

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

Einleitung Der Titel zur vorliegenden Studie ergab sich nach der Lektüre eines Briefes von Robert Franz (1815–1892) an den Breslauer Universitätsmusikdirektor Julius Schäffer (1823–1902) vom 1. Februar 1871.¹ Franz, der auch Komponist war, leitete 1842–1867 die Singakademie Halle. 1859 wurde er Musikdirektor der Universität Halle. In seinem Brief greift Franz die Händel-Editionen Friedrich Chrysanders an. Insbesondere kritisiert er heftig die Generalbass-Aussetzungen, die Johannes Brahms in dem 1870 in Leipzig erschienenen Band 32 der Händel-Gesamtausgabe Chrysanders zu Händels italienischen Duetten und Trios verfertigt hatte:

»Bester Schäffer! [...] Chrysanders Notizen über meine Publicationen haben mich [...] in eine gelinde Wuth versetzt. Das ist ja ein ganz unverschämter Schlingel, der sich ernsthaft einzubilden scheint, Händel, weil er sich sonst einiges Verdienst um ihn erworben hat, [...] gepachtet zu haben. Des Kerls Perfidie ist um so größer, als er mich vor einigen Jahren direkt zur Mitwirkung bei seinen ›Denkmälern der Kunst‹ zu veranlassen suchte. Damals hatte ich bereits einen großen Haufen Bach'scher Werke bearbeitet u. Chrysander mußte doch wissen, was von mir zu erwarten stand. Aus mancherlei Gründen schlug ich den Antrag ab u. jetzt stellt sich der Bursche an, als versündigte ich mich geradezu an den alten Meistern. Wie sich ein honetter Künstler dazu hergeben kann, sich von so einem ausrangirten Philologen in's Schlepptau nehmen zu lassen, ist schwer zu begreifen. Leider steht's aber mit der künstlerischen Respektabilität heut zu Tage schlecht genug, wie Sie das z. B. an den Brahms'schen Bearbeitungen der Kammerduette recht augenfällig wahrnehmen können. Um Dresel einen harmlosen Scherz zu bereiten, ging ich einige Stündchen auf die Quinten u. Octavenjagd – wie ich ein volles Schock (wörtlich zu nehmen) gespießt hatte, wurde mir die Geschichte doch gar zu langweilig u. ich klappte den Bettel zu. Und mit solchem Schunde, der dem ersten besten Schuljungen Schande machen müßte, wagt es Herr Chrysander seine Ausgaben aufzuputzen. Aber auch ganz abgesehen von der stinkenden Unsauberkeit des Tonsatzes, tragen diese Fabrikate den Stempel völliger Impotenz an der Stirn: nirgends ist ein Schimmer von Stimmung herausgedrückt worden. [...] Der Esel hat ja nicht die geringste Vorstellung von dem eigentlichen Kernpunkte meiner Arbeiten. Diese werden hoffentlich dazu beitragen, den Leuten früher oder später über Händel'sche Art die Augen zu öffnen, während die öden Dudeleien jener Pfuscher nothwendig den Erfolg haben, des großen Mannes allgemeinere Anerkennung zu hintertreiben u. in weite Ferne hinauszuschieben. Besehe ich die Sache recht bei Lichte, so wird mir's immer klarer, daß Chrysander von dem colossalen Ehrgeize besessen ist, mutterseelenallein die Rehabilitation Händel's in's Werk setzen zu wollen. Offenbar genügen ihm die Triumphe auf dem Feld der Geschichte nicht mehr – er beabsichtigt auch ›in Kunst‹ zu machen. Um seinen Schund aber an den Mann bringen zu können, muß er zuvor Besseres zu

1 Für den Hinweis auf den Brief und weitere Anregungen bin ich Dr. Johannes Behr, Kiel, äußerst dankbar.

discreditiren suchen. [...] Die Luft des 19. Jahrhunderts muß aber wahrlich von Elementen strotzen, die zur blinden Selbstanbetung nöthigen: es wäre sonst gar nicht zu begreifen, daß selbst die nüchternsten Gesellen diesem unseligen Cultus zur Beute fielen!«²

Robert Franz schrieb diesen Brief an Schäffer am Vorabend der sogenannten »Spitta-Schäffer-Kontroverse«. Damit ist der Brief Teil der Vorgeschichte dieser Kontroverse, die sich an der Frage einer adäquaten Ausführung der Generalbass-Stimme im Zusammenhang von Aufführungen von Johann Sebastian Bachs Kirchenmusik entzündete.³ Auslöser der Diskussionen waren vor allem die von Franz herausgegebenen Bearbeitungen von Werken Händels und Bachs. Franz verteidigte seine eigenen Bearbeitungen in dem bekannten *Offenen Brief an Eduard Hanslick* von 1871. Zur Legitimation seiner Bearbeitungen zieht er Chrysanders für die Deutsche Händelgesellschaft herausgegebenen Italienischen Kammerduette von Händel als Gegenbeispiel heran. Er erklärt dort, dass er mit seinen Arbeiten das Ziel anstrebe, »den Intentionen des Autors« gerecht zu werden.⁴ So fügte er zum Beispiel den Kantaten Bachs einen erweiterten Bläserapparat (mit unter anderem 2 Klarinetten und 2 Fagotten) bei, der das Orchester zu symphonischer Größe anwachsen ließ. Außerdem setzte er eine eigenständige Orgelstimme in drei Systemen aus, die mit der ursprünglichen Continuo-Stimme nichts zu tun hatte.⁵ Gerade an der Frage ob Orgel, Cembalo oder Klavier als Begleitinstrument eingesetzt werden sollte, ereiferten sich die Kontrahenten. Der Adressat des oben in Auszügen zitierten Briefes vom 1. Februar 1871, Julius Schäffer, trat als Verteidiger Franz' in einem Artikel im *Musikalischen Wochenblatt* 1875 auf, nachdem Philipp Spitta im ersten Band seiner Bach-Biografie Position für eine »historische Anschauung« und gegen die Bearbeitungen Franz' bezogen hatte.⁶

Die Kategorien, mit denen Franz den jeweils nötigen Bearbeitungsgrad der Quellen bestimmte, durch den die Intentionen des Komponisten verdeutlicht werden sollten, beruhten freilich auf einer zutiefst subjektiven Einschätzung des Bearbeiters Franz. Bach und Händel sind beispielsweise für Franz »stets als Tondichter, und zwar im eminentesten Sinne des Wortes« aufzufassen. Ihren Werken »wird nur gerecht werden, wer ihnen

- 2 Stiftung Händel-Haus, Halle, AS-Franz B 126, online einsehbar unter www.museum-digital.de/san/index.php?t=objekt&oges=1102 (14. Januar 2016), besprochen in: *Katalog Stargardt* Nr. 691, S. 260, Nr. 600.
- 3 Vgl. Wolfgang Sandberger: *Das Bach-Bild Spittas. Ein Beitrag zur Geschichte der Bach-Rezeption im 19. Jh.*, Stuttgart 1996, S. 126–138.
- 4 Robert Franz: *Offener Brief an Eduard Hanslick*, Leipzig 1871, S. 15.
- 5 Vgl. Heinrich Bellermann: Robert Franz' Bearbeitungen älterer Tonwerke, in: *AmZ* 7 (1872), Nr. 31–33, Sp. 489–495, 505–510, 521–526 und Sandberger: *Das Bach-Bild Spittas*, S. 126 f.
- 6 Philipp Spitta: *Johann Sebastian Bach*, Bd. 1, Leipzig 1873, S. 710 ff. und 827 ff. sowie Julius Schäffer: Robert Franz in seinen Bearbeitungen älterer Vocalwerke, in: *Musikalisches Wochenblatt* 6 (1875), Nr. 36–39, S. 437–439, 449–454, 461 f., 473–476.

mit der bestimmten Voraussetzung naht, dass sie in allen Theilen von der geheimnisvollen Macht eines poetischen Tonlebens durchdrungen sind.«⁷

Ein anderer, aus heutiger Sicht objektiverer, philologisch-systematischer Umgang mit den Komponisten der Vergangenheit war ihm suspekt, was paradoxerweise dazu führte, Herausgebern wie Chrysander die im Brief an Schäffer erwähnte Tendenz zur »Selbstanbetung« zu unterstellen.

Die hier in Grundzügen dargestellte Diskussion ist symptomatisch für die Situation einer im 19. Jahrhundert stetig wachsenden Nachfrage nach Ausgaben älterer Werke. Im deutschsprachigen Raum betraf dies zunächst und vor allem die Werke Bachs, aber auch Händels und Mozarts. Die damals hergestellten Editionen lassen sich in zwei Sparten unterteilen: Einerseits wurden für die Praxis bestimmte Ausgaben ediert, so wie dies Franz tat. Andererseits begann man mit Unternehmungen großer Gesamtausgaben, so etwa 1851 mit der Bach- oder 1858 mit der Händel-Gesamtausgabe.⁸ Hierzu bemühte man sich um eine möglichst getreue Wiedergabe des Notentextes und versuchte, sich am »Urtext« zu orientieren. Für solche Ausgaben mussten philologisch systematische Methoden entwickelt und wissenschaftlich diskutiert werden. Der Kreis praxisorientierter Herausgeber, griff dagegen bisweilen »korrumpierend«, wie es Peter Schmitz 2009 treffend bezeichnete, in den überlieferten Notentext ein, indem interpretatorische Zusätze eingefügt oder Neuinstrumentierungen vorgenommen wurden.⁹ Als Beispiel für einen solch freien Umgang mit der Überlieferung, sei die Bearbeitung der Bach'schen Kantate »Ach, wie flüchtig, ach, wie nichtig« BWV 26 (1724) angeführt, die Robert Franz in Leipzig [1877] herausgab. Bachs Originalbesetzung sah Soli SATB, Coro SATB, Fl, 3 Ob, Cor, 2 Vl, Va, Bc vor (Abbildung 1).

Sofern Franz die Orgel in seinen Bearbeitungen berücksichtigt, ist sie als eigenständiges Orchesterinstrument »hinzukomponiert«, das »an den entscheidenden Stellen, den etwa noch fehlenden Glanz« hinzufügt.¹⁰ Anschaulich lässt sich dies an der Bearbeitung der Kantate »Wer da gläubet und getauft wird« BWV 37 (1724) darstellen. Die Originalbesetzung bei Bach sieht Soli SATB, Coro SATB, Ob d'amore, 2 Vl, Va, Bc vor (Abbildung 2).

7 Franz: Offener Brief, S. 15.

8 Johann Sebastian Bach's Werke, Leipzig 1851–1899 und G. F. Händel's Werke, Leipzig 1858–1894.

9 Vgl. Peter Schmitz: Brahms als Herausgeber, in: Brahms Handbuch, hg. von Wolfgang Sandberger, Stuttgart/Kassel 2009, S. 93–100, hier S. 93 und ders.: »Oh über die Philologen!«. Zu Johannes Brahms' Selbstverständnis als Editor, in: Musik und Musikforschung, Johannes Brahms im Dialog mit der Geschichte, hg. von Wolfgang Sandberger und Christiane Wiesenfeldt, Kassel/Basel 2007, S. 207–219.

10 Vgl. Franz: Offener Brief, S. 7.

Ach wie flüchtig, ach wie nichtig
(Vain and fleeting)

Cantate #26
von
JOHANN SEBASTIAN BACH

bearbeitet
von
ROBERT FRANZ.

Partitur	netto 12 10,00	Clavierauszug	In 4 ^o netto M. 3,00. In 8 ^o netto M. 1,50.
Orchesterstimmen	netto 20,00	Singstimmen	netto 0,50.
Orgelstimme	netto 4 M.		

LEIPZIG, VERLAG von F. E. C. LEUCKART
(CONSTANTIN SANDER).

BROUDE BROS.

Die Bearbeitung ist Eigentum des Verlegers.
Ent⁴ St. Hall.

Lith. Anst. v. E. Gut Pickenhahn, Leipzig.

ABBILDUNG 1 Robert Franz' Bearbeitung der Kantate »Ach, wie, flüchtig, ach, wie nichtig« von Johann Sebastian Bach

„Ach wie flüchtig, ach wie nichtig.“
 „Vain and fleeting, nought completing.“

1

CANTATE

von

Joh. Sebastian Bach.

N^o 1. CHOR.

Andante. M. ♩ = 80.

Bearbeitet von Robert Franz.

Flöte. *mf* *cresc.*

Oboe 1. *mf* *cresc.*

Oboe 2. *mf* *cresc.*

Oboe 3. *mf* *cresc.*

Clarinete 1 in C. (F) *mf* *cresc.*

Clarinete 2 in C. (F) *mf* *cresc.*

Fagott 1. (F) *mf* *cresc.*

Fagott 2. (F) *mf* *cresc.*

Tromba in C.

Violine 1. *mf* *cresc.*

Violine 2. *mf* *cresc.*

Viola. *mf* *cresc.*

Sopran.

Alt.

Tenor.

Bass.

Violoncell. *mf* *cresc.*

Bass. *mf* *cresc.*

14

der wird se - - lig wer -
will be blest - - - - - fur ev - -

der wird se - - - - - lig wer
will be blest - - - - - fur ev - -

- - - - - bet und ge - - - - - tauft wird, der wird se - - - - - lig wer - -
- - - - - eth and o - - - - - bey - - - - - eth, will be blest fur ev - -

- - - - - bet und ge - - - - - tauft wird, der wird se - - - - - lig wer - - den,
- - - - - eth and o - - - - - bey - - - - - eth, will be blest fur ev - - er,

F.E.C.L. 2323

ABBILDUNG 2 Robert Franz' Bearbeitung der Kantate »Wer da gläubet und getauft wird« von Johann Sebastian Bach, S. 14;
Besetzung: Chor und Solisten SATB, 2 Fl, 2 Ob, 2 Klar,
2 Fg, 2 Cor, 2 Vl, Vla, Vc, Kb, Org

Wie im Brief an Schäffer angekündigt, begibt sich Robert Franz in Chrysanders Ausgabe der italienischen Duette und Trios von 1870 auf »Quinten- und Octavenjagd«. Seine Absicht ist es, mit Hilfe der dort vermuteten Satzfehler (Quint- und Oktavparallelen) Chrysanders Anspruch einer historisch-philologisch korrekten Händelausgabe zu diskreditieren. Mehr noch, Franz begreift sich selbst als Verteidiger der »Alten Meister« und wirft den »Philologen« mit den Aufdeckungen der Regelverstöße ahistorisches Vorgehen bei der Aussetzung des Generalbasses vor.

Das gefundene »Schock«¹¹ Quint- und Oktavparallelen teilt er auszugsweise in seinem *Offenen Brief an Hanslick* 1871 mit. Dort sind zehn Regelverstöße mit Notenbeispielen aus den Duetten II, VII (3), VIII, IX, X (2) und dem Trio I abgedruckt. Von Brahms stammen die Aussetzungen zu Nr. VII, VIII, X, XI und zum Trio.

In der revidierten und erweiterten Ausgabe von 1880 sind die von Franz offengelegten Satzfehler korrigiert, sofern sie von den beteiligten Komponisten als legitim erachtet wurden: Brahms hat vornehmlich Quint- und Oktavparallelen in den Außenstimmen ausgeglichen (Abbildung 3).

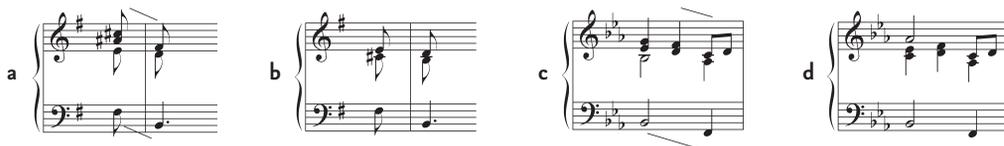


ABBILDUNG 3 Kritisierte Stellen der Ausgaben von 1870 und 1880 im Vergleich

- a Nr. VII, Brahms, Bd. 32, 1870, S. 47, Zeile 3, Takt 1 und 2; Franz: *Offener Brief an Eduard Hanslick*, S. 17
 b Nr. IX, Brahms, Bd. 32a, 1880, S. 49, Zeile 3, Takt 1 und 2
 c Nr. VIII, Brahms, Bd. 32, 1870, S. 58, Zeile 4, Takt 5; Franz: *Offener Brief an Eduard Hanslick*, S. 17
 d Nr. X, Brahms, Bd. 32a, 1880, S. 88, Zeile 4, Takt 5

Chrysander geht im Vorwort von 1880 dezent auf die Korrekturen ein und bemerkt, dass in der Neuedition eine »wünschenswerte Revision des italienischen Textes und der Clavierbegleitungen«¹² vorgenommen werden konnte.

Die von Franz aufgespürten Satzfehler und ihre Korrekturen in der Ausgabe von 1880 ausführlich zu besprechen, muss weiteren Studien vorbehalten bleiben, obwohl damit ein interessanter Teilaspekt beleuchtet werden könnte. Nachfolgend soll es vor allem um die Entwicklung der Generalbass-Aussetzungen von Johannes Brahms in den beiden Bänden 32 und 32a der Gesamtausgabe Chrysanders gehen. In die Betrachtung

11 Schock, alte Maßeinheit, 1 Schock = 60 Stück beziehungsweise 5 Dutzend; vgl. *Deutsches Wörterbuch* von Jacob und Wilhelm Grimm, Bd. 15, München 1905, Sp. 1431.
 12 Georg Friedrich Händel's Werke. Italienische Duette und Trios. Zweite vervollständigte Ausgabe, hg. von Friedrich Chrysander, Leipzig 1880, Bd. 32a, Vorwort.

fließt zudem die von Brahms selbständig 1881 bei Peters in Leipzig herausgegebene Auswahl von sechs Duetten Händels ein.

Die Zusammenarbeit von Brahms und Chrysander bei der ersten Ausgabe von 1870 Entstehung und Editions-geschichte der »Italienischen Duette und Trios« in der Gesamtausgabe Chrysanders sind anhand des Briefwechsels von Brahms und Chrysander relativ gut dokumentiert. In Chrysanders Gesamtausgabe erscheinen 1870 als Band 32 13 Duette und zwei Trios.¹³ Zunächst war ein Supplementband mit weiteren Duetten geplant. Schließlich kam es jedoch 1880 zu einer revidierten Neuausgabe als Band 32a, der nun 20 Duette und zwei Trios enthielt. 1870 hatte Brahms die Aussetzungen der Duette 7 bis 13 und der zwei Trios übernommen. Die restlichen Begleitungen stammten von Chrysander selbst und ein Duett setzte Joseph Joachim aus. 1880 besorgte Julius Spengel (1853–1936) die Aussetzung von drei neu aufgenommenen Duetten und Brahms fügte sechs weitere Aussetzungen hinzu.

Die nachfolgende Übersicht zeigt die von Brahms ausgesetzten Duette und Trios. Da man in Band 32a die Reihenfolge änderte, differiert die Nummerierung in den Ausgaben von 1870 und 1880. Spalte 3 gibt die Stellung der betreffenden Werke in der neuen Hallischen Händel-Ausgabe wieder.¹⁴ Die sechs Duette, die von Brahms 1881 gesondert herausgegeben wurden, erscheinen in der letzten Spalte:

Titel	1870	1880	HHA, 2011	1881, Peters
Quando in calma ride	VII	IX	HWV 191	
Tacete, ohimè, tacete	VIII	X	HWV 196	
Conservate, raddoppiate	IX	XI	HWV 185	
Tanti strali al sen mi scocchi	X	XII	HWV 197	
Langue, geme, sospira	XI	XIII	HWV 188	
Caro autor di mia doglia ¹⁵	XII	Ic	HWV 183	
Se tu non lasci amore	XIII	XIV	HWV 193	
Se tu non lasci amore	Trio 1	Trio 1	HWV 201 ^{a, b}	
Quel fior che all'alba ride	Trio 2	Trio 2	HWV 200	

13 Georg Friedrich Händel's Werke. Italienische Duette und Trios, hg. von Friedrich Chrysander, Leipzig 1870, Bd. 32.

14 Georg Friedrich Händel: Kammerduette. Kammerterzette, hg. von Konstanze Musketa, Kassel u. a. 2011 (Hallische Händel-Ausgabe, Serie V, Kleinere Gesangswerke, Bd. 7).

15 Das Duett HWV 183 [= HWV Anh. B 103] stammt von Reinhard Keiser (1674–1739). Vgl. K. Musketa, in: Hallische Händel-Ausgabe, S. XI und Hans Joachim Marx: Johannes Brahms im Briefwechsel mit Friedrich Chrysander, in: Musik und Musikforschung, S. 221–274, hier S. 272, Brief Nr. 46.

Quel fior che all'alba ride	XV	HWV 192	I
Nò, di voi non vo' fidarmi	XVI	HWV 189	II
Nò, di voi non vo' fidarmi	XVII	HWV 190	III
Beato, in ver chi può	XVIII	HWV 181	IV
Fronda leggièra e mobile	XIX	HWV 186	V
Ahi, nelle sorti umane	XX	HWV 179	VI

Brahms und Chrysander hatten bereits 1867 mit den Vorbereitungen zu einer Ausgabe von Klavierwerken François Couperins für die *Denkmäler der Tonkunst* editorisch zusammengearbeitet.¹⁶ So konnte Chrysander Brahms auch für die Mitarbeit bei der Edition der Kammerduette in der Händel-Gesamtausgabe gewinnen. Bezüglich der Generalbass-Aussetzungen äußert sich der Herausgeber Chrysander am 1. Januar 1870 in einem Brief an Brahms über die von ihm gewünschte Editionsform:

»Meine einzige Bemerkung hinsichtlich des Arrangements ist nun die, dass wir den Händelschen Baß im Stich zugleich als (einstimmigen) Klavierbaß benutzen, die übrige Begleitung also in die rechte Hand gelegt werden muß. Sie wird mit etwas kleineren Noten gestochen und fügt sich dann ganz bequem und bescheiden zwischen das Original. [...] Was die Begleitung selbst anlangt, so gestehe ich, dass ich nicht mehr contrapunktiren möchte, als auf diesem [beigelegten] Probeblatt geschehen ist, und glaube, dass die Begleitungen ganz gut und genügend zu dem Gesange sein werden, die hierin noch weniger thun und sich noch mehr nur einfach harmonisch bewegen.«¹⁷

Da alles schnell vonstatten gehen musste, erwähnt Chrysander beiläufig, dass seine Arbeitsvorlage eine frühere Ausgabe der Werke sei. Die »beigedruckte Begleitung« stamme »von dem Engländer Smart«, der sich

»so ganz in das Figurieren und Contrapunktiren sich verirrt hat. Ich war selber Zeuge daß diese Gesangsstücke dadurch vollständig unzugänglich gemacht sind. Ich will nicht in Abrede stellen, daß es ihm nicht an guten Einfällen fehlt; was mir paßte, habe ich in meine Begleitung unbedenklich aufgenommen, aber den Stil dieser Musik begreift er doch fast garnicht. Dies sehen Sie auch ohne meine Worte auf den ersten Blick – ich wollte nur sagen wie ich darüber denke.«¹⁸

Im Jahr 1852 waren 13 Duette und zwei Trios von der Londoner Händel Society als Band Nr. 6 unter dem Titel »Thirteen Chamber Duets with Addition of Two Trios composed

¹⁶ Vgl. Marx: Johannes Brahms im Briefwechsel mit Friedrich Chrysander, S. 227 f., Brief Nr. 1.

¹⁷ Ebd. S. 233, Brief Nr. 6. Vgl. Jürgen Neubacher: Ein neuer Quellenfund zur Mitarbeit Johannes Brahms' an Friedrich Chrysanders Ausgabe von Händels »Italienischen Duetten und Trios«, in: *Die Musikforschung* 51 (1998), S. 210–215, hier S. 210 und Gustav Fock: Brahms und die Musikforschung, in: *Beiträge zur hamburgischen Musikgeschichte*, hg. von Heinrich Haußmann, Hamburg 1956, S. 46–69, hier S. 63.

¹⁸ Marx: Johannes Brahms im Briefwechsel mit Friedrich Chrysander, S. 233, Brief Nr. 6.

by George Frederic Handel« herausgegeben worden.¹⁹ Die Aussetzung des Generalbasses hatte damals Henry Smart (1813–1879) vorgenommen. Chrysander zieht Brahms' vorsichtigeren Umgang mit der Begleitung eindeutig jener Smarts vor, wie er in einem Brief an Brahms vom 24. Januar 1870 betont:

»Auf den ersten Blick [...] erkannte ich den Grundunterschied Ihrer Begleitung und der seinigen [Smarts]: es ist bei Ihnen Nr. Eins aller Begleitung, das Spiel der ruhigen Hände, gewahrt, wodurch die Begleitung den Gesang auch in dem reichsten Figurenwerk nicht nur umspielend begleitet, sondern auch harmonisch hält und trägt. Das ist, soweit ich es verstehe, das Alpha und Omega aller Begleitung, und alles, was ich von der Begleitkunst der alten Meister rühmen höre, geht auf diese Haupttugend zurück.«²⁰

Brahms hatte zunächst Bedenken, überhaupt eine Begleitung aus der Generalbass-Stimme zu erstellen. In Konzerten älterer Werke spielte er den Generalbass ex tempore. Am 15. Mai 1877 äußert er sich gegenüber Chrysander brieflich dazu:

»Ich begleite aus der Partitur oder der Baßstimme ganz anders, als ich es aufschreiben würde, namentlich aber habe ich die Freiheit, jeden Tag anders zu begleiten. [...] Nun will ich aber doch mit einer gedruckten Begleitung nicht sagen, daß ich eben so begleite, ich will nur dem Ungeübten (auch dem ungeübten Spieler) einen Notbehelf liefern. Heute aber wird so viel über die Sache gekohlt – namentlich die langgeübte und gewohnte Höflichkeit gegen [Robert] Franz hat alles so unklar gemacht – ich möchte nicht mitmachen.«²¹

Vergleich der verschiedenen Generalbass-Aussetzungen Vergleicht man zunächst die Aussetzungen Chrysanders mit denjenigen Smarts, zeigt sich, dass Smart in der Tat sehr ausschmückend figuriert (Abbildung 4).²²

Chrysanders Generalbass-Aussetzung ist hingegen zurückhaltender, so wie dies auch in den Duetten der Fall ist, für die Brahms die Begleitung anfertigte. Obwohl Smart die melodischen Linien der Vokalstimmen in seine reiche Figuration miteinbezieht, hat seine Begleitung die Tendenz, die Gesangsstimmen zu überdecken. Chrysander und Brahms orientieren sich dagegen am Collaparte-Spiel, indem sich ihre Begleitung an den Melodiefluss der Vokalstimmen anlehnt.

Betrachtet man die Aussetzung des Generalbasses von Smart und Chrysander vor dem Hintergrund der von Johann Joachim Quantz 1752 vorgeschlagenen Begleitung des

19 Händels Kammerduette und -trios waren als Sammlung unterschiedlicher Größe zuvor in London bereits mehrfach gedruckt erschienen; vgl. K. Musketa, in: *Hallsche Händel-Ausgabe*, S. 213. Zur Ausgabe von 1852 vgl. Howard Server: *Brahms and the Three Editions of Handel's Chamber Duets and Trios*, in: *Händel-Jahrbuch* 39 (1993), S. 34–160, hier S. 135, Anm. 6.

20 Marx: *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Friedrich Chrysander*, S. 235, Brief Nr. 7.

21 Ebd., S. 240, Brief Nr. 10.

22 Vgl. Waltraud Schardig: *Friedrich Chrysanders Leben und Werk*, Hamburg 1986, S. 153 ff.

Duetto: Vå, speme infida, HWV 199, Chrysander V (1870)

Sopran 1

Sopran 2 Vå, vå spe-me/in fi-da, pur, vå, Vå,

Smart (1852)

Chrysander (1870)

Generalbass

3 non ti cre-do! vå, non ti cre-do, vå spe-me/in-fi-da, pur, vå, non ti cre-do, vå

ABILDUNG 4 Synoptische Darstellung der Generalbass-Aussetzungen von Henry Smart und Friedrich Chrysander

»Clarvieristen« beim »Accompagnement«, so ist Smart weiter von Quantz' Ästhetik entfernt, als Chrysander und Brahms es sind:

»Bey einem Solo wird eigentlich die größte Discretion oder Bescheidenheit erfordert: und kömmt allda, wenn der Solospieler seine Sache gelassen, ohne Sorge, und mit einer Zufriedenheit spielen soll, sehr viel auf den Accompagnisten an; weil dieser dem Solospieler so wohl einen Muth machen, als ihm denselben benehmen kann.«²³

Ferner tