Thomas Fesefeldt

Der Wiener Klaviertanz bei Schubert und seinen Zeitgenossen

1827 schrieb ein anonymer Kritiker über Franz Schuberts *Valses nobles*: »Schlecht sind sie nicht, aber auch nicht mehr als gewöhnlich.«[1] Man kann fragen, wofür hier der Begriff »gewöhnlich« steht. Oder anders formuliert: Wie klang ein typischer Wiener Klaviertanz zu Schuberts Zeiten? In welchen Merkmalen von Schuberts Tänzen spiegeln sich Konventionen des Genres wider und worin offenbart sich dagegen der Personalstil des Komponisten?

Diesen Fragen geht der folgende Beitrag nach. Dabei werden Ergebnisse einer stilistischen Untersuchung vorgestellt, in der Schuberts Tänze mit Klaviertänzen anderer Wiener Komponisten der 1820er-Jahre verglichen wurden. Die Untersuchung beschränkte sich auf jenen Typus, der innerhalb des Genres am häufigsten ist, nämlich auf den meist als *Walzer*, *Deutscher* oder *Ländler* herausgegebenen dreischlägigen Tanz. Die Materialbasis wurde aus Schuberts Tänzen einerseits und verschiedenen Sammelalben mit Beiträgen von jeweils bis zu fünfzig Komponisten andererseits gebildet. Im Zentrum standen dabei die Alben *Carneval 1823*, *Musikalisches Angebinde* und *Seyd uns zum zweyten Mal willkommen!*.[2]

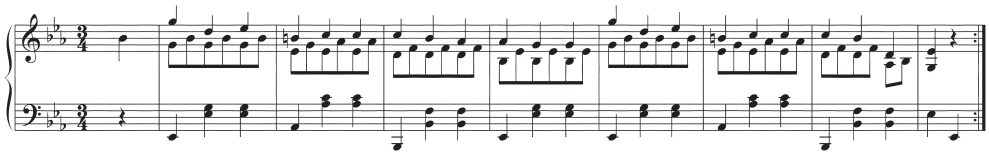
Auf den ersten Blick handelt es sich bei den Tänzen dieser Alben lediglich um funktionale Musik, die den Erwartungen des Publikums entsprach: gefällige Miniaturen für Klavier aus zwei oder drei Achttaktern mit einer typischen Walzerbegleitung und einer zwar effektvollen, aber relativ leicht spielbaren Oberstimme. Dass sich diese Tänze formal, harmonisch und melodisch oft ähnelten, mag wenig überraschen. Allerdings kann man in den oben genannten Sammelalben einige geradezu frappierende Analogien zwischen einzelnen Tänzen entdecken, die neugierig machen. Eingehende Analysen haben mich zu der Vorstellung geführt, dass die Sammelalben für die beteiligten Komponisten eine Art Kommunikationsplattform darstellten. Auf ihr scheint ein latenter Wettbewerb geherrscht zu haben, bei dem es darum ging, die eigenen Tänze durch ein gewisses Maß an Originalität von der Masse abzuheben. Das schließt nicht aus, dass man sich von musikalischen Einfällen anderer Komponisten inspirieren ließ und bestimmte harmonische oder melodische Besonderheiten übernahm, so dass das ursprünglich

1 Frankfurter Allgemeiner musikalischer Anzeiger vom 5. Mai 1827, zit. nach Schubert. Die Dokumente seines Lebens, hg. von Otto Erich Deutsch, Leipzig 1964, S. 429.

2 *Carneval 1823. Sammlung original deutscher Tänze für das Piano-Forte* (2 Hefte), Wien 1823; *Musikalisches Angebinde zum neuen Jahre. Eine Sammlung 40 neuer Walzer* […], Wien 1824; *Seyd uns zum zweyten Mal willkommen! Neujahrs und Carnevalsgabe als Fortsetzung des beliebten musikalischen Angebindes enthaltend fünfzig neue Walzer* […], Wien 1825.

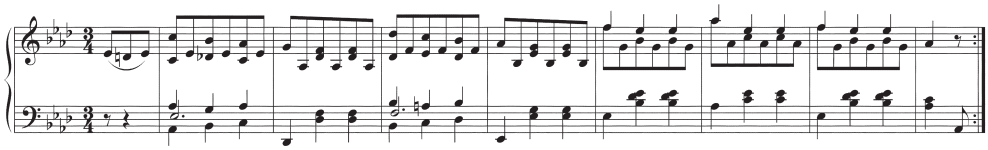
Außergewöhnliche zur Konvention wurde, was den spezifischen Ton des Wiener Klaviertanzes der 1820er-Jahre prägte.

Auch Schubert war in diese Kommunikation eingebunden: Einerseits übernahm er Ideen aus Tänzen seiner Wiener Zeitgenossen, andererseits dienten seine eigenen Beiträge wiederum als Vorbild für andere. Das lässt sich an der Tanzsammlung *Carneval* 1823 nachvollziehen. Die Nummer 8 des ersten Heftes stammt von Johann Pensel:



Beispiel 1 Johann Pensel: *Deutscher*, Takt 1–8, erschienen in: *Carneval* 1823, Heft 1, S. 7

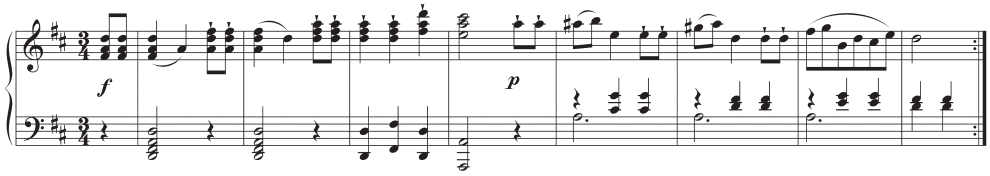
Pensels Tanz zeigt in der Melodik und in seiner Satzstruktur spezifische Parallelen zum sogenannten *Trauerwalzer*, der damals zu Schuberts beliebtesten Kompositionen zählte und in Wien sogar schon bekannt war, bevor er überhaupt gedruckt wurde:



Beispiel 2 Franz Schubert: *Walzer* D 365/2, Takt 1–8, erschienen 1821

Die Annahme, dass Pensel sich bei seinem Tanz von Schuberts *Trauerwalzer* inspirieren ließ, scheint auch insofern plausibel zu sein, als er dieses Stück nicht nur gut kannte, sondern sich bereits intensiv mit ihm beschäftigt hatte, was seine drei Jahre zuvor veröffentlichten *Variationen* […] *über den beliebten Trauer=Walzer* belegen.[3]

Die andere Kommunikationsrichtung, also ein Einfluss auf Schubert, lässt sich ebenfalls ausgehend von einem Tanz aus dem *Carneval* 1823 zeigen.

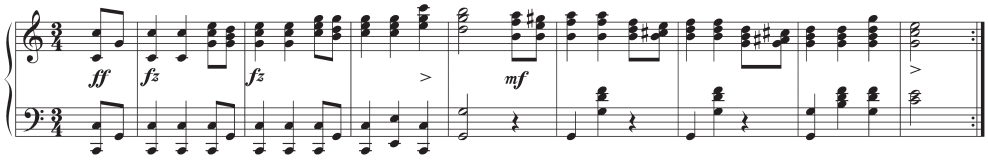


Beispiel 3 Jan Václav Worzischek: *Deutscher*, Takt 1–8, erschienen in: *Carneval* 1823, Heft 2, S. 12

Es ist wahrscheinlich, dass Schubert diesen Tanz kannte, da er selbst im *Carneval* 1823 mit drei Stücken vertreten war. Ohnehin scheint es aufgrund der Ähnlichkeiten zwischen

3 Johann Pensel: *Variationen für das Piano=Forte über den beliebten Trauer=Walzer* […] 11tes *Werk*, Wien 1821.

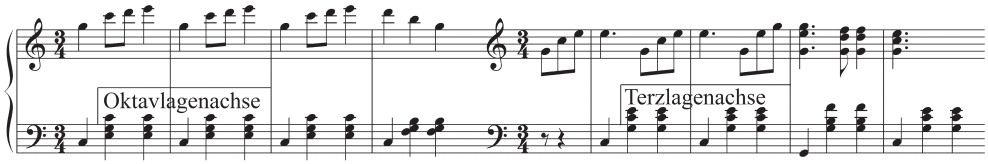
Beispiel 3 und 4 offensichtlich, dass der Tanz von Jan Václav Worzischek Schubert als Vorlage für die erste seiner *Valses nobles* diente, jener Tänze, auf die sich der oben zitierte Kritiker bezog:



Beispiel 4 Franz Schubert: *Walzer* D 969/1, Takt 1–8, erschienen 1827

Die Übereinstimmungen mögen das Urteil des Rezensenten, dass Schuberts *Valses nobles* »nicht mehr als gewöhnlich« seien, zumindest für den hier als Beispiel 4 zitierten Achttakter bestätigen. Auch wenn Beispiel 4 nicht ungewöhnlich ist, so kann man doch im Vergleich mit Beispiel 3 zumindest auf ein grundsätzliches Merkmal aufmerksam werden, durch das sich Schuberts Tänze von der Mehrzahl der Wiener Klaviertänze unterscheiden: Gerade durch die starke Ähnlichkeit von Beispiel 3 und 4 fällt der jeweils eigene Klangcharakter auf. Dieser wird bei Worzischek in den ersten beiden Takten durch die sehr tief liegenden Dreiklänge im unteren System geprägt. Derart dicht gesetzte Klänge in tiefer Lage kommen in den von mir untersuchten Tanzalben relativ häufig vor, in Schuberts Tänzen dagegen so gut wie nie. So zeigen sich auf breiter Materialbasis neben zahlreichen Gemeinsamkeiten oft kleine, aber grundlegende Unterschiede zwischen Schuberts Klaviertänzen und denen seiner Wiener Zeitgenossen. Das soll nun am Beispiel verschiedener Gestaltungsebenen erläutert werden:

Satzstruktur Die in Beispiel 5 gezeigten Tänze verbindet die typische Walzerbegleitung. Bei Adalbert Gyrowetz liegen die nachschlagenden Akkorde jedoch tiefer, wobei die Oktavlagenachse in der linken Hand die Mittelstimmen nach oben klanglich abriegelt und den ohnehin schon großen Abstand zur rechten Hand noch größer erscheinen lässt. Bei Schubert wird dagegen mehr das mittlere Klangregister abgedeckt:

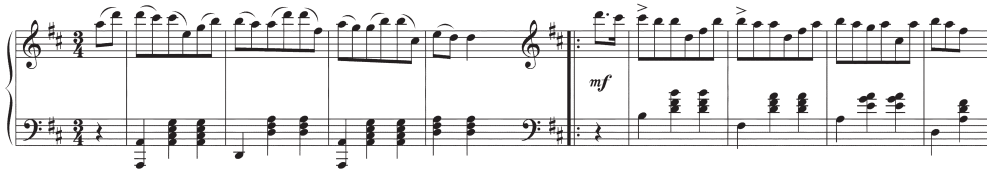


Beispiel 5 links: Adalbert Gyrowetz: *Walzer*, Takt 1–4, erschienen in: *Musikalisches Angebinde*, S. 8; rechts: Franz Schubert: *Walzer* D 779/32, Takt 1–4

Grundsätzlich wird das mittlere Klangregister in Schuberts Tänzen einerseits in der linken Hand durch größere Sprünge vom Bass in die Mittellage abgedeckt, andererseits

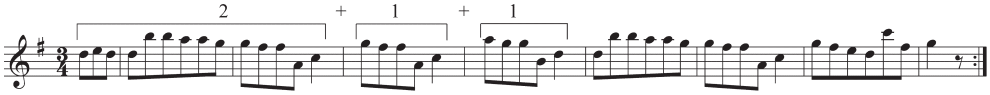
dadurch, dass die rechte Hand überwiegend mehrstimmig verläuft. Jenseits von Schubert sind dagegen Strukturen deutlich häufiger, bei denen die linke Hand Sprünge vermeidet und die rechte Hand einstimmig ist. Die dadurch entstehende klangliche Unausgewogenheit bietet den Vorteil der leichten Spielbarkeit, was auf einen großen Einfluss gebrauchsmusikalischer Erwägungen hindeutet.

Melodik Die Melodik des dreischlägigen Wiener Klaviertanzes erhält ihren spezifischen Charakter durch bestimmte Motive und Spielfiguren. Es gab gewissermaßen einen Pool an Melodiebausteinen, aus dem sich alle gleichermaßen bedienten, woraus sich oft melodische Ähnlichkeiten wie die in Beispiel 6 ergaben:

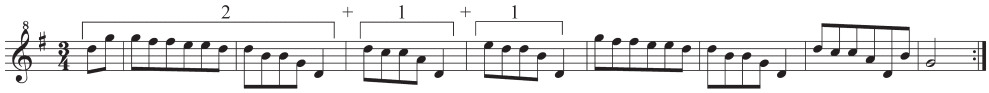


Beispiel 6 **links: Ferdinand Gruber: *Ländler*, Takt 1–4, erschienen in: Ferdinand Gruber: *XII Laendler ou Valses autrichiennes*, Wien 1820, S. 4; rechts: Franz Schubert: *Deutscher* Nr. 5, D 783, Takt 9–12**

Solche Achtelfigurationen verweisen auf Ländler der alpenländischen Folklore. Ein entsprechender Einfluss zeigt sich oft auch in einer Phrasengliederung in 2+1+1 Takte, die nach meinen Beobachtungen typisch für Ländler ist. Diese Gliederung stellt einen bisher kaum zur Kenntnis genommenen Gegenpol zur »klassischen« Halbsatzstruktur mit 1+1+2 Takten dar:

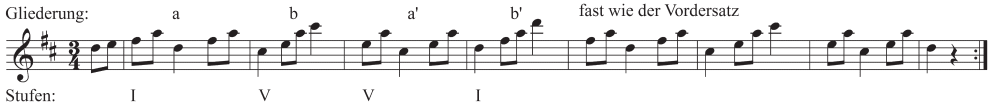


Beispiel 7 **Ländler aus Durach, Takt 1–8, erschienen in: *Achttaktige Ländler aus Bayern*, hg. von Felix Hoerburger, Regensburg 1976, S. 187**

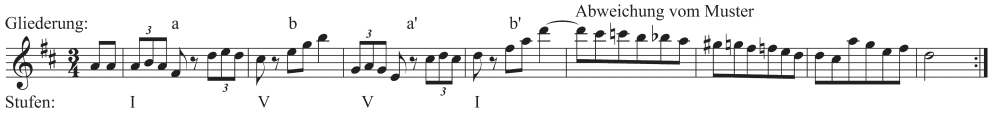


Beispiel 8 **Franz Schubert, *Walzer* D 365/21, Oberstimme, Takt 1–8**

Gelegentlich werden aus der Folklore auch sehr einfache Jodler-Melodien übernommen, dabei aber oft stilisiert. So zeigt Beispiel 9 das ursprüngliche Modell, von dem Beispiel 10 im Nachsatz demonstrativ abweicht.

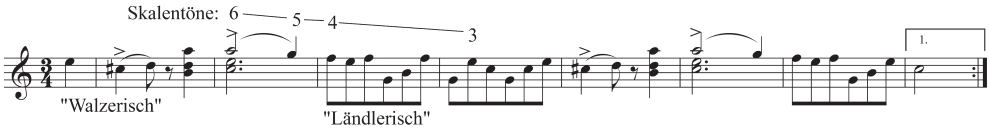


Beispiel 9 Ländler aus Oberhochstadt, Takt 1–8, erschienen in: Achttaktige Ländler aus Bayern, hg. von Felix Hoerburger, Regensburg 1976, S. 163



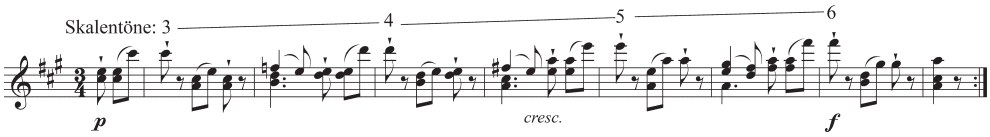
Beispiel 10 Michael Pamer: Deutscher, Oberstimme, Takt 1–8, erschienen in: Carneval 1823, Heft 2, S. 4

Derart inszenierte Brüche mit einem folkloristischen Muster gibt es in Schuberts Tänzen nicht. Typisch für Schubert sind vielmehr Synthesen, bei denen sich ländlerische Spielfiguren mit Elementen des Wiener Walzers zu einem organischen Melodiebogen verbinden:



Beispiel 11 Franz Schubert: Walzer D 779/17, oberes System, Takt 1–8

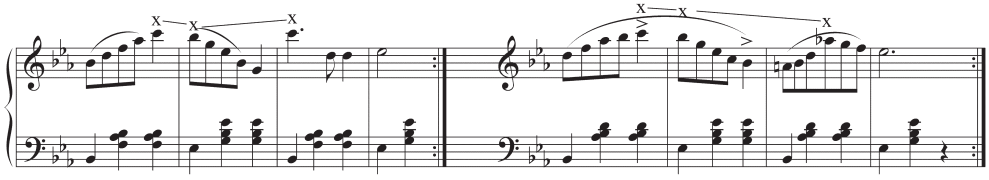
Der organische Melodiebogen ergibt sich hier wesentlich durch das Skalentongerüst 6 – 5 – 4 – 3. Dieses ist in Schuberts Tänzen auffallend häufig, während es in anderen Wiener Klaviertänzen kaum zu finden ist. Typischer ist dort vielmehr – wie in Beispiel 12 zu sehen – gerade umgekehrt der Anstieg vom 3. zum 6. Skalenton:



Beispiel 12 Ignaz Lanz: Deutscher, oberes System, Takt 1–8, erschienen in: Neue Krähwinkler Tänze für das Piano=Forte, Wien 1826, S. 3

Am Ende dieser Phrase wird der 6. Skalenton als None der v. Stufe besonders exponiert (Takt 7: fis'''). Allgemein kann man sagen, dass die None der v. Stufe in der Melodik Wiener Klaviertänze fast inflationär erscheint, Schubert sie aber deutlich sparsamer verwendet. Bezeichnend dafür sind die Beispiele 13a und b. Sie zeigen zwei sehr ähnliche Schlüsse, einen von Michael Pamer und einen von Franz Schubert. Bei der großen

Ähnlichkeit fällt der unterschiedliche Stellenwert des dreigestrichenen c, hier jeweils None der v. Stufe, besonders auf. Pamer kehrt im vorletzten Takt noch einmal zum besagten Spannungston zurück, Schubert dagegen bevorzugt einen abgerundeten Melodiebogen:



Beispiel 13 a: Michael Pamer: *Walzer*, Takt 13–16, erschienen in: *Musikalisches Angebinde*, S. 12; b: Franz Schubert: *Walzer* Nr. 5, D 145, Takt 13–16

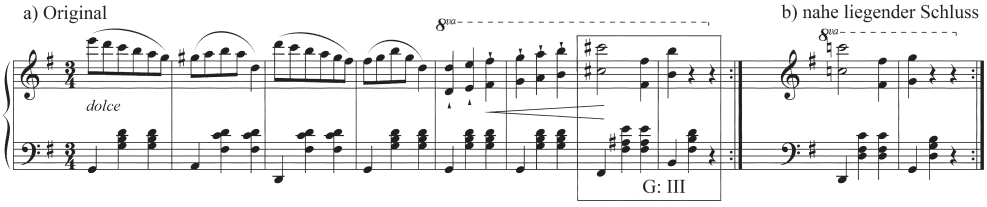
Harmonik Wenn man eine Reihe von Schubert-Tänzen durchspielt, wird man recht schnell auf bestimmte harmonische Phänomene stoßen, die als besonders Schubert-typisch gelten, wie zum Beispiel Variantik und Mediantik. Zu vermuten ist daher, dass die Individualität von Schuberts Tänzen sich in der Harmonik klar zu erkennen gibt. Im Zuge meiner Untersuchungen haben sich im Vergleich mit Tänzen von Schuberts Zeitgenossen einige Annahmen bestätigt, andere dagegen nicht. Auf statistischem Weg ergab sich zunächst die eher nüchterne Erkenntnis, dass sowohl bei Schubert als auch bei seinen Zeitgenossen einfache Modelle mit I. und V. Stufe vorherrschen. Allerdings spielt bei der Frage nach Stilmerkmalen nicht nur die Häufigkeit eines Phänomens, sondern auch dessen Auffälligkeit eine große Rolle. Anders formuliert: Je spezifischer ein Phänomen ist, desto weniger oft muss es vorkommen, um für den Stil eines Komponisten, einer Epoche oder einer Gattung prägend zu sein. Das gilt bei meinem Untersuchungsgegenstand beispielsweise für Medianten, verminderte Septakkorde als Nebentoneinstellung oder exponierte Mollausweichungen, die nicht nur in Schuberts Tänzen, sondern generell im Genre des Wiener Klaviertanzes zu finden sind.

Ein grundsätzlicher Unterschied ist, dass Schuberts Zeitgenossen trotz einiger harmonischer Extravaganzen bestimmte Konventionen nicht antasten, während Schubert hier einen Schritt weiter geht. So gibt es bei Schubert oft Anfänge, die tonartlich in der Schwebe gehalten sind, während bei Tänzen anderer Komponisten hier stets klare Verhältnisse herrschen.

Ein Unterschied zeigt sich auch in der Art, wie harmonische Besonderheiten inszeniert werden. Bei Schubert ergeben sich unkonventionelle Akkordprogressionen fast immer organisch aus dem harmonischen Kontext, bei anderen Komponisten werden harmonische Auffälligkeiten unvermittelt als Überraschungseffekt präsentiert.

Denkbar ist, wie oben bereits dargestellt, dass einige Komponisten angesichts der Masse an Klaviertänzen, die damals gedruckt wurden, durch solche Besonderheiten auf

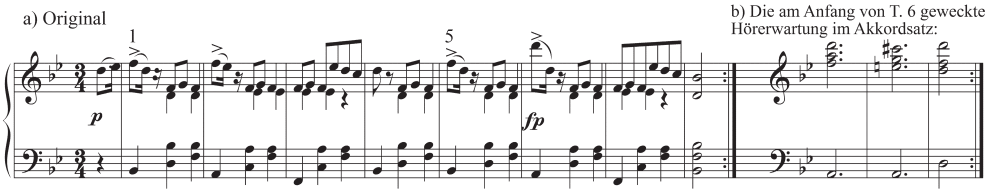
den eigenen Beitrag aufmerksam machen wollten. So bietet Beispiel 14 einen ersten Achttakter mit überraschendem Schluss auf der III. Stufe:



Beispiel 14 **Carl Andreas Stein: *Deutscher*, Takt 1–8, erschienen in: *Carneval* 1823, Heft 2, S. 9**

Allerdings kommen Phrasenschlüsse in terzverwandter Molltonart bei Wiener Klavierwalzern relativ häufig vor, so dass hier etwas ursprünglich Außergewöhnliches zur Konvention wurde. Bei dem von mir untersuchten Material führen von allen ersten Achttaktern in Dur, die modulieren, etwa 50 Prozent in die quinthöhere Tonart, die übrigen 50 Prozent entweder zur VI. oder zur III. Stufe. In Schuberts Ländlern, Deutschen und Walzern gibt es dagegen nur einen einzigen ersten Achttakter in Dur, der mit der III. Stufe endet. Zu berücksichtigen ist jedoch die Phrasenlänge: In Schuberts Durtänzen, die nicht mit einem Achttakter, sondern mit einem Sechzehntakter beginnen, sind Schlüsse mit der III. Stufe keine Ausnahme. Für Achttakter hingegen hat Schubert solche Schlüsse vermutlich als zu aufgesetzt empfunden.

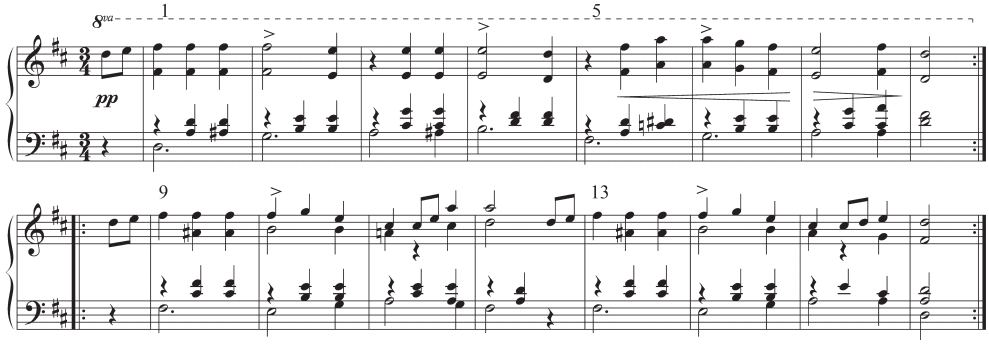
Allerdings greift Schubert in Beispiel 15 den eben beschriebenen harmonischen Topos auf: Als gewissermaßen »konventionelle Überraschung« bereitet in Takt 6 der Quartsextakkord über *a* einen Schluss in d-Moll vor, der aber – als zweite Überraschung – nicht erfolgt, womit der erste Formteil »ganz normal« in B-Dur endet:



Beispiel 15 **Franz Schubert: *Deutscher* Nr. 3, D 783, Takt 1–8**

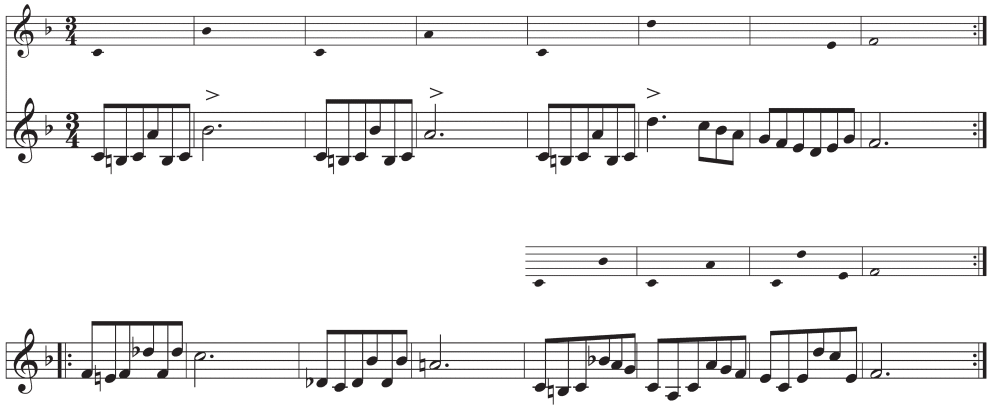
Bemerkenswert ist, dass dieses Spiel mit den Tonarten B-Dur und d-Moll in reiner Diatonik stattfindet. Allgemein tendieren Schuberts Tänze mehr zur Diatonik als der Durchschnitt: So sind beispielsweise chromatische Tonleitern (wie in Beispiel 10) für Wiener Klaviertänze typisch, bei Schubert kommen sie praktisch überhaupt nicht vor. Schubert setzt Chromatik weniger, dafür aber kalkulierter ein. Dazu ein Blick auf Beispiel 16. Die Oberstimme von Takt 1–2 wird in Takt 9–10 wieder aufgegriffen, nun aber so harmonisiert, dass die ungewöhnliche Progression Fis-Dur – e-Moll entsteht. Diese wird

allerdings schon in Takt 1–2 vorbereitet. In Takt 1 erklang bereits das *ais*, dort aber noch als chromatische Durchgangsnote, die dann in Takt 9 zum konsistenten Bestandteil des Fis-Dur-Akkordes wird.



Beispiel 16 **Franz Schubert: Deutscher D 420/3**

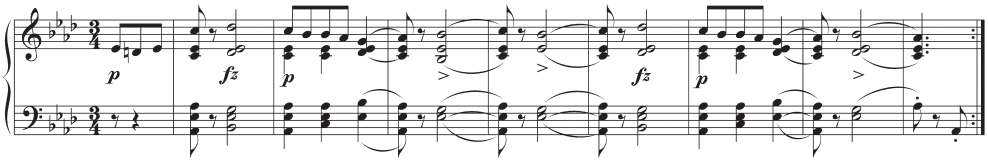
Verborgene Raffinessen Schuberts Tänze heben sich von Wiener Klaviertänzen seiner Zeitgenossen oft durch eine zusätzliche Dimension ab, die sich unter Umständen erst bei einer genaueren Beschäftigung erschließt. Das offenbart die in Beispiel 17 abgebildete Oberstimme des *Walzers* D 365/35. Die von mir hinzugefügten Gerüsttöne verdeutlichen, dass die letzten vier Takte eine komprimierte Reprise des ersten Achttakters sind:



Beispiel 17 **Franz Schubert: *Walzer* D 365/35, Oberstimme mit Hervorhebung von Gerüsttönen**

Funktionalität Im Bereich der Funktionalität zeichnet sich ein deutlicher Unterschied zwischen Schuberts Tänzen und jenen anderer Komponisten ab: Bei Letzteren sind – zumindest bei dem Repertoire, das meinen Untersuchungen zugrunde lag – Rhythmus und Satzstruktur immer so angelegt, dass sie eine klare Orientierung für den Tanzschritt geben oder diesen zumindest nicht gefährden. Bei Schubert dagegen gibt es auch eine Reihe von Stücken, die kaum zum Tanzen geeignet scheinen. Dazu zählt Beispiel 18, bei

dem die vorgegebene Taktart und die Position der Taktstriche nicht ohne Weiteres hörend erfasst werden kann:



Beispiel 18 Franz Schubert: Deutscher D 973/3, Takt 1–8

Bilanz In vielen Punkten entsprechen Schuberts Klaviertänze denen seiner Wiener Zeitgenossen. Gemeinsame Basis ist – neben der Form aus zwei oder drei Achttaktern – vor allem die melodische Substanz in Form von typischen Motiven und Spielfiguren. Die auf den ersten Blick größte Abweichung von den genrespezifischen Konventionen findet man in einer Reihe von Schubert-Tänzen, deren rhythmisch-satzstrukturelle Gestaltung eine Verwendung als funktionale Tanzmusik verhindert.

Gemessen am Durchschnitt des Wiener Klaviertanzes sind Schuberts Beiträge sowohl gemäßigter als auch unkonventioneller. Gemäßigter, weil sie Chromatik und auffällige Dissonanzen wie die None der v. Stufe sparsamer verwenden, unkonventioneller beispielsweise durch Anfänge, die in ihrer Tonart nicht eindeutig sind. Das Individuelle zeigt sich zudem in einem besonderen Beziehungsreichtum, der sich oft erst bei näherer Beschäftigung erschließt.

Inhalt

Vorwort 8

KEYNOTES

Markus Böggemann Kompositionslehre und Wissenspopularisierung. Ausdifferenzierung und Verbreitungsformen musiktheoretischen Wissens im 19. Jahrhundert 11

Thomas Christensen Monumentale Texte, verborgene Theorie 21

AUFSÄTZE

Torsten Mario Augenstein »Schockweise Quint- und Oktavparallelen«. Die Generalbass-Aussetzungen der italienischen Duette und Trios von Johannes Brahms für Friedrich Chrysanders Händel-Gesamtausgabe von 1870 und 1880 33

Wendelin Bitzan Die Initialkadenz als Eröffnungstopos im Klavierschaffen Franz Liszts. Zum Fortwirken eines tradierten Generalbassmodells im 19. Jahrhundert 51

Jürgen Blume Die Fugenkonzeption des Theoretikers und Komponisten Anton André 61

Leopold Brauneiss Conus' Theorie der Metrotektonik und ihre Aneignung durch Skrjabin 82

Julian Caskel »Metrische Hasen« und »tonale Igel«. Zur Theorie des Tutti-Schlusses am Beispiel von Haydns Londoner Sinfonien 91

Felix Diergarten Joachim Hoffmann. Ein Kompositionslehrer in Schuberts Wien 103

Nicole E. DiPaolo A Glimpse of Heaven. Complex Emotions in the First Movement of Beethoven's Piano Sonata No. 31, op. 110 115

Martin Ebeling Konsonanztheorien des 19. Jahrhunderts 124

Stefan Eckert Vom Tonbild zum Tonstück. Wilhelm Dyckerhoffs *Compositions-Schule* (1870–1876) 139

Florian Edler Carl Maria von Webers und Giacomo Meyerbeers Rezeption der Choralsatzlehre Georg Joseph Voglers 149

Thomas Fesefeldt Der Wiener Klaviertanz bei Schubert und seinen Zeitgenossen 162

Ludwig Holtmeier »Accord«, »disposition«, »face«, »Griff«, »Trias harmonica«. Überlegungen zum Akkordbegriff des 18. Jahrhunderts 171

Ariane Jeßulat Intellectum tibi dabo. Zur Soziologie des Kontrapunkts 189

Martin Kapeller Gleichzeitiges und Ungleichzeitiges. Was man von historischen Tondokumenten über Tempo rubato erfahren kann 201

Stephan Lewandowski Franz Liszts späte Klavierwerke. Vorboten der Post-Tonalität 212

Nathalie Meidhof Tradition und Revolution. Zur Beurteilung von Charles Simon Catels *Traité d'harmonie* 218

Johannes Menke Das Projekt »Dreiklang«. Natur und Technik bei Logier, Weitzmann, Wagner und Liszt 228

Astrid Opitz Altes in neuem Gewand. Zur Rolle des Generalbasses bei Robert Schumann 241

Birger Petersen Rheinbergers *Bassübungen für die Harmonielehre* und die Partimento-Tradition im 19. Jahrhundert 252

Tihomir Popović »A perfect knowledge of Oriental music«. Britische Autoren der Kolonialzeit über indische Musik und Musiktheorie 263

Christian Raff »Veränderte Reprisen« in der Claviermusik der Wiener Klassiker? 272

Rob Schultz Melodic Contour, Musical Diachrony and the Paradigmatic/Syntagmatic Divide in Frédéric Chopin's Waltz in B Minor 284

Markus Sotirianos »Impressionismus« vor 1830? Bemerkungen zu Schuberts Lied *Die Stadt* 293

Kilian Sprau Das Lied als Fragment. Zur Frage der Zyklizität in Liedkompositionen des 19. Jahrhunderts 302

Marco Targa The Romantic Sonata Form in Theory and Practice 312

Clotilde Verwaerde From Continuo Methods to Harmony Treatises. Reorientation of the Educational Goals in France (1700–1850) 322

Stephan Zirwes/Martin Skamletz Beethoven als Schüler Albrechtsbergers. Zwischen Fugenübung und freier Komposition 334

Namen-, Werk- und Ortsregister 351

Die Autorinnen und Autoren der Beiträge 358

Musiktheorie im 19. Jahrhundert

11. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie in Bern 2011 • Herausgegeben von Martin Skamletz, Michael Lehner und Stephan Zirwes unter redaktioneller Mitarbeit von Daniel Allenbach

Musikforschung der
Hochschule der Künste Bern
Herausgegeben von Martin Skamletz
und Thomas Gartmann
Band 7

Dieses Buch ist im März 2017 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 *Alster*, einem holzfreien, säurefreien, chlorfreien und alterungsbeständigen Werkdruckpapier der Firma Geese in Hamburg. Ebenfalls aus Hamburg, von Igepa, stammt das Vorsatzpapier *Caribic cherry*. *Rives Tradition*, ein Recyclingpapier mit leichter Filznarbung, das für den Bezug des Umschlags 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 Forschungsschwerpunkt Interpretation der Hochschule der Künste Bern finden Sie Informationen 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. © Edition Argus, Schliengen 2017. Printed in Germany ISBN 978-3-931264-87-1