

Luisa Klaus

Objektive Bruckner-Interpretation? Zur Aufführung der Trio-Entwürfe für die Neunte Sinfonie 1940

»Der Einfall wird zu einer Sonate oder einem Konzert, der Mensch zum Soldaten oder Priester. Das ist ein Arrangement des Originals. Von dieser ersten zu einer zweiten Transkription ist der Schritt verhältnismäßig kurz und unwichtig. Doch wird im allgemeinen nur von der zweiten Aufhebens gemacht. Dabei übersieht man, daß eine Transkription die Originalfassung nicht zerstört, also ein Verlust dieser durch jene nicht entsteht.« FERRUCCIO BUSONI¹

Mit seinen 1906 entstandenen Notizen zur Musikästhetik stieß Ferruccio Busoni nicht ausnahmslos auf Zustimmung. Reserviert gegenüber einem musikalisch einengenden Regelwerk, betonte der Komponist vielmehr eine gewisse Unkörperlichkeit der Musik; Neues und Originelles sollte auch alte Formen sprengen dürfen. Busonis zukunftsweisende Skizzierung etwa eines Sechstelton-Systems ebenso wie die Begeisterung für das Gebiet der synthetischen Klangerzeugung stellten vor dem Hintergrund seiner Zeit sicherlich Vision und utopisches Traumbild zugleich dar. Während seine unkonventionelle Sicht auf eine zukünftige Formenwelt und Klangsprache den Komponisten Arnold Schönberg zu eher nüchternen Randnotizen in einer Ausgabe von Busonis Text bewog,² ließ sich etwa Hans Pfitzner zu einem nationalistisch angehauchten Pamphlet hinreißen, das er sogleich mit *Futuristengefahr*³ betitelte. Jedoch interessiert an dieser Stelle ein anderer Leser, welcher sich ein Jahr nach der Publikation aufmerksam und durchaus kritisch mit Busonis Verlangen nach neuen musikalischen Mitteln auseinandersetzte: Der Komponist Armin Knab (1881–1951) hielt den Entwurf durchaus für wert, »mehrmals gelesen zu werden.⁴ Etwa zwanzig Jahre später sollte er die hier eingangs erwähnten Gedanken zur Transkription in einer eigenen Arbeit umsetzen. Eine historische Aufnahme des Leipziger Reichsrundfunks aus dem Jahr 1940 dokumentiert Knabs Bearbeitung der beiden nachgelassenen Trios zum Scherzo der Neunten Sinfonie Anton Bruckners – also jenen Schritt, der gemäß Busoni »verhältnismäßig kurz und unwichtig« sei. Anlässlich des »Zweiten Leipziger Brucknerfestes«, einer Propagandaveranstaltung der Nationalsozialisten, wurden unter anderem Ergebnisse der Bruckner-Skizzenfor-

¹ Ferruccio Busoni: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, 2., erw. Ausg., Leipzig 1916, S. 23.

² Vgl. Ferruccio Busoni: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Faksimile einer Ausg. von 1916 mit den handschriftl. Anm. von Arnold Schönberg, hg. von Hans Heinz Stuckenschmidt, Frankfurt a. M. 1974.

³ Hans Pfitzner: *Futuristengefahr. Bei Gelegenheit von Busoni's Ästhetik*, Leipzig/München 1917.

⁴ Armin Knab: *Denken und Tun. Gesammelte Aufsätze über Musik*, Berlin 1959, S. 76.

schung⁵ der Dreißigerjahre in mehreren Konzerten vorgestellt. Im Rahmen einer »Morgenfeier« im Saal des Landeskonservatoriums brachte das Leipziger Strub-Quartett⁶ unter Mitwirkung des Berliner Bratschisten Emil Seiler die beiden Trios in einer Streichquintettfassung zur Aufführung. Es handelte sich um eine Studienaufführung, welche auf zwei Schellackplatten fixiert und 2008 vom Deutschen Rundfunkarchiv digitalisiert wurde.⁷

Welche ästhetischen Ansichten aus Knabs Transkription hervorgehen und wie diese sich ins Zeitgeschehen einfügen, soll im Folgenden genauso untersucht werden wie die Interpretation der beteiligten Musiker und ihre Position zu aufführungspraktischen Fragen. Wie ist die Rolle der Leipziger Aufführung im von Busoni skizzierten Spannungsfeld zu bewerten?

Brucknerfest in Leipzig Vom 10. bis zum 13. Oktober 1940 veranstalteten die Leipziger Bruckner-Gemeinschaft und die nationalsozialistische Organisation »Kraft durch Freude« das »Zweite Leipziger Brucknerfest«. Dieses stand, wie schon das erste »Großdeutsche Brucknerfest« im Sommer 1939,⁸ deutlich im Zeichen der Ur- oder Originalfassungen, wie sie von Robert Haas und Alfred Orel in den Dreißigerjahren für die neue Gesamtausgabe erarbeitet wurden. Diese durchaus als »methodische Pionierarbeit«⁹ zu bewertenden Bemühungen galten den Nationalsozialisten als ein wichtiger Aspekt unter anderen, um den Komponisten Bruckner »zu einem geistigen und künstlerischen Träger des großdeutschen Kulturgedankens« auszurufen.¹⁰ Eine Priorität der »authentischen Handschriften« Bruckners gehörte unzweifelhaft zu diesem Kult, der, wie Thomas Röder ausführt, »den philologischen ›Angriff‹ auf die gedruckten Notentexte [also die Erstdruckfassungen] zum Glaubenskrieg eskalieren [ließ], der noch dadurch an Schärfe zunahm, dass Robert Haas, der Herausgeber der Gesamtausgabe, Bruckners Opferrolle

⁵ IX. Symphonie d-Moll (Originalfassung). Partitur, Entwürfe und Skizzen, hg. von Alfred Orel, Wien 1934 (Anton Bruckner. Sämtliche Werke, Bd. 9).

