

Laure Spaltenstein

Interpretation als treue Übersetzung.

Zur Frühgeschichte eines vieldeutigen Begriffs

Was heißt Interpretation? Die Frage könnte überflüssig erscheinen, so sehr der Begriff innerhalb der deutschsprachigen Forschung, die sich mit der Geschichte der musikalischen Aufführung auseinandersetzt, omnipräsent geworden ist. Der Forschungszweig, der sich mit den klingenden Resultaten des Musizierens beschäftigt, heißt nicht etwa ›Aufführungsforschung‹ oder ›Vortragsforschung‹, sondern ›Interpretationsforschung‹,¹ und die meisten der in den letzten drei Jahrzehnten erschienenen Monografien und Sammelände zu diesem Thema tragen ›Interpretation‹ prominent im Titel.² Für diesen Siegeszug des Begriffs ›Interpretation‹ dürfte Hermann Danusers Entscheidung ausschlaggebend gewesen sein, den von ihm 1992 herausgegebenen Band 11 des Neuen Handbuchs der Musikwissenschaft nicht Aufführungspraxis der Musik – so der Titel des von Robert Haas verfassten Bandes des alten Handbuchs von 1931 –, sondern Musikalische Interpretation zu betiteln. Womöglich bedurfte es dieses in der Wissenschaftstradition fest verankerten Terminus, um das in der deutschen Musikwissenschaft neue Forschungsfeld – für das Danuser mit seiner 72-seitigen »Einleitung« zum genannten Band und der dort enthaltenen Differenzierung zwischen drei Modi der Interpretation einen Grundstein gelegt hat³ – als vollberechtigte akademische Disziplin zu etablieren.⁴

Was heißt aber Interpretation? Danuser weist auf die »Ambiguität zwischen wortsprachlicher Auslegung und Klangdarstellung« hin, die für den in den Bereichen der Theologie, Philologie und Jurisprudenz verankerten Begriff ›Interpretation‹ prägend

¹ Vgl. die Fachgruppe »Aufführungspraxis und Interpretationsforschung« der Gesellschaft für Musikforschung.

² Vgl. die Beispiele, die ich hierzu in meiner Dissertation anführe: Laure Spaltenstein: Berlin 1830, Wien 1870, München 1910. Eine Begriffsgeschichte musicalischer Aufführung im 19. Jahrhundert, Mainz 2017, S. 140.

³ Hermann Danuser: Einleitung, in: Musikalische Interpretation, hg. von dems., Laaber 1992 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 11), S. 1–72, auch in ders.: Gesammelte Vorträge und Aufsätze, 4 Bde., hg. von Hans-Joachim Hinrichsen, Christian Schaper und Laure Spaltenstein, Schliengen 2014 [abgekürzt als: gva], Bd. 1, S. 394–461.

⁴ Danusers Schriften zur ›Interpretation‹ und vor allem die Typologie der drei Modi der Interpretation sind mittlerweile selbst Gegenstand der Forschung; vgl. Harmut Hein: Musikalische Interpretation als »tour de force«. Positionen von Adorno bis zur Historischen Aufführungspraxis, Wien u. a. 2014 (Studien zur Wertungsforschung, Bd. 56).

sei.⁵ Als »eine der Bedingungen für die Möglichkeit musikalischer Interpretation« gilt demnach der »Paradigmenwechsel von der Wirkungsästhetik zur Werkästhetik«, der sich »in den Jahrzehnten um 1800 sehr allmählich vollzogen hat«.⁶ Hans-Joachim Hinrichsen, der sich genau diese Frage für das 19. Jahrhundert gestellt hat,⁷ hebt hervor, dass ›Interpretation‹ ein »aus der Hermeneutik entlehnte[r], daher anspruchsvolle[r] und mit vielen Implikationen belastete[r]« Begriff sei: »Die Interpretationswürdigkeit, aber auch -bedürftigkeit von Musik ist den Zeitgenossen mit der Entdeckung ihrer Geschichtlichkeit, also mit der zunehmenden Herausbildung eines kanonisierten Repertoires aufgegangen: in allererster Linie an Beethoven, etwas später [...] an Bach.«⁸ Als Musiker wie Clara Schumann und Franz Liszt in erfolgreichen Konzerttouren das große Publikum mit diesem Sachverhalt konfrontierten, wurde allerdings ihre Tätigkeit noch kaum mit dem Begriff ›Interpretation‹ bezeichnet: Noch um 1870 stellt der Begriff innerhalb des deutschen aufführungsbezogenen Vokabulars eine Seltenheit dar.⁹

Zwischen dem »gesamte[n] Sachverhalt der Interpretation als solche[m]«¹⁰ und dem Aufkommen des Begriffs selbst scheint es daher eine zeitliche Diskrepanz zu geben, die die Forschung zu erklären gesucht hat. So vermutet Ernst Lichtenhahn eine »Namensscheu«, diesen »so eminent theologisch konnotierten Begriff« zu übernehmen.¹¹ Die Tatsache, dass der Terminus ›Interpretation‹ um die Jahrhundertmitte in der Kompositionskritik verwendet wurde – die kompositorische Auseinandersetzung mit einem fremden Material, zum Beispiel einer Textvorlage, wurde manchmal »musikalische Interpretation« genannt –, könnte ein weiterer Grund sein für das späte Aufkommen des Begriffs im Sprechen über Musikaufführungen.¹² Maßgeblich scheint vor allem die kon-

⁵ Hermann Danuser: Interpretation, in: MGG 2, Sachteil, Bd. 4 (1996), Sp. 1053–1069, hier Sp. 1053 f.; auch in: GVA, Bd. 1, S. 471–487, hier S. 471 f.

⁶ Hermann Danuser: Kapitel IV: Die Musik von der Wiener Klassik bis zur Gegenwart. Vortragslehre und Interpretationstheorie, in: Musikalische Interpretation, hg. von dems., S. 271–320, hier S. 272.

⁷ Hans-Joachim Hinrichsen: Was heißt ›Interpretation‹ im 19. Jahrhundert? Zur Geschichte eines problematischen Begriffs, in: Zwischen schöpferischer Individualität und künstlerischer Selbstverleugnung. Zur musikalischen Aufführungspraxis im 19. Jahrhundert, hg. von Claudio Bacciagaluppi, Roman Brotbeck und Anselm Gerhard, Schliengen 2009 (Musikforschung der Hochschule der Künste Berlin, Bd. 2), S. 13–25.

⁸ Ebd., S. 14 und 18.

⁹ Vgl. Spaltenstein: Berlin 1830, Wien 1870, München 1910, S. 160.

¹⁰ Hinrichsen: Was heißt ›Interpretation‹ im 19. Jahrhundert?, S. 17.

¹¹ Ernst Lichtenhahn: Musikalische Interpretation – ein romantisches Konzept, in: Musikalische Interpretation. Reflexionen im Spannungsfeld von Notentext, Werkcharakter und Aufführung. Symposium zum 80. Geburtstag von Kurt von Fischer, Zürich 1993, hg. von Joseph Willimann, Bern u. a. 1999 (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Serie II, Bd. 38), S. 107–113, hier S. 111.

¹² Spaltenstein: Berlin 1830, Wien 1870, München 1910, S. 148–150.

tinuierliche Popularität des Begriffs ›Vortrag‹ zu sein, im Rahmen der rhetorischen Tradition, in der die Musik noch »das gesamte 19. Jahrhundert hindurch« begriffen wurde.¹³ Der Begriff ›Vortrag‹ beschränkte sich nämlich keineswegs auf eine »Befolgung von Regeln«¹⁴ in einer »formelhaften Praxis«,¹⁵ wie man ihn in musikwissenschaftlichen Darstellungen gern in Abgrenzung zu einer wahren »Interpretationskunst« einengt.¹⁶ Vielmehr blieb ›Vortrag‹ fast das gesamte 19. Jahrhundert hindurch derjenige Begriff, mit dem die geistige, innerliche und anspruchsvolle Seite der musikalischen Aufführung zum Ausdruck gebracht wurde.¹⁷

Im Folgenden nehme ich eine aufführungsgeschichtliche Situation unter die Lupe, in der es die beim deutschen Begriff ›Interpretation‹ festgestellte zeitliche Diskrepanz zwischen Wortgebrauch und (vermeintlichem) Sachverhalt nicht gibt. Es geht um den französischen Begriff ›interprétation‹ und dessen Verwendung in den 1830er- und 1840er-Jahren. Dieser Begriff begegnet in jenen Jahren oft in Zusammenhang mit einer neuen Aufführungskultur, die sich im damaligen Paris als Alternative zur vorherrschenden Virtuosenkultur allmählich verbreitete: Anstatt ihre Karriere als komponierende Virtuosen aufzubauen, stellten sich einzelne Musiker in den Dienst der oft bereits verstorbenen und als »klassisch« betrachteten Komponisten, um deren Werke einer interessierten oder zu interessierenden Hörerschaft bekannt zu machen. So wurden in den 1830er-Jahren nicht weniger als fünf Kammermusikgesellschaften nach dem Vorbild des berühmten Quartettensembles des Violinisten Pierre Baillot gegründet.¹⁸ Im Bereich des Klavierspiels, das im Zentrum der Ausführungen dieses Aufsatzes steht, ereignete sich die Gegenreaktion auf die »vogue des tours de force«¹⁹ vor allem in den 1840er-Jahren, als eine Reihe von Pianisten beziehungsweise vor allem Pianistinnen ihre Karriere als Interpreten fremder Werke aufbauten. Neben der berühmten Pianistin Marie Pleyel, die 1845 Paris verzauberte, waren in der französischen Hauptstadt weitere heute weniger bekannte Namen aktiv, unter anderem Thérèse Wartel, Aglaé Massart und

¹³ Hinrichsen: Was heißt ›Interpretation‹ im 19. Jahrhundert?, S. 14.

¹⁴ Danuser: Kapitel IV: Die Musik von der Wiener Klassik bis zur Gegenwart, S. 278.

¹⁵ Markus Grassl/Reinhard Kapp: Einleitung, in: Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des internationalen Colloquiums Wien 1995, hg. von dens., Wien 2002, S. xvii–xxxvii, hier S. xxiv f.

¹⁶ Vgl. hierzu ausführlicher Spaltenstein: Berlin 1830, Wien 1870, München 1910, S. 12–17.

¹⁷ Ebd., S. 160–163.

¹⁸ Joël-Marie Faquet: Les sociétés de musique de chambre à Paris de la restauration à 1870, Paris 1986 (Domaine musicologique, Bd. 1).

¹⁹ François-Joseph Fétis: La musique mise à la portée de tout le monde, Paris 1847, S. 274. Die Änderungen der hier referierten Passage im Vergleich zu den beiden ersten Auflagen von 1830 und 1834 dokumentieren den angesprochenen aufführungsästhetischen Wandel.

Louise Mattmann, die sich insbesondere als Interpretinnen von Beethoven profilerten.²⁰ Unter den männlichen Pianisten, die in den 1840er-Jahren im Pariser Konzertleben tätig waren, ist Charles Hallé der einzige, der seine Karriere in erster Linie als Interpret – und nicht als komponierender Virtuose – aufbaute.

Im Folgenden umreiße ich aufgrund einer Quellenbasis, die weitestgehend aus Berichten aus Pariser Musikzeitschriften der Zeit besteht, wie der Begriff ›interprétation‹ vor Mitte des 19. Jahrhunderts verstanden wurde, nämlich meistens im Sinne einer Übersetzung. Dann stelle ich das Wirken der Pianisten Charles Hallé und Louise Mattmann in den Fokus, um genauer darzustellen, wie Begriff und Sachverhalt musikalischer Interpretation im damaligen Paris aufgefasst wurden. Zum Schluss zeige ich, inwiefern die Beobachtungen zum französischen Begriffsgebrauch auch für den deutschen Interpretationsbegriff von Relevanz sein könnten. Allein schon die zeitliche Diskrepanz zwischen der Begriffsverwendung in beiden Sprachräumen könnte nämlich zur Vermutung verleiten, dass ›Interpretation‹ möglicherweise nicht aus einer Übertragung seiner hermeneutischen Bedeutungsdimension Eingang ins aufführungsbezogene Vokabular fand, wie generell vermutet wird, sondern aus dem französischen Begriffsgebrauch übernommen wurde.

