1692	63,4051	53,3218	73,2139	61,4443	52,4373	58,0223	55,2056	59,4819	55,3712	58,6454	48,8446
Ø T. 268-273	55,0665	60,6882	57,1184	73,8907	69,2712	56,9117	57,4638	61,9326	53,5466	57,0382	56,7264	50,4267
Ø T. 274-287	58,3343	57,8474	47,4235	69,6514	53,2533	45,514	51,214	53,8722	53,9447	50,2705	53,9825	44,4869
Ø T. 288-296	57,374	58,727	47,5164	65,085	54,0424	53,075	48,5866	60,283	47,9574	50,0056	53,0048	44,4004
	Swarowsky 1965	Bernstein 1966	Szell 1969	Kempe 1970	Karajan 1973	Solti 1973	Böhm 1976	Karajan 1983	Karajan 1984	Celibidache 1989	Muti 1989	Sawallisch 1996
Ø T. 232-251	53,5649	51,8489	52,8794	55,5912	44,2681	47,7509	46,8402	47,9377	50,0597	33,2267	48,961	56,1764
Ø T. 252-267	55,1618	53,056	56,3449	63,3779	48,4121	51,1323	48,189	50,4842	50,623	36,8652	50,9337	60,3504
Ø T. 268-273	53,8598	57,7469	60,7741	54,2422	48,4978	53,959	48,675	53,6606	51,9085	45,0733	48,2966	66,1275
Ø T. 274-287	53,5892	49,1267	49,6144	52,9708	43,5281	44,2228	45,7655	45,9451	48,979	36,1655	45,4193	57,9663
Ø T. 288-296	51,0698	47,2636	51,2324	48,5526	46,249	51,0392	44,8498	47,0304	50,0128	41,2336	46,1896	57,647