⁶ Zu dieser Zeit bestehend aus Max Strub (1900–1966, 1. Violine), Hermann Hubl (Lebensdaten unbekannt, 2. Violine), Hermann Hirschfelder (*1915, Viola), Hans Münch-Holland (1899–1971, Violoncello).

⁷ Lzg 61777/78, Tonträger des DRA: Anton Bruckner. Sinfonie Nr. 9 d-Moll mit Teilen des Finalefragments und Frühfassungen des Scherzos, 2010; vgl. Jörg Wyrschowy: Faszination Torso. Die Trio-Entwürfe zum 2. Satz der 9. Sinfonie von Anton Bruckner, online unter <http://sp-webdra.rbb-online.de/online/dokument/2008/dok2008-1.html> (letzter Zugriff am 23. Januar 2019).

⁸ [o. A.]: Das 1. Großdeutsche Brucknerfest in Linz, St. Florian und Wien, vom 30. Juni bis 5. Juli 1939, in: Bruckner-Blätter 1939, H. 3/4, S. 3–[16].

⁹ Thomas Röder: Blick in die Werkstatt. Bruckners Arbeitsweise, in: Bruckner-Handbuch, hg. von Hans-Joachim Hinrichsen, Stuttgart/Weimar 2010, S. 73–88, hier S. 86.

¹⁰ [o. A.]: Das 1. Großdeutsche Brucknerfest, S. 3.

überpointierte; in seinen editorischen Entscheidungen reagierte er auf jeden Verdacht einer Fremdbeeinflussung Bruckners.¹¹ In demselben Sinn schätzt Christa Brüstle Haas' Editionsarbeit als Ergebnis einer »Text- oder Quellenkritik« ein, »die unter anderem antisemitischen Ursprungs ist.¹² Das zeigt, dass die von den Nationalsozialisten postulierte germanische Seelenverwandtschaft verquickt war mit einem Bemühen um Verständnis von Person und Musik Bruckners. Vor diesem Hintergrund muss auch die 1939 verfasste Äußerung von Arthur Seyß-Inquart, dem österreichischen Reichsminister und Ehrenmitglied der Deutschen Bruckner-Gesellschaft, gelesen werden:

»Zu gewaltig, zu transzendent waren die Klänge des Titanen, die, aus der Ewigkeit kommend, in die Ewigkeit gehen, um sie in voller Unmittelbarkeit dem damaligen Hörer zu bieten. Es war echte leidenschaftliche Jüngerschaft, die diesen Klängen eine Fassung gab, um sie zum Verständnis des damaligen Hörers zu bringen. Heute sind wir durch das weltgeschichtliche Geschehen um uns und vor allem durch die Musik Bruckners in uns selbst reifer geworden und pochen unmittelbar an das Tor seiner Schöpfungen. Und darum das Sehnen nach den Urfassungen dieser Werke, das wir aus diesem Grunde zutiefst bejahren.¹³

Trio-Fragmente Im Entstehungsprozess der Neunten Sinfonie Anton Bruckners finden sich »drei voneinander unabhängige Versionen eines Trios in unterschiedlichen Stadien«,¹⁴ die Bruckner in der Zeit zwischen Januar 1889 und dem 15. Februar 1894 komponierte. Die Quellen sind »im wesentlichen vollständige Particellskizzen«¹⁵ beziehungsweise eine autographe Partitur, in der nur einige wenige Stimmen von Bruckner nicht ausnotiert wurden.¹⁶ Der österreichische Musikwissenschaftler Alfred Orel gab 1934 im

¹¹ Röder: Blick in die Werkstatt, S. 87.

¹² Christa Brüstle: Politisch-ideologische Implikationen der ersten Bruckner-Gesamtausgabe, in: Bruckner-Probleme. Internationales Kolloquium 7.–9. Oktober 1996 in Berlin, hg. von Albrecht Riethmüller, Stuttgart 1999 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 45), S. 192–201, hier S. 198. Weiterführend zitiert Brüstle aus einer Stellungnahme Haas' gegenüber dem Propagandaministerium vom 25. April 1938: »Als Herausgeber dieser Gesamtausgabe obliegt mir die volle Verantwortung für das Gedeihen und für die Vollendung dieses Monumentalwerks, das ich dem deutschen Volk und unserem Führer Adolf Hitler geweiht habe. Der Sinn dieser Gesamtausgabe unterscheidet sich nach meinem von Anfang an festgelegten Plan so tiefgreifend von den bisher üblichen liberalistischen Geflogenheiten der musicalischen Philologie, daß er selbstverständlich den stärksten jüdischen Widerspruch und Widerstand reizen mußte.« Ebd., Original: Bundesarchiv, Abt. Berlin-Lichterfelde, R 5001/583.

¹³ [o. A.]: Das 1. Großdeutsche Brucknerfest, S. 5.

¹⁴ Anton Bruckner: ix. Symphonie d-Moll. Zwei nachgelassene Trios zum Scherzo mit Viola-Solo (Aufführungsfassung). Partitur und kritischer Bericht, hg. von Benjamin Gunnar Cohrs, Wien 1998, S. v (in Folge zit. als Cohrs: Aufführungsfassung).

¹⁵ Ebd., S. 27.

¹⁶ Von Bruckner vorgesehene Besetzung: jeweils 3 Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotte, 4 Hörner (F), 2 Hörner (B), 3 Trompeten, 3 Posaunen, Kontrabassstuba, Solo-Viola, Streicher.

Rahmen der Gesamtausgabe die Manuskripte der drei Trios heraus,¹⁷ nachdem er sich schon 1921 für einen Rekonstruktionsversuch des Finale-Fragments der Neunten ausgesprochen hatte. Bei dieser Gelegenheit betonte er ausdrücklich den Wert der Skizzen:

»Vielleicht gibt sich aber Gelegenheit, an der Hand aller zu diesem Satze erhaltenen Entwürfe größere Teile [...] zu rekonstruieren und vielleicht auch dabei verschiedene Entwicklungsphasen in ihrer Entstehung festzustellen, so daß wir etwa auch Gelegenheit fänden, ähnlich wie es uns Beethovens Skizzbücher ermöglichen, auch bei Bruckner wenigstens an einem Beispiele verfolgen zu können, wie sich aus dem ersten Einfall allmählich das Thema in der endgültigen Gestalt herausbildete.«¹⁸

In welch unvoreingenommener, wissenschaftlicher Absicht Alfred Orel innerhalb der Grabenkämpfe um den gewissermaßen echten Bruckner Position bezog (oder es gerade nicht tat), illustrieren seine Ausführungen »Original und Bearbeitung bei Anton Bruckner«.¹⁹ Er stellt sich Robert Haas' kompromissloser Ablehnung der Erstausgaben entgegen, weiß aber sehr genau einzuschätzen, dass »die bisherigen Druckausgaben [nicht] ohne weiteres als authentisch erklärt werden« können.²⁰ Noch im Jahr 1934 wurden sowohl der von Orel rekonstruierte letzte Satz als auch die »von Bruckner selbst verworfenen, schubertisch-anmutsvollen und dabei doch so echt brucknerschen Trios zum Scherzo der Neunten« der Öffentlichkeit präsentiert.²¹ Die Münchner Ortsgruppe der Internationalen Bruckner-Gesellschaft ließ die Sätze in einer Übertragung für zwei Klaviere aufführen,

»die notwendigen, ebenso sachkundigen wie feinsinnigen Erläuterungen gab Oskar Lang. Vielen Hörern des schönen und erkenntnisreichen Abends mag der Wunsch geblieben sein, den ›unbekannten Bruckner‹ in einer zweihändigen oder vierhändigen Ausgabe in Zukunft selber einmal in der Hand zu haben. Er soll hier nicht unausgesprochen bleiben.«²²

¹⁷ Anton Bruckner: ix. Symphonie d-Moll (Originalfassung). Partitur, Entwürfe und Skizzen, hg. von Alfred Orel, Wien 1934 (Anton Bruckner. Sämtliche Werke, Bd. 9), S. 42*-51*.

¹⁸ Alfred Orel: Skizzen zum vierten Satz von Bruckners Neunter Symphonie, in: Der Merker. Österreichische Zeitschrift für Musik und Theater 12 (1921), S. 411-419, hier S. 418f.; vgl. hierzu auch Benjamin M. Korstvedt: Anton Bruckner in the Third Reich and After. An Essay on Ideology and Bruckner Reception, in: The Musical Quarterly 80/1 (1996), S. 132-160, sowie ders.: »Return to the Pure Sources«. The Ideology and Text-Critical Legacy of the First Bruckner Gesamtausgabe, in: Bruckner Studies, hg. von Timothy L. Jackson und Paul Hawkshaw, Cambridge 1997, S. 91-109.

¹⁹ Alfred Orel: Original und Bearbeitung bei Anton Bruckner, in: Deutsche Musikkultur 1 (1936/37), S. 193-222. Orel sieht weder die Erstfassungen noch die von ihm benannten »Handschrift-Fassungen« als die Lösung an: »Die Aufführungspraxis ist schwankend geworden, bald wird an der bisherigen Ausgabe festgehalten, bald wieder der als ›Originalfassung‹, oft auch fälschlich ›Urfassung‹ bezeichnete Text der Gesamtausgabe der Aufführung zugrunde gelegt.« Ebd., S. 193.

²⁰ Ebd., S. 222.

²¹ Ludwig Lade: Bruckners Entwürfe zum Finale der Neunten (Münchner Urvorführung), in: Bruckner-Blätter 1934, H. 4, S. 8.

²² Ebd.

Diesem Wunsch gab Oskar Lang (1884–1950), Münchener Kunsthistoriker, Musikschriftsteller und Sprecher der erwähnten Münchener Ortsgruppe, im Jahr 1938 Ausdruck und plädierte in der Zeitschrift für Musik für eine Aufführung und Publikation der nachgelassenen Trios:

»Merkwürdigerweise haben diese Stücke bis jetzt noch wenig Beachtung gefunden und sind über den engen Kreis der Fachgelehrten hinaus kaum bekannt geworden. Und doch wären sie es wert, um ihres musikalischen Gehaltes willen, zu klingendem Leben erweckt zu werden, statt nur der philologischen Forschung zu dienen [...]. In diesem Sinne geben wir der Hoffnung Raum, daß sie recht bald den vielen Brucknerverehrern durch Aufführungen vermittelt und vor allem in zwei- bzw. vierhändigen Klavierauszügen zugänglich gemacht werden.«²³

Wiederum zwei Jahre später, im Jahre 1940, wurden die beiden Trios in Leipzig »den vielen Brucknerverehrern« zwar nicht in einer vierhändigen Klavierfassung, dafür in einer Bearbeitung für Streichquintett präsentiert, und dies an kulturpolitisch prominentem Ort. Die Hintergründe dieser besonderen Bearbeitung sowie die Konstellation der beteiligten Personen sollen im Folgenden umrissen werden.

Armin Knab Armin Knab, der für die Aufführungsfassung verantwortliche Komponist, wurde im Jahr 1881 in Unterfranken geboren und trat im Laufe des 20. Jahrhunderts vorrangig als Liedkomponist hervor.²⁴ Nach einer frühen Schaffensphase (1903–1907), in der einige expressionistisch gehaltene Lieder auf Texte von Richard Dehmel und Stefan George entstanden, und einer Pause, die unter anderem in ernüchternden Studienbesuchen bei Schönberg und Zemlinsky in Wien begründet war, wandte er sich den »unerschöpflichen geschlossenen Formen« des Volksliedes zu. Denn »die Versuche, nach einer Zeit überlasteter Ausdrucksmitte wieder mit einer Spielmusik zu beginnen, [seien] Symptome für den richtigen Instinkt.«²⁵ Diese Auseinandersetzung mit dem Repertoire des Volkslieds, ebenso mit den entsprechenden Textvorlagen, geschah in bewusster Abgrenzung vom im »Deklamationsstil« gehaltenen Lied etwa eines Hugo Wolf und stieß offenkundig nicht nur auf Verständnis. Vor dem Hintergrund dieser Ansichten ist es nicht verwunderlich, dass der befreundete Oskar Lang jede belächelnde Kritik an Knab

²³ Oskar Lang: Zwei frühere Fassungen des Trios der IX. Symphonie von Anton Bruckner, in: Zeitschrift für Musik 105 (1938), S. 1328–1330, hier S. 1328 und 1330.

²⁴ Der Nachlass Knabs befindet sich in der Bayerischen Staatsbibliothek, BSB-Hss Knabiana, weiters werden diverse Briefe und Postkarten in der Leipziger Kurt-Taut-Sammlung aufbewahrt. Mit dem Namensgeber der Sammlung und damaligen Leiter der Leipziger Musikbibliothek Peters stand Knab zumindest in den 1930er-Jahren in Kontakt.

²⁵ Armin Knab: Denken und Tun. Gesammelte Aufsätze über Musik, Berlin 1959, S. 95. Der von Knabs Frau Yvonne Knab postum verlegte Band ist von ihm selbst im Jahr 1949 mit einem Vorwort versehen worden.

als »grotesk[e] Verkennung der Tatsachen« bezeichnete. Konsequenterweise verteidigte er die Abwendung seines Freundes von »rhetorische[m] Pathos; alle[m] Konzertmäßige[n], opernhafte[n] Wendungen und billige[n] Klangeffekte[n]« in seiner 1937 erschienenen Biografie.²⁶

Nach dem Ersten Weltkrieg kam Armin Knab in Kontakt mit der musikalischen Jugendbewegung, von der er sich »eine Erneuerung der ganzen Musikkultur« erhoffte. In seinen gesammelten Schriften Denken und Tun distanzierte er sich betont von der völkisch-rassischen Prägung, die jene in den Dreißigerjahren erfuhr:

»Ich stand außerhalb der Parteien, war meinen eigenen Weg gegangen. Ich kam nicht von der musikalischen Jugendbewegung her, hatte vielmehr lange Jahre vor ihrem Erscheinen schon manches verwirklicht, was sie später entdeckte [...], z. B. meine Kinderlieder«.²⁷

Ganz offensichtlich bezieht sich Knab auf jene »zivilisationskritische Jugendbewegung«, welche – ebenso wie die Bewegung der »Lebensreformer« – versuchte, »in der als einengend und bedrückend empfundenen Welt des Wilhelminismus neue, eigene Wege zu finden, nach Freiheit, Natur und Ursprünglichkeit zu suchen und den Zwängen der Konvention zu entkommen.«²⁸ Inmitten dieses Konflikts zwischen Fortschrittsgläubigkeit und Orientierung an Traditionen, der die Anfangszeit des zwanzigsten Jahrhunderts mitprägte, schien Knab eine klare und für ihn plausible Linie gefunden zu haben.

Dass seinem Kompositionsstil in den Dreißigerjahren nicht mehr der Vorwurf des Unzeitgemäßen gemacht wurde, er vielmehr auch Anerkennung für seine Arbeit und seine stilistische Position erhielt, hinderte ihn nicht daran, etwaigem parteipolitischem Druck zu widerstehen und zumindest der NSDAP nicht beizutreten. Dennoch schien man ihm in seiner kompromisslosen Hinwendung zur traditionsverbundenen Welt des Volksliedes noch sieben Jahre nach der Machtergreifung in einer Art erheiterten Anerkennung gegenüberzustehen, wie ein von Otto Kunz verfasstes Portrait im Salzburger Volksblatt beweist. Der »Mut, gegenüber dem überspitzten Überintellektualismus echt und natürlich zu sein«, wurde wohl anerkannt, doch blieb Kunz seinem gewohnt ironischen Stil treu:

»Als der liebe Gott an einem schönen Sonntagsmorgen ausgeschlafen besonders guter Laune war, schuf er den Armin Knab. Und sagte zu ihm: ›Schreib Musik, sodaß sie alle Vöglein, Blumen und Menschen verstehen [...].‹ Armin Knab setzte sich, nachdem er erst einen Umweg über den Rechtsanwaltsberuf gemacht hatte und probierte es auf vielerlei, schrieb dazu auch kluge Aufsätze und kam dahinter, daß die richtige Sprache dafür das Lied ist [...]. Im Zeitalter der spekulierenden Vierteltöner

²⁶ Oskar Lang: Armin Knab. Ein Meister deutscher Liedkunst, 2., rev. und erg. Aufl., hg. von Paula Yvonne Knab, Würzburg 1981 (orig. München 1937), S. 16 und 18.

²⁷ Knab: Denken und Tun, S. 15.

²⁸ Ulrich Herbert: Geschichte Deutschlands im 20. Jahrhundert, München 2014, S. 51.

hat man ihn als ‚primitiv‘ abgetan, weil ihm – man könnte ihn mit einem Schumann-Wort einen ‚Fröhlichen Landmann der Musik‘ nennen – die Laboratoriumslust für chemische Tonzersetzungen nicht lag.“²⁹

Hintergrund für Knabs Einbezug in das Leipziger Brucknerfest scheint die Verbindung zu Oskar Lang gewesen zu sein. Zudem hatte er seit dem Jahr 1934 einen Lehrauftrag für Musiktheorie und Komposition an der Staatlichen Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik in Berlin-Charlottenburg inne. Auf diese Weise im Berliner Musikleben integriert, wäre der Kontakt auch über parteinahe Personen oder in Leipzig beteiligte Musiker denkbar.³⁰

In diesem Zusammenhang könnte auch Knabs kontinuierlicher, begeisterter Einsatz für Bruckners Musik von Bedeutung sein. So erschien bereits 1922 eine thematische Analyse der Fünften Sinfonie von seiner Hand bei der Universal Edition.³¹ Schon in dieser Zeit versprach sich Knab neue Erkenntnisse von der Herausgabe der Originalfassungen. Anfang der Zwanzigerjahre schrieb er angesichts der Erstdruckfassungen von Ferdinand Löwe und Franz Schalk: »Ich selbst habe nur eine Symphonie in der Handschrift mit der Druckpartitur verglichen. Die Änderungen in der Instrumentation waren erschreckend. Wie läßt sich dieser Zwiespalt erklären?« Ein wenig mokant registrierte er also im Jahr 1922 ein großes Versäumnis der Musikwissenschaft, nämlich diese wichtige »Bruckner-Frage« noch nicht entwirrt zu haben. Und ob sie »besser zu klären sein wird, wenn alle Mitlebenden Bruckners verstorben sind, bezweifle ich.“³²

Im Zusammenhang mit seiner kritischen Beschäftigung mit den gedruckten Bruckner-Partituren steht offenbar auch Knabs Bearbeitung der Trios zur Neunten Sinfonie. Bis jetzt konnte keine Aufführungspartitur, geschweige denn Stimmenmaterial der 1940 gespielten Trio-Fassungen in Quintett-Version ausfindig gemacht werden. Erst 1951 erschien eine Bearbeitung des ersten Trios (in F-Dur) durch Knab im Druck, und zwar in einer Streicherbesetzung plus Solo-Viola, Flöte und Oboe;³³ zudem existiert in Knabs Handschrift eine undatierte Partitur des zweiten Trios (in Fis-Dur) in einer von Bruckner

²⁹ Otto Kunz: Der Komponist Armin Knab, in: Salzburger Volksblatt vom 14. Juni 1940, S. 6.

³⁰ Max Strub, der Primarius des Quartetts, hatte bis 1945 die Leitung der Violinklasse der Staatlichen Akademischen Hochschule für Musik in Berlin inne; vgl. Elgin Strub: Skizzen einer Künstlerfamilie in Weimar, Mexborough 1999, S. 65.

³¹ Armin Knab: Bruckner. V. Symphonie. Thematische Analyse, Wien/Leipzig 1922.

³² Knab: Denken und Tun, S. 169. Freilich unterstrich Knab diese Position Ende der 1940er-Jahre, weit nach dem Erscheinen der Gesamtausgabe: »Das Erscheinen der Originalausgaben brachte die Musikwelt, insbesondere die Dirigenten, in arge Verwirrung. Es dauerte lange, bis die kindlich einfache Frage, ob etwa die ix. Symphonie nach Bruckner oder nach Löwe zu spielen sei, sich geklärt hatte.“ Ebd.

³³ Anton Bruckner: Nachgelassenes Trio F-dur zum Scherzo aus der ix. Symphonie, nach den Entwürfen und Skizzen bearb. von Armin Knab, Wiesbaden 1951.

abweichenden Besetzung, nämlich zweifaches Holz, 3 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba, Streicher und Solo-Viola. Die Musikwissenschaftler Benjamin Gunnar Cohrs und John Phillips stellten innerhalb ihrer 1998 erschienenen Edition Vergleiche zwischen der eigenen und der von Knab instrumentierten Aufführungsfassung an. Cohrs betonte die Notwendigkeit einer erneuten Bearbeitung auch deshalb, weil

»Knab und Carragan [dessen Rekonstruktion aus dem Jahr 1985 stammt] sich überwiegend auf die fehlerhafte Transkription der Entwürfe durch Alfred Orel gestützt hatten; [...] Knab beschränkte sich außerdem auf die von Bruckner ausdrücklich genannten Instrumente Flöte, Oboe und Streicher und verzichtete bedauerlicherweise auf weitere Orchesterfarben.«³⁴

Entsprechend ist die Version ausschließlich für Streichquintett, die damals in Leipzig gespielt wurde, offenbar auf einen noch früheren Zeitpunkt zu datieren.

Zu seiner Rekonstruktion für die Leipziger Aufführung am 13. Oktober 1940 schrieb Armin Knab:

»Das erste [Trio] in F-Dur bietet in seinen beiden Skizzen, einer ersten in Bleistift und einer zweiten in Tinte, einen hervorragenden Einblick in die Arbeitsweise des Meisters. [...] Die fortgeschrittenere Skizze ist auf 4 Systemen notiert und enthält nur sparsame Instrumentationsangaben [...]. Wir können selbstverständlich nicht wissen, wie die endgültige Orchesterfassung ausgefallen wäre, da Bruckner davon abstand, sie auszuarbeiten. Die von mir vorgenommene Übertragung der Skizze für Streichquintett kann lediglich den Zweck verfolgen, die von Bruckner hinterlassene Substanz ohne Rücksicht auf die Orchesterfarben studienhalber zum Klingen zu bringen.«

Im Folgenden gab Knab Aufschluss über seine eigene Bearbeitung des ersten Trios:

»Im Gegensatz zum Herausgeber der Entwürfe [gemeint ist Alfred Orel] halte ich die Skizze im wesentlichen für vollständig. Der erste Teil endet auf der Dominante. Die Wiederholung mußte daher abweichend davon in die Tonika zurückführen. Bruckner hat nur den Tonika-Schluß skizziert, nicht aber den Übergang dazu. Es war deshalb geboten, bei der Wiederholung des ersten Teiles an geeigneter Stelle eine Transposition in die Unterquinte vorzunehmen.«³⁵

Denselben Weg gingen fast sechzig Jahre später Phillips und Cohrs, wenn sie sich dafür aussprachen, »aus Gründen der Stimmführung und der Sechter'schen Harmonik die letzten vier Takte um eine Quint abwärts zu transponieren, wie bereits seinerzeit Armin Knab – nicht zuletzt auch, um möglichst wenig selbst Komponiertes hinzuzufügen.«³⁶ Die im Konzert realisierte und fragwürdige, vielleicht fantasievoll erdachte Bogenform aus den beiden Stücken, nämlich den Fis-Dur-Entwurf als Mittelteil zwischen zwei Durchgänge des F-Dur-Trios zu setzen, ließ selbstverständlich jeden Bezug zum Scherzo

³⁴ Cohrs: Aufführungsfassung, S. 30.

³⁵ Programmheft zum »Zweiten Leipziger Brucknerfest«, hg. von der Leipziger Bruckner-Gemeinschaft e. V., Leipzig 1940, S. 18 f.

³⁶ Cohrs: Aufführungsfassung, S. 32.

vermissen, es entstand eine völlig neue Dramaturgie, die nichts mehr mit Bruckners ursprünglichen Absichten gemein hatte.³⁷

Auch oder gerade weil die Bearbeitung Knabs starke Abweichungen zu Bruckners originalen Skizzen aufweist und die für das Konzert gewählte Aufführungsform fragwürdig erscheint, kennzeichnete Knab seine Eingriffe³⁸ und fertigte ganz absichtlich eine Art Miniatur für ausgewählte Orchesterinstrumente an – zu der sich die Streichquintett-Version dann als eine Art potenzierte Miniatur verhält. In der 1951 erschienenen Version erscheint der Orchestersatz beider Trios an vielen Stellen komprimiert, indem die bei Bruckner vorgegebene zweite Viola weggelassen und bei Knab durch die zweite Violine beziehungsweise das Cello übernommen wird. Regelmäßig werden in den Unterstimmen Oktavierungen nach oben vorgenommen. Die von Bruckner intendierte Klarinette erscheint im zweiten Trio ebenso wenig wie das Fagott, deren Stimmen Knab den Violinen überantwortete. Die Liegetöne in den Hörnern, Trompeten und Posaunen werden nur in Ausnahmefällen in die Cellostimme integriert, wenn sie nicht ganz entfallen. Als Einleitung zum ersten Trio stellte Knab die ersten beiden Takte des Stückes voran – was als passend oder unpassend gewertet werden mag, in jedem Falle aber auf die reflektierte Haltung eines Bearbeiters hinweist, welcher zum Original bewusst Abstand nahm und seine Eingriffe kenntlich machte.

Der Mitschnitt der reinen Streicherversionen von 1940 war von Beginn an als »Aufnahme für Archiv – nicht für Sendezwecke« gedacht.³⁹ Erst im Jahr 1972 erfolgte eine neuerliche Rundfunkeinspielung – diesmal der gemischt instrumentierten Fassung – mit Georg Ludwig Jochum und dem Orchester des Hessischen Rundfunks.⁴⁰ Knabs eigenhändig hinzugefügte Metronomangabe (Viertel = 60) schien für beide Versionen Gültigkeit gehabt zu haben, wenngleich sich die Musiker des Quintetts auch kammermusikalische Freiheiten vorbehielten. So ist ein gelegentliches Arpeggieren der Pizzicato-Akkorde oder ein vorsichtiges Rubato wahrnehmbar; ebenso sind frei hinzugefügte Nachschlagfiguren zu Trillern und Portamenti hörbar, die in der dreißig Jahre späteren Aufnahme nicht erklingen. Ein detaillierter Vergleich der beiden Aufnahmen würde sich

³⁷ Vgl. auch Jörg Wyrshowy: *Faszination Torso*.

³⁸ Sowohl im Druck des ersten Trios als auch im Manuskript des zweiten lautet der Untertitel: »Nach den Entwürfen und Skizzen bearbeitet von Armin Knab«. Des Weiteren vermerkt Knab genau die Abweichungen in Besetzung (Trio II: »Der Brucknersche Entwurf sieht entsprechend der Symphonie-Besetzung 3faches Holz, 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, K-Baßtuba und Streicher vor«) und musikalischer Substanz (Trio I: »*Diese zwei Flötentakte sind Zusatz des Herausgebers«) et cetera.

³⁹ Jörg Wyrshowy: Beiheft zum Tonträger des DRA Anton Bruckner. Sinfonie Nr. 9 d-Moll mit Teilen des Finalefragments und Frühfassungen des Scherzos, ohne angegebene Quelle.

⁴⁰ Dank an Benjamin Gunnar Cohrs für diesen Hinweis sowie den Radiomitschnitt.

daher durchaus lohnen. An dieser Stelle soll jedoch versucht werden, sich an die Haltung zu spieltechnischen und aufführungspraktischen Fragen der in Leipzig beteiligten Musiker anzunähern.

Aufführungspraxis Von Emil Seiler (1906–1998), dem für die Besetzung des Quintetts hinzugezogenen Bratschisten, ist bekannt, dass er sich schon zu seinen Studienzeiten Anfang der Dreißigerjahre für das Repertoire der Alten Musik und für eine historisch informierte Herangehensweise interessierte. An der Staatlichen Akademischen Hochschule für Musik in Berlin gehörte er zum Kreis um Paul Hindemith und Curt Sachs, die sich sowohl für die dortige Sammlung von Originalinstrumenten als auch für eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Musik früherer Jahrhunderte engagierten. In Emil Seilers Nachlass konnten bis heute bedauerlicherweise keine Notizen zur Leipziger Aufführung – geschweige denn Stimmenmaterial – ausfindig gemacht werden. Dass Seiler aufgrund seiner Erfahrung als Aufführungspraktiker für die Leipziger Studienaufführung engagiert wurde, ist sicherlich ein Aspekt, denn sowohl der Quartettleiter Max Strub als auch der beteiligte Cellist Hans Münch-Holland pflegten rege Kontakte zu Musikern, welche der stark aufkommenden historisch informierten Aufführungspraxis nahestanden – was nebenbei auch für den hörbar bewussten Umgang mit Vibrato und agogischen Stilmitteln spricht.⁴¹ Eine weitere Verbindung dürfte die Bekanntschaft Seilers mit Walter Trampler sein, welcher bis 1939 Bratschist des Strub-Quartetts war: Seiler und Trampler gehörten beide als koordinierte Solobratschisten dem Orchester des Deutschlandfunks an.⁴²

Von Seiten Max Strubs (1900–1966) finden sich Aussagen aus dem Jahr 1942, welche auf einen durchaus reflektierten Umgang mit Original und Bearbeitung schließen lassen und somit dem Zeitgeist entsprachen:

- 41 Strub musizierte 1938 gemeinsam mit Gustav Scheck (unter anderem) Johann Sebastian Bachs 2. Brandenburgisches Konzert unter der Leitung Fritz Steins; vgl. die Kritik von Theo Burde: Musikwoche der Berliner Staatl. Ak. Hochschule für Musik, in: Signale für die musikalische Welt 96 (1938), S.328–30, hier S.329f. Mit Stein nahm Strub 1939 auch das Violinkonzert BWV 1041 auf. Münch-Holland war später Mitglied der Capella Coloniensis und gab diverse Cellowerke im Urtext beim Henle-Verlag heraus.
- 42 Walter Trampler (1915–1997) war um 1936 jüngstes Mitglied des Strub-Quartetts und emigrierte 1939 in die USA. Die Stelle beim damals neu gegründeten Orchester des Deutschlandfunks besetzte er in den Jahren zwischen 1935 und 1938. Seiler erinnert sich in seinen 1988 verfassten Lebenserinnerungen: »Nach 1 od. 2 Jahren [nach der Machtergreifung] muß ich mich entschließen in ein Orchester zu gehen. Es hat sich gut gegeben, daß um diese Zeit das neue Orchester des Deutschlandfunks aufgestellt wurde. Walter Trampler u. ich wurden die beiden koordinierten Spieler für Bratsche.« Das Original der Lebenserinnerungen befindet sich bei der Tochter Sabine Brosda, geb. Seiler, und ist Teil des Nachlasses.Text der FuÙnote

»Wir leben im Zeitalter der Original-Ausgaben – und es ist gut so! Nur müssen wir uns klar sein, daß wir den endgültigen Schlüssel für die Ausdeutung der vielgestaltigen Kunstwerke nicht dadurch allein in der Hand haben. [...] Für gewisse Leute scheint die Original-Phrasierung überhaupt nicht zu existieren, dafür haben sie ja die sogenannten ‚phrasierten Ausgaben‘, von denen man jedoch in manchen Fällen annehmen könnte, daß sie der ‚Wach- und Schließbeamte‘ des jeweiligen Verlags-hauses in vollkommener Unkenntnis der Urschrift angefertigt hat.«⁴³

Zwar äußerte sich der Geiger in diesem Passus vorrangig zu den Werken Bachs und deren Umsetzung, doch versuchte er selbst, seine Überlegungen weiter zu fassen. Aus der Perspektive des ausübenden Musikers setzte sich Strub mit Stilistik und aufführungs-praktischen Konventionen auseinander:

»Auf Grund persönlicher Erkenntnisse habe ich mich oft gefragt, wie weit eigentlich der Wieder-gebende eines Werkes gehen darf. Mit Werktreue, Originalpartitur und dergleichen mehr ist es doch keineswegs getan. Besonders in der Kammermusik gibt es so viel des Geheimnisvollen zu ergründen. Gerade in der Quartettliteratur kann man die vorgeschriebenen Bogen der überlieferten Stimmen vielfach nicht gebrauchen. Hier kommen wir auf ein ganz gefährliches Gebiet. Was darf an der Phrasierung geändert werden und wem ist die Auffindung der richtigen Spielweise anvertraut?«⁴⁴

In der Tat scheinen es die Werke Johann Sebastian Bachs gewesen zu sein, mit deren Interpretation sich der Primarius Strub seinerzeit einen Namen gemacht hatte. Seine Tochter Elgin Strub wusste zudem seine Bedeutung für die »drei großen B's – Bach, Beethoven und Brahms« darzustellen und führte unter anderem einen Artikel der Freien Presse Lodz an: Demnach habe ihr Vater »den Typus des vergeistigten Musikers« verkörpert. »[...] er spielte das Beethovenkonzert frei von jedem Pathos, in so schlichter Selbst-verständlichkeit ebenso durchgeistigt wie beseelt.«⁴⁵ Im Jahr 1939 spielte Strub dieses Konzert ein⁴⁶ und hinterließ damit einen Eindruck, der die Bezeichnung des »ver-geistigten Musikers« recht gut nachvollziehen lässt. Der feine, kristallene Ton ist es vielleicht, der sein Spiel am deutlichsten charakterisiert – verbunden mit einem ausneh-mend sparsamen Vibrato. Man könnte Strubs Auslegung des Notentextes als streng oder sachlich bezeichnen, zumindest erlaubt er sich rhythmisch kaum Capricen und fügt sich hervorragend in Karl Böhms bodenständiges Dirigat ein.⁴⁷

⁴³ Max Strub: Künstlerische Probleme im Alltag des Geigers, in: Von deutscher Tonkunst. Festschrift zu Peter Raabes 70. Geburtstag, hg. von Alfred Morgenroth, Leipzig 1942, S. 229–234, hier S. 230.