Werkaufführung als ›interprétation‹ und ›traduction‹ »[E]lle a merveilleusement joué le concerto de Hummel. Traductrice fidèle de la pensée du maître, elle a donné à chaque phrase, à chaque note, son véritable caractère. Traduire ainsi, c'est créer.«²¹ Diese Sätze über die Pianistin Marie Pleyel, verfasst im April 1847 von einem anonymen Rezensenten für die *Revue et Gazette musicale de Paris*, sind für den frühen Interpretationsbegriff in Frankreich bezeichnend. Hier steht zwar nicht das Wort ›interprète‹ (beziehungsweise ›interpréter‹), sondern ›traductrice‹ (beziehungsweise ›traduire‹). Die Bedeutung der Übersetzung, die mit ›traduire‹ unzweideutig angesprochen wird, scheint aber auch für viele aufführungsbezogene Belege von ›interpréter‹ zu gelten. »Interpréter. v. a. Traduire d'une langue en une autre« ist übrigens die erste Definition, die im *Dictionnaire de l'Académie française* aus dem Jahr 1835 angegeben wird – die Bedeutungsdimension der Auslegung oder Deutung wird erst an zweiter Stelle genannt.²²

Dass Marie Pleyel als »treue« Übersetzerin charakterisiert wird, ist typisch für die werkzentrierte Aufführungsästhetik: Die Aufführenden werden gerne als »fidèles« oder »dignes« bezeichnet, wobei oft hervorgehoben wird, dass sie die Werke genau in der

²⁰ Vgl. Katharine Ellis: Music Criticism in Nineteenth-Century France. *La Revue et Gazette Musicale de Paris*, 1834–80, Cambridge 1995, S. 94–96.

²¹ *Revue et Gazette musicale de Paris* [im Folgenden: RGM] vom 4. April 1847, S. 118.

²² *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris 1835, Bd. 2, S. 51.

Weise spielen, wie es der Autor intendiert hätte: »elle a donné à chaque phrase, à chaque note, son véritable caractère«, heißt es im Zitat. Von der Idee, »daß jede Interpretation nur eine von mehreren Möglichkeiten darstellt und eine endgültig erschöpfende Deutung eines Werkes der Kategorie des Kunstwerks zuinnerst widerspricht«, wie sie Danuser als Voraussetzung für den Sachverhalt der musikalischen Interpretation anführt,²³ stehen wir hier noch fern. Vielmehr war der Gedanke vorherrschend, dass musikalische Werke wie Gemälde objektiv »ausgestellt« werden könnten, wenn man sie »mit der skrupulösesten Treue reproduzieren« würde.²⁴ Wenn Baillot von Fétis als »digne interprète« bezeichnet wird,²⁵ wird damit positiv hervorgehoben, dass er die Werke so spiele, wie es ihre Komponisten vorgesehen hätten. Dabei wurde eine treue Wiedergabe im Vergleich zur freieren Behandlung der Werkvorlage in der Virtuosenkultur meistens nicht als eine Herabsetzung der Kunst der Aufführenden gesehen, im Gegenteil: »Traduire ainsi, c'est créer«, heißt es am Ende des obigen Zitats.

Freilich gab es auch Zeitgenossen, die es als Mangel empfanden, wenn ein Virtuose nur fremde Werke spielte. Der Opernkomponist Adolphe Adam etwa sah in der Tatsache, dass Marie Pleyel nicht komponierte, zwar einen Vorteil für das Publikum – es würde somit die Musik der großen Meister zu hören bekommen –, für die Pianistin aber einen Nachteil: »c'est un désavantage pour l'exécutant de puiser ses inspirations dans l'œuvre d'un autre«.²⁶ Ähnlich bedauerte ein anonymer Rezensent die Absenz des Flötisten Louis Dorus im Bereich der Komposition: »Mais, de la part d'un artiste aussi éminent, n'y a-t-il pas trop de modestie à se rendre exclusivement l'écho de ses confrères?«²⁷ Die Wortwahl des »Echos« ist aufschlussreich: Sie verrät eine Auffassung, nach der die Aufführungstätigkeit, wenn sie nicht mit dem Präsentieren eigener Stücke gekoppelt ist, als etwas Passives, Nachgelagertes und jeder Kreativität Entbehrendes betrachtet wird. Solche Stimmen finden sich insbesondere in den Zeitschriften *Le Ménestrel*, die stark auf die

²³ Danuser: Interpretation, Sp. 1055 bzw. in GVA, Bd. I, S. 473.

²⁴ So das 1836 formulierte Projekt einer Institution, in der jedes Jahr die »schönen Produktionen aller Epochen« gespielt werden sollten: »La Revue rétrospective que le directeur de la Gazette musicale se propose de commencer cette année, tendra donc à suppléer, autant que possible, à cette institution tant de fois rêvée et si inutilement réclamée par les amis de l'art, dans laquelle les belles productions de toutes les époques devraient être exécutées chaque année, de manière à ce que les grands musiciens des siècles passés fussent reproduits avec la fidélité la plus scrupuleuse, ou, pour mieux dire, exposés comme le sont au Louvre Raphael, Corrège, Titien, Rubens et Rembrandt.« Maurice Schlesinger: D'une critique musicale rétrospective, et de son utilité, in: RGM vom 3. April 1836, S. 105 f., hier S. 106.

²⁵ François-Joseph Fétis: Soirées musicales de Quatuors et de Quintetti, données par M. Baillot, in: Revue musicale I (1827), H. I, Februar, S. 37–39, hier S. 39.

²⁶ Adolphe Adam: Concert de Mme Pleyel, in: La France musicale vom 13. April 1845, S. 114 f.

²⁷ [Anon.]: Concerts, soirées et matinées, in: Le Ménestrel vom 16. April 1843, S. [2].

Oper ausgerichtet war, und in der *France musicale*, deren Herausgeber – die Gebrüder Escudier – sich als Verteidiger der italienischen Musik profilierten. Es erstaunt also nicht, dass die dort geäußerten Meinungen sich für die neue werkbezogene Aufführungsästhetik wenig empfänglich zeigten. Hierzu erweist sich die *Revue et Gazette musicale de Paris* als die wichtigste Quelle. Vom deutschen Verleger Schlesinger herausgegeben, war sie von zentraler Bedeutung für die Verbreitung der deutschen Musik, welche den Kern des Repertoires der hier betrachteten Aufführenden bildete.²⁸

Interpreten fremder Werke: Charles Hallé und Louise Mattmann Für den sich im Laufe des 19. Jahrhunderts vollziehenden Wandel von einer Kompositionskultur zu einer Interpretationskultur sind die Pianisten Charles Hallé und Louise Mattmann bezeichnende Figuren. Insbesondere aufgrund von genderbedingten Rezeptionshaltungen, aber auch durch die Spezifitäten ihres Spiels und ihrem je verschiedenen Umgang mit Texttreue, können an ihnen verschiedene Aspekte des Phänomens musikalischer Interpretation beleuchtet werden.

Bei seinem ersten öffentlichen Pariser Auftritt im Frühjahr 1841 präsentierte sich der aus Hagen stammende Charles Hallé (eigentlich Carl Halle) ausschließlich als Interpret von Werken anderer Komponisten, wobei er einen Schwerpunkt auf Beethoven setzte.²⁹ Das Echo in der Kritik war ein überaus positives: Für Berlioz war Hallé durch »seine treffliche Ausführung Beethoven'scher Trios und Sonaten [...] ein seltenes und bedeutendes Talent«,³⁰ und für den Kritiker Henri Blanchard hatte er seinen Part im Trio Beethovens »avec une intelligence de l'illustre compositeur digne des plus grands éloges« vorgetragen.³¹ Hallés Ruf als Beethoven-Interpret wurde über die französischen Grenzen prominent hinausgetragen: Unter den Besuchern des Konzerts befand sich der Musikkritiker Anton Schindler, der in der 1842 publizierten Schrift *Beethoven in Paris* begeistert über Hallé berichtete.³²

²⁸ Zu dieser Zeitschrift vgl. Ellis: *Music criticism in nineteenth-century France*.

²⁹ Das Programm gibt Blanchard wieder in: Henri Blanchard: *Concerts*, in: RGM vom 4. April 1841, S. 211–213, hier S. 211f. Hallé spielte – zusammen mit dem Geiger Alard und dem Cellisten Franckomme – Beethovens Trio in B-Dur op. 97, eine Fantasie Thalbergs über die *Donna del Lago*, eine Klavierbearbeitung von Schuberts Ständchen sowie Beethovens Cellosonate in A-Dur op. 69. Beim Konzert wirkten auch die Sängerin Laty mit einer »Arie« und zwei »Melodien« sowie der Geiger Alard mit einer seiner Fantasien mit – das Gestaltungsprinzip des gemischten vokalen und instrumentalen Konzerts war damals noch die Norm.

³⁰ Hector Berlioz: Berichte aus Paris – 18, in: *Neue Zeitschrift für Musik* vom 4. Juni 1841, S. 180f., hier S. 181; vgl. auch Karl Bielenberg: *Karl Halle 1819–1895. Ein deutscher Musiker im europäischen Konzert*, Hagen 1991 (Westfälische Musikermemoiren und -biographien, Bd. 3), S. 138.

³¹ Blanchard: *Concerts*, in: RGM vom 4. April 1841, S. 211.

³² Anton Schindler: *Beethoven in Paris. Ein Nachtrag zur Biographie Beethovens*, Münster 1842, S. 75f.

Bemerkenswert ist bei Hallés erfolgreichem Debüt die Tatsache, dass ihm das Fehlen von selbst komponierten Werken auf dem Programm keineswegs zum Vorwurf gemacht wurde, und zwar weder bei diesem Konzert noch bei weiteren öffentlichen Auftritten. In einer Rezension aus dem Jahre 1843 betrachtete Blanchard den Umstand, dass Hallé nicht komponierte, sogar als einen »großen Vorteil«:

»M. Hallé [...] jouit du grand avantage sur ses confrères les pianistes de ne point composer, et par conséquent de pouvoir jouer toute sorte de musique, de s'identifier corps, esprit et doigts à la pensée de nos plus illustres compositeurs.«³³

Um den nicht-komponierenden Hallé zu charakterisieren, machen die Kritiker reichlich Gebrauch vom Begriff »interprète«. »M. Hallé est aussi un pianiste, mais un pianiste classique, qui passe ses heures à interpréter Beethoven, Mozart, Mendelshon [sic], Schubert et les grands maîtres de l'art«,³⁴ liest man in *La France Musicale*. Nach Blanchards Meinung war Hallé der »interprète poétique de toute musique difficile et belle«³⁵ sowie »l'interprète sur le piano, de toutes les hautes, profondes et délicates pensées qui peuvent surgir du cerveau de tout grand compositeur.«³⁶ Diesen Ruf hatte sich Hallé gleich bei seinem ersten Auftritt erworben, wobei er infolgedessen stets als ein solcher »interprète« gelobt wurde, und zwar auch in Kontexten, in denen eine derartige Würdigung nicht gerechtfertigt erscheint: Als Hallé im Salon Érard seine Hörerschaft mit virtuosen Stücken (unter anderem einer Fantasie Thalbergs über Rossinis *Semiramide*) und den für solche Werke typischen Kunstgriffen entzückte – Blanchard nennt dies »une foule de traits, de trilles, de doubles octaves, de difficultés inextricables« –, wurde er auch hier wegen seines Einsatzes für die »gute« (sprich: »klassische«) Musik gelobt:

»M. Hallé, l'interprète chaleureux de toute bonne musique sur le piano, le pianiste nerveux qui rend les idées des autres comme un homme de génie compose, c'est-à-dire avec inspiration, avec amour; qui les fait siennes ainsi que nous l'avons déjà dit, M. Hallé a déposé dans le grand bazar des pianistes et des pianos de M. Érard, vendredi dernier, une foule de traits, de trilles, de doubles octaves, de difficultés inextricables qu'il a jetés avec profusion à son auditoire charmé, et que celui-ci a payés en applaudissements prodigues avec une égale profusion.«³⁷

Das Bild Hallés als Interpret fremder Werke wurde sogar aktiviert, als Hallé sich 1845 mit der Publikation seines Opus 1, vier *Romances sans paroles*, zum ersten Mal als Kom-

³³ Henri Blanchard: *Matinées et soirées musicales*, in: RGM vom 12. März 1843, S. 94–96, hier S. 94.

³⁴ Léon Escudier: *Revue des concerts*, in: *La France Musicale* vom 4. Mai 1845, S. 138f., hier S. 139.

³⁵ Henri Blanchard: *Coup d'œil musical sur les concerts de la semaine*, in: RGM vom 10. März 1844, S. 83f., hier S. 83.

³⁶ Henri Blanchard: *Concerts*, in: RGM vom 2. Mai 1841, S. 248–250, hier S. 250.

³⁷ Henri Blanchard: *Coup d'œil musical sur les concerts de la semaine*, in: RGM vom 24. März 1844, S. 102–104, hier S. 104.

ponist zeigte. Obwohl die von Stephen Heller verfasste Rezension unter der Rubrik »*Revue critique*« der *Revue et Gazette musicale* erschien und dementsprechend eindeutig eine Besprechung einer Werkedition – und nicht etwa ein Porträt des Autors – zu sein hatte, ist in den ersten zwei Dritteln von Hallé dem Interpreten, nicht aber von Hallé dem Komponisten die Rede. Der Rezensent erinnert den Leser an ein kürzlich gegebenes Konzert, in dem Hallé unter der Leitung von Berlioz ein Klavierkonzert Beethovens aufgeführt hatte. Der Interpret erscheint in seiner Funktion gleichsam nobilitiert: »*Intrépide lutteur, il s'est élancé dans l'arène pour combattre le mauvais goût du public et des artistes, en leur opposant la grande et éternelle musique de Beethoven.*« Erst nach dieser Würdigung kommt Heller auf Hallés Komposition zu sprechen, wobei er sich auf die Qualitäten des Aufführenden beruft, um sie zu beurteilen: »*Les compositions d'un pareil virtuose doivent nécessairement lui ressembler.*«³⁸

Dass sich Hallé seinen Ruf in erster Linie als Interpret fremder Werke erwarb, ist vor allem deswegen außergewöhnlich, weil er ein Mann war. Von Frauen hingegen wurde kaum erwartet, dass sie auch komponierten. Vom Studium der Komposition am Conservatoire waren sie genauso ausgeschlossen wie vom begehrten Prix de Rome. Aufgrund dieser Diskriminierung muss man umso mehr betonen, dass Frauen wesentlich dazu beigetragen haben, dass die musikalische Aufführung zu einer Kunst eigenen Rechts ästhetisch aufgewertet wurde: Louise Mattmann, Charlotte Tardieu de Malleville, Wilhelmine Szarvády und Aglaé Massart sind einige der Pianistinnen, die sich im Pariser Konzertleben und insbesondere in Kammermusikkonzerten einen soliden Ruf als Interpretinnen erworben haben und das Publikum wie die Kritik mit der neuen Aufführungsästhetik vertraut machten.

Als die noch kaum bekannte 18-jährige Louise Mattmann am 11. Februar 1844 bei der Société des concerts du Conservatoire unter Habenecks Leitung den ersten Satz aus Beethovens drittem Klavierkonzert vortrug, stieß sie bei der Kritik auf Begeisterung sowohl durch die Wahl des aufgeführten Werkes – Klavierkonzerte Beethovens hatten bisher nur drei Mal auf dem Programm der Société des concerts gestanden, wobei das letzte Mal bereits sechs Jahre zurücklag – als auch durch ihr Spiel, hier beschrieben durch Joseph d’Ortigue:

»On admire ce jeu égal, sobre, intelligent, l’aplomb dont elle fait les rentrées, la précision avec laquelle elle lance ses phrases, sans être le moins du monde déconcertée par les dessins, les dialogues qui s’enchevêtrent dans l’orchestre. Le public est subjugué, [...] succès complet.«³⁹

³⁸ Stephen Heller: Charles Hallé. Quatre romances sans paroles pour le piano. Op. 1^{er}, in: RGM vom 16.

Februar 1845, S. 54.

³⁹ Joseph d’Ortigue: Société des concerts. Troisième séance, in: La France Musicale vom 18. Februar 1844, S. 49–51, hier S. 50.

Mattmann hatte den Satz auswendig gespielt und beeindruckte auch durch ihr Gedächtnisvermögen, als sie auf derselben Bühne ein Jahr später Beethovens viertes Konzert, nun in seiner ganzen Länge, ebenfalls ohne Noten spielte. Laut Théophile Gautier hatte sie die ganze Partitur, die damals in Frankreich nicht erhältlich war, mit eigener Hand kopiert – nicht nur den Klavierpart, sondern auch die zwei Bände Orchesterpartitur, die Habeneck auf seinem Dirigierpult vor sich liegen hatte. Dank diesem »immense travail« hätte Mattmann das Werk gründlich studiert, was sich in ihrem Spiel durch eine »intelligence du sens général« niedergeschlagen habe.⁴⁰ Auch der Kritiker Maurice Bourges hob die besondere Intelligenz der Pianistin hervor: »Il n'y a guère de femmes capables de comprendre et de traduire avec tant d'intelligence les œuvres des maîtres, et particulièrement le concerto de Beethoven, qui égale une de ses plus belles symphonies.«⁴¹ Mit dem Begriffspaar »comprendre« und »traduire« wird die Aufführung fremder Werke als eine aktive und geistig herausfordernde Tätigkeit gewürdigt – ganz anders als im oben angeführten Begriff des »Echos«.

Das sexistische Urteil »il n'y a guère de femmes capables«, das in Bourges' Rezension im Sinne eines Lobes an Mattmann formuliert wird, stellt im Rahmen der damaligen Pariser Musikkritik eher die Norm als die Ausnahme dar. Pianistinnen sahen sich mit genderspezifischen Urteilen und Vorurteilen stets konfrontiert, insbesondere wenn sie Werke Beethovens spielten, der als »männlicher« Komponist stilisiert wurde.⁴² In dieser Hinsicht ist die Rezension bezeichnend, die Stephen Heller nach Mattmanns erstem Auftritt bei der Société des concerts verfasste. Zwar begrüßte Heller die Tatsache, dass Mattmann als Programmstück einen Satz Beethovens gewählt hatte. Aber vonseiten eines Kritikers, der der Meinung war, dass Frauen »in der Kunst nie erwachsen sein werden«,⁴³ waren zur Beurteilung der Leistung Mattmanns keine enthusiastischen Worte zu erwarten. Mattmann wird eingangs nicht als »interprète«, sondern patriarchalisch-abwertend als »cette jeune personne« bezeichnet. Und während die treue und unaufdringliche Weise, mit der sie Beethovens Satz aufführte, vonseiten der Musikkritik in der Regel gelobt wurde, findet Heller dazu kaum positive Worte:

»Ce qui m'a plu dans le talent de cette jeune personne, c'est la simplicité, la modestie avec laquelle elle a dit cette belle composition. Elle l'a interprétée à sa manière, il est vrai, et dans cette manière il n'y

⁴⁰ Théophile Gautier: [Feuilleton], in: *La Presse* vom 17. März 1845, S. 2.

⁴¹ Maurice Bourges: Société des concerts, in: *RGM* vom 27. April 1845, S. 131f., hier S. 132.

⁴² Vgl. Katharine Ellis: Female Pianists and Their Male Critics in Nineteenth-Century Paris, in: *Journal of the American Musicological Society* 50 (1997), S. 353–385.

⁴³ »Elle [die Pianistin Wilhelmine Szarvády] joue, quant à l'esprit et quant à l'expression vraie et naturelle, comme une enfant et comme une femme, lesquelles en fait d'art ne seront jamais majeures.« Brief vom 14. Januar 1852 an Jean-Joseph-Bonaventure Laurens, zit. nach Stephen Heller: *Lettres d'un musicien romantique à Paris*, hg. von Jean-Jacques Eigeldinger, Paris 1981, S. 199.

avait ni grande profondeur ni grande chaleur, en un mot rien de surprenant. Mais comme elle ne voulait nullement commenter l'œuvre (ainsi que doit le faire un grand artiste), elle s'est naturellement préservée du danger de tomber dans le faux; elle s'est bornée à jouer le concerto fidèlement, loyalement, en laissant agir l'œuvre elle-même.«⁴⁴

Für unsere Fragestellung nach dem Begriff »interprète« sind die Worte Hellers in mehrfacher Hinsicht aufschlussreich. In der Unaufdringlichkeit der Pianistin sieht der Kritiker eine Absage an künstlerische Verantwortung: Ein »großer Künstler« müsste die Werke nicht bloß treu spielen, sondern sie auch »kommentieren«, auch wenn er dadurch das Risiko eingehe, »falsch zu liegen«. Heller vertritt also die Auffassung, dass mit der Aufführung eines Werkes stets auch eine Deutung desselben erfolgen soll – und trifft somit genau den Sachverhalt musicalischer Interpretation, wie man ihn heute in der Forschung generell versteht. Allerdings wird dieser Sachverhalt nicht mit dem Wort »interpréter« in Verbindung gebracht: Mattmann hat in Hellers Sicht Beethovens Komposition durchaus »interpretiert« – »Elle l'a interprétée à sa manière« –, aber eben nicht »kommentiert«.

Gleichsam als Gegenfolie zu Mattmanns Interpretationsweise fungierte in den Augen Hellers die zwei Monate später auf derselben Bühne erfolgte Aufführung von Beethovens fünftem Klavierkonzert mit Hallé als Solist. Wie es Hallé Jahrzehnte später in seiner Autobiografie zugab, hatte er sich bei dieser Aufführung Freiheiten im Notentext genommen und »versucht [...] des Effekts wegen, einige Stellen in Oktaven anstatt in einzelnen Noten zu spielen, und auch sonst noch Stellen zu verstärken«.⁴⁵ Dieser freie Umgang mit dem Notentext habe den im Orchester wirkenden Bratschisten Chrétien Urhan empört;⁴⁶ in den Rezensionen wurde er aber nicht explizit erwähnt – sei es, weil die Kritiker die Partitur nicht genau kannten, sei es, weil solche Freiheiten noch ganz die Norm darstellten. Möglicherweise hatte aber der Kritiker Heller diese Freiheiten im Sinn, als er den Auftritt Hallés lobte und »la grande et large manière dont il a interprété l'œuvre de Beethoven« unterstrich.⁴⁷ Auch hier bringt also Heller den Begriff »interpréter« in Verbindung mit einer gewissen, dem Aufführenden eigenen »manière«. Im Vergleich zum damals usuellen Begriffsgebrauch, der mit »interpréter« eine treue Überset-

⁴⁴ Stephen Heller: Société des concerts. Troisième Matinée, in: RGM vom 18. Februar 1844, S. 52 f., hier S. 53.

⁴⁵ Charles Hallé: *Life and Letters of Sir Charles Hallé. Being an Autobiography (1819–1860) with Correspondence and Diaries*, hg. von [»his son«] Charles Edward Hallé und [»his daughter«] Marie Hallé, London 1896, hier zitiert nach der deutschen Übersetzung von Bielenberg: Karl Halle 1819–1895, S. 67 f.

⁴⁶ »Meine Interpretation fand fast allgemeine Billigung. Ich sage fast, weil nach der Vorstellung ein sehr geachtetes Mitglied des Orchesters, Monsieur Urhan, mich lebhaft ansprach: ›Warum verändern Sie Beethoven?‹« Ebd.

⁴⁷ Stephen Heller: Société des concerts. Soirée du Vendredi-Saint, in: RGM vom 14. April 1844, S. 131 f.

zung des Werkes zum Ausdruck brachte, lässt Heller in den Begriff das Phänomen der Interpretensubjektivität einfließen, die in dessen späterer Geschichte eine zentrale Rolle spielen wird.

Um die Beobachtungen zum französischen Begriff abzuschließen, sei noch eine Rezension Henri Blanchards aus dem Jahr 1853 zitiert – eine Quelle, die also etwa zehn Jahre später entstand als die bisher betrachteten Musikkritiken. In dieser Rezension über einen Auftritt der Pianistin Charlotte Tardieu de Malleville erfährt man, dass das Wort »interpréter« zu dieser Zeit »à la mode« war. Die hiermit ausgedrückte Dimension der Übersetzung deutet allerdings Blanchard ganz anders als dies in den bisher betrachteten Quellen getan wurde:

»Il y a dans le jeu correct et poli de cette charmante virtuose quelque chose se ressentant un peu trop de la particule qui sépare ses deux noms; elle joue noblement Haendel et Mozart, comme il semble qu'on exécutait leur musique au XVIII^e siècle. De nos jours, on l'interprète, pour nous servir du mot à la mode, comme si l'on disait interpréter une langue étrangère.«⁴⁸

Nach Blanchards Worten spielte die Pianistin die Werke Händels und Mozarts so, wie man sie in deren Zeit aufgeführt habe. Während eine solche Rücksichtnahme auf die Entstehungszeit der Werke im Rahmen einer Ästhetik der treuen Übersetzung generell gelobt wurde, reichte sie für Blanchard anno 1853 nicht mehr aus: Die alten Werke müssten nun für die Hörer und Hörerinnen in eine ihnen verständliche Sprache übersetzt werden.

Von der »interprétation« zur »Interpretation« Wie eingangs erwähnt, verbreitete sich der Begriff »Interpretation« im deutschen Sprachraum viel später als im französischen. Rein chronologisch wäre es also denkbar, dass »Interpretation« durch eine Anlehnung an den französischen Sprachgebrauch Eingang ins deutsche aufführungsbezogene Vokabular fand. Für diese Hypothese spricht eine Reihe von Belegen in deutschen Musikzeitschriften, die direkte Übersetzungen aus französischen Artikeln sind. Wenn in mehreren Texten der Begriff »interprète« zu »Dolmetscher« übertragen wird,⁴⁹ gibt es auch Fälle, wo im Deutschen tatsächlich das Wort »Interpretation« figuriert. Dies ist zum Beispiel der Fall in einem Artikel aus der Feder Hector Berlioiz' über die Kunst des Pianisten Franz Liszt, der 1841 im *Journal des débats* publiziert und anschließend für die »Berichte aus Paris« der Neuen Zeitschrift für Musik übersetzt wurde; das macht ihn zu einem der frühesten deutschen Belege für diesen Begriff. Dort erklärt Berlioiz, wie Liszts extrem stark

⁴⁸ Henri Blanchard: Auditions musicales. Mlle Charlotte de Malleville, in: RGM vom 27. Februar 1853, S. 76.

⁴⁹ Zu Belegen hierzu siehe Spaltenstein: Berlin 1830, Wien 1870, München 1910, S. 155; vgl. zudem den Beitrag von Thomas Gartmann in diesem Band, S. 379–398.

ausgeprägte Sensibilität manchmal der »rigoureuse interprétation« beziehungsweise »strenge[n] Interpretation« eines Werkes schaden könne; nur diese Sensibilität aber könne »den Künstler zum äußersten Höhepunkte poetischer Begeisterung erheben«.⁵⁰ Das Wort ›interprétation‹ beziehungsweise ›Interpretation‹ wird hier im Sinne einer texttreuen Wiedergabe des Werkes eingesetzt und gerade nicht verwendet, um Liszts bahnbrechende ›Interpretationskunst‹ hervorzuheben.

Dieses Verständnis des Begriffs ›Interpretation‹, das die französische Bedeutungsdimension der treuen Übersetzung in sich trägt, lässt sich auch in Texten von Franz Liszt nachweisen, der in beiden Sprachen und Kulturen heimisch war. Ein Beispiel bietet der berühmte Aufsatz über Clara Schumann aus dem Jahr 1854.⁵¹ Die Kunst der »ausübenden« Musikerin wertet Liszt so auf, dass er sie als »von gleicher Bedeutsamkeit« wie diejenige des »schaffenden« Musikers Robert Schumann ansieht. In seiner Darstellung Clara Schumanns als Priesterin, als »ehrpflichtige Vermittlerin des Delphischen Gottes«, die die »Orakel« verkündet, rückt Liszt den treuen Umgang mit dem Werk in den Vordergrund: Clara Schumann wird als »unbestechliche Vermittlerin«, als »treue Auslegerin« bezeichnet, die eine »objectiv[e] Interpretation der Kunst« bietet. Diese Idee einer treuen Interpretation wurde über die Vermittlung von Berlioz und Liszt im deutschen Sprachraum weiter rezipiert. Drei Jahre nach Erscheinen von Liszts Aufsatz über Clara Schumann berief sich Franz Brendel auf eben diesen Text, um die Interpretationskunst Hans von Bülow zu charakterisieren: Dieser trete dem Publikum nicht »mit jener scharf ausgeprägten Einseitigkeit früherer Virtuosen, die vorzugsweise sich selbst gaben und das darzustellende Werk nur im Reflex ihrer Eigenthümlichkeit erscheinen ließen« gegenüber, sondern sei ein »treuer, objectiver Interpret der Sache, der fremden Individualität, in einem ähnlichen Sinne etwa, wie dies Liszt in seinem Aufsatz über Clara Schumann von dieser sagt«.⁵²

In der Folgezeit finden sich aber im deutschen Sprachraum vermehrt Belege, in denen mit ›Interpretation‹ gerade nicht eine treue und dienende Vermittlung der Werke, sondern umgekehrt eigenmächtige Eingriffe in dieselben bezeichnet werden; so zum Beispiel, wenn Carl Georg Peter Grädener 1870 die »Interpretationslust« des Bearbeiters

⁵⁰ Hector Berlioz: Théâtre de l'Opéra [...]. Concerts de M. Liszt, in: *Journal des débats* vom 23. April 1841, zit. nach dems.: *La critique musicale 1823–1863*, Bd. 4: 1839–1841, hg. von Anne Bongrain und Marie-Hélène Coudroy-Saghaï, Paris 2003, S. 487–497, hier S. 494; ders.: Berichte aus Paris, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 14 (1841), Heft vom 4. Juni, S. 180f., hier S. 181.

⁵¹ Franz Liszt: Clara Schumann, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 41 (1854), Heft vom 1. Dezember, S. 245–252, die folgenden Zitate auf S. 246 und 251.

⁵² Franz Brendel: Hans von Bülow als Pianofortespieler, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 46 (1857), Heft vom 17. April, S. 165–167, hier S. 166.

Hans von Bülow in der Ausgabe der Chromatischen Fantasie Bachs verurteilt.⁵³ Diese Bedeutung dürfte uns heute, wo man mit dem Begriff »Interpretation« gerne die subjektive Willkür des Aufführenden assoziiert,⁵⁴ geläufiger sein als die einer »treuen« und »objectiven Interpretation«. Sie hat sich allerdings erst später etabliert und verdrängte die primäre, im französischen Sprachgebrauch vor der Jahrhundertmitte wurzelnde Bedeutungsdimension zunächst nicht. Diese blieb mindestens bis zur aufführungsästhetischen Epochenzäsur des Ersten Weltkrieges aktuell: Noch im Jahr 1909 konnte die Rede davon sein, dass sich der »moderne Pianist [...] als Interpret im höheren Sinne des Wortes, als dienender Vermittler des Kunstwerks« fühlte.⁵⁵ Es dürfte nach diesen Aufführungen zum frühen französischen und deutschen Begriffsgebrauch deutlich geworden sein, dass es auf die eingangs gestellte Frage »Was heißt Interpretation?« keine eindeutige Antwort geben kann: Je nach Zeiten, Kontexten, aber auch besonderen Anliegen der Schreibenden wurde »Interpretation« als Begriff und Sachverhalt ganz unterschiedlich verstanden und gedeutet.

⁵³ Carl Georg Peter Grädener: Ueber instructive Ausgaben musikalischer Classiker, insbesondere: Bach's »Wohltemperirtes Clavier« von Carl Tausig, und desselben »Chromatische Phantasie« von Hans v. Bülow, in: Allgemeine musikalische Zeitung 5 (1870), Hefte vom 19. und 26. Januar, S. 19 f. und 28–30, hier S. 30.

⁵⁴ Vgl. Hein: Musikalische Interpretation als »tour de force«, S. 37.

⁵⁵ Rudolf Louis: Die deutsche Musik der Gegenwart, München/Leipzig 1909, S. 303.

Inhalt

Vorwort 8

INTERPRETATION – BEGRIFF, METHODE, PRAXIS

- Laure Spaltenstein** Interpretation als treue Übersetzung.
Zur Frühgeschichte eines vieldeutigen Begriffs 15
- Kai Köpp** Von der Quelle zur Methode. Zum Entwurf
einer historischen Interpretationsforschung 28
- Manuel Bärtsch** »Interpretation«. Beethovens Sonate A-Dur op. 101
in der Sicht von Eugen d'Albert und Frederic Lamond 49
- Sebastian Bausch** Klavierrollen als Interpretationsdokumente.
Ein Erfahrungsbericht als Leitfaden für Einsteiger 71
- Camilla Köhnken** Beethoven-Auslegung zwischen Liszts »Deklamationsstil« und
Bülows »Vivisektionsversuchen«. Auf den Spuren Lisztscher Interpretationsideale
in Hans von Bülow's instruktiver Edition der Klaviersonaten Beethovens 92
- Neal Peres Da Costa** Carl Reinecke's Performance of his Arrangement of the
Second Movement from Mozart's Piano Concerto K. 488. Some Thoughts
on Style and the Hidden Messages in Musical Notation 114
- Carolina Estrada Bascuñana** Enrique Granados's Performance Style.
Visualising the Audible Evidence 150
- Lukas Näf** Tempogestaltung in Webers Sinfonie op. 21 180

INTERPRETATION – AUFFÜHRUNGSGESCHICHTE

- Christoph Moor** »Ein so erklärtes Lieblingsstück der hiesigen Kunstreunde«.
Die Rezeptionsgeschichte der Jupiter-Sinfonie in Beethovens Wien 195
- Luisa Klaus** Objektive Bruckner-Interpretation? Zur Aufführung
der Trio-Entwürfe für die Neunte Sinfonie 1940 205
- Chris Walton** Von innen und von außen. Beethovens Neunte Sinfonie
und die ›Wagner'sche‹ Dirigiertradition 218
- Lena-Lisa Wüstendörfer** Streit um Fidelio. Gustav Mahler und
Felix Weingartner im Disput um Werktreue 238

INTERMEZZO

- Robert Levin** Turning Point to Musical Modernity. Beethoven as
Executor of the Legacy of C. P. E. Bach. Concert Lecture 249

INTERPRETATION – INSTRUMENTE, ANALYSE, EDITION

- Martin Skamletz** »Man hat diese Erweiterung des Tonumfangs seit ein paar Jahren
an den Tasteninstrumenten sehr weit getrieben.« Der Umgang mit Grenzen
beim späten Mozart und beim frühen Beethoven 263

- Stephan Zirwes** Analyse und Interpretation. Adolph Bernhard Marx' Beethoven-Analysen 291
- Michael Ladenburger** Was können wir aus Originalhandschriften von Beethoven für eine angemessene Interpretation lernen? 301
- Federica Rovelli** Die Skizzenbuch-Ausgaben und ihre mögliche digitale Zukunft 317
- Johannes Gebauer** Interpretationspraktische Stemmatik. Philologische Methoden in der Interpretationsforschung am Beispiel annotierter Notenausgaben von Rodes 24 Capricen und Beethovens Violinkonzert 334
- John Rink** Chopin Copying Chopin 349
- Tomasz Herbut** Alexander Goldenweiser und Beethovens Sonate op. 110 – eine Spurensuche 366

INTERPRETATION – KREATIVE ANEIGNUNG

- Thomas Gartmann** Beethoven als sein eigener Interpret. Gedanken zur Bearbeitung der Klaviersonate op. 14/1 für Streichquartett 379
- Ivo Haag** Die Sinfonien von Johannes Brahms – (auch) Klaviermusik? 399
- Michael Lehner** Das Orchester auf dem Klavier. Welte-Klavierrollen von Gustav Mahler und Richard Strauss als interpretationsanalytische Quellen 413
- Roger Allen** "That Is What Music Really Is". Richard Wagner's Reception of Beethoven's Piano Sonata in A Major Op. 101 431
- Daniel Allenbach** Eine ›heroische‹ Neunte? Dmitri Schostakowitschs Neunte Sinfonie im Vergleich mit Ludwig van Beethovens Sinfonien Nr. 3 und 9 441
- Simeon Thompson** Beethoven und der Zweite Weltkrieg in der künstlerischen Reflexion der Nachkriegszeit. Stanley Kubricks *A Clockwork Orange* und Rolf Liebermanns *Leonore 40/45* 456
- Michelle Ziegler** Rettungsversuch im Jubiläumsjahr. Mauricio Kagels Aufarbeitung der Beethoven-Rezeption in der Ludwig van-Werkgruppe (1970) 465
- Leo Dick** Über den späten Beethoven zur ›Postidentität. Die Suche nach liminalen Räumen im gegenwärtigen Musiktheater am Beispiel von Matthias Rebstocks Berliner Produktion Büro für postidentisches Leben 476
- Elizabeth Waterhouse** Choreographic Re-mix. William Forsythe's Trio (1996) and Beethoven's String Quartet No. 15 in A Minor Op. 132 487
- László Stachó** "Gradus ad Parnassum".
The Purgatory of Instrumental Technique 505
- Namen-, Werk- und Ortsregister** 522
- Die Autorinnen und Autoren der Beiträge** 534

RUND UM BEETHOVEN
Interpretationsforschung heute •
Herausgegeben von Thomas
Gartmann und Daniel Allenbach

MUSIKFORSCHUNG DER
HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERN
Herausgegeben von Martin Skamletz
und Thomas Gartmann

Band 14



Dieses Buch ist in gedruckter Form im Dezember 2019 in erster Auflage in der Edition Argus in Schliengen/Markgräflerland erschienen. Gestaltet und gesetzt wurde es im Verlag aus der *Seria* und der *SeriaSans*, die von Martin Majoor im Jahre 2000 gezeichnet wurden. Gedruckt wurde es auf Eos, einem holzfreien, säurefreien, chlorfreien und alterungsbeständigen Werkdruckpapier der Papierfabrik Salzer im niederösterreichischen Sankt Pölten. Das Vorsatzpapier Caribic cherry wurde von Igepa in Hamburg geliefert. Rives Tradition, ein Recyclingpapier mit leichter Filznarbung, das für den Bezug des Umschlages verwendet wurde, stellt die Papierfabrik Arjo Wiggins in Issy-les-Moulineaux bei Paris her. Das Kapitalband mit rot-schwarzer Raupe lieferte die Firma Dr. Günther Kast aus Sonthofen im Oberallgäu, die auf technische Gewebe und Spezialfasererzeugnisse spezialisiert ist. Gedruckt und gebunden wurde das Buch von der Firma Bookstation im bayerischen Anzing. Im Internet finden Sie Informationen über das gesamte Verlagsprogramm unter www.editionargus.de, zum Institut Interpretation der Hochschule der Künste Bern unter www.hkb.bfh.ch/interpretation und www.hkb-interpretation.ch. Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar. © der zeitgleich erschienenen digitalen Version: die Autorinnen und Autoren, 2019. Dieses Werk ist lizenziert unter einer [Creative Commons Namensnennung-Nicht kommerziell 4.0 International Lizenz](#) (CC BY-NC 4.0). DOI: <https://doi.org/10.26045/kp64-6178> ISBN 978-3-931264-94-9