⁴⁴ Ebd., S. 231.

⁴⁵ Strub: Skizzen einer Künstlerfamilie in Weimar, S. 64. Der Zeitungsartikel ist nicht datiert.

⁴⁶ Electrola DB 5516-5520 Max Strub mit der sächsischen Staatskapelle, Dirigent: Karl Böhm, Zugriff online unter: www.youtube.com/watch?v=LScRhoFoCGs (nur 1. Satz) (letzter Zugriff am 24. Januar 2019).

⁴⁷ Sehr viel eigenwilliger sind sowohl eine Interpretation Fritz Kreislers (1929) als auch jene Carl Fleschs (1943), George Enescus (1949) und seines Schülers Yehudi Menuhin (zusammen mit Wilhelm Furt-wängler, 1947). Auch verglichen mit der Berliner Aufnahme Erich Röhns (1944) wirkt Strubs Interpre-tation eher buchstäblich und kleinteilig, währenddessen Röhn stärker deklamiert, zupackender spielt und rhythmische Figuren differenzierter gestaltet. Exemplarisch sei hier im ersten Satz der zweite

Nicht nur dem Solisten, auch seiner Quartett-Formation bescheinigte die zeitgenössische Presse eine gewisse Sachlichkeit. So wurden »[a]lle Werke« eines Kammermusikkonzertes gemeinsam mit der Pianistin Elly Ney »mit feinster Kultur in Klang und Form gespielt, ohne jede romantische Phantastik.«⁴⁸ Einen eher knapp gehaltenen Überblick gibt Julius Friedrich, wenn er 1936 schreibt: »Von den Geigern ist Georg Kulenkampf [sic] zur Zeit die begehrteste Erscheinung. [...] Max Strub ist herber, jedoch nicht weniger vollendet in den virtuosen Voraussetzungen.«⁴⁹ Auch wenn es Friedrich bei diesem wenig aussagekräftigen Vergleich belässt, ist »herb« die Vokabel, die beim Hören der Bruckner'schen Trios nachklingt: Eine eigentümliche Kombination aus feiner, heller Tongebung und rhythmischer Strenge dominiert das musikalische Geschehen und lässt das morgendliche Konzert im Oktober 1940 auch in musikalischer Hinsicht zu einer Aufführung für Archivzwecke werden. Deswegen jedoch auf eine Interpretationsweise schließen zu wollen, die für diesen speziellen Anlass passend gemacht wurde, erscheint nicht recht plausibel – zu starken Wiedererkennungswert hat das Idiom des ersten Geigers. Zudem war das Ensemble 1940 gerade einmal zwei Jahre alt; dass die Musiker mit der Zeit noch an Klangtiefe und Substanz gewannen, beweisen die Aufnahmen von Franz Schuberts Streichquintett aus dem Jahr 1941 und, weitere zwei Jahre später, von Gerhart von Westermans Streichquartett Nr. 2.⁵⁰

So befanden sich alle Beteiligten inmitten einer Phase der aufführungspraktischen und editionskritischen Neuorientierung, die, im Falle von Anton Bruckners Werk, nachhaltig ideologisch motiviert war. Auch wenn die akademische Strenge der Leipziger Einspielung nicht zu überhören ist, scheinen sowohl Instrumentalisten als auch der Bearbeiter eine weiter gefasste Vorstellung von Aufführungspraxis gehabt zu haben. Speziell Armin Knab zeigte sich zwar höchst angetan von den neuen Ausgaben und ließ sie alleinig gelten; in seiner Auseinandersetzung mit dem Notentext ging er trotzdem einen fast widerspenstigen Weg, der sich vielmehr an einer barocken Bearbeitungstradition orientierte. Eine möglichst »originale« und dementsprechend Achtung heischende Einrichtung für kleines Orchester, wie sie dank der vorhandenen Musiker möglich gewesen wäre, kam für Knab wohl nicht in Betracht – es ging ihm nach eigener Aussage »um die von Bruckner hinterlassene Substanz«.⁵¹ Mit den Studienfassungen trug er

Einsatz des Solisten (ab Takt 126) erwähnt. Auch Röhns Einspielung findet sich online: www.youtube.com/watch?v=Rfo6x_KA3po (letzter Zugriff am 24. Januar 2019).

⁴⁸ Johannes Peters: Bonn, in: Zeitschrift für Musik 103 (1936), S. 609.

⁴⁹ Julius Friedrich: Berlin als Musikstadt, in: Die Musik 28 (1936), S. 801–807, hier S. 807.

⁵⁰ Strub Quartet plays Schubert and Westerman – Wartime German Radio Recordings [CD], melo classic. Aufnahmen im April 1941 in Leipzig und im Juni 1943 in Berlin.

⁵¹ Programmheft zum »Zweiten Leipziger Brucknerfest«, hg. von der Leipziger Bruckner-Gemeinschaft e.V., Leipzig 1940, S. 18 f.

dennnoch sowohl dem damaligen wissenschaftlichen Lager wie auch seinem eigenen Pragmatismus Rechnung. Diese Ambivalenz zwischen Vereinnahmung und Selbstbestimmtheit könnte auch für die Interpreten gegolten haben: Vielleicht wurde das Quintett gerade aufgrund seiner öffentlich wahrgenommenen Sachkompetenz im Bereich der Originalausgaben engagiert. Möglicherweise darf man von Glück sprechen, dass sie sich so der Entscheidung, »zum Soldaten oder Priester« werden zu müssen, nicht zu stellen hatten.

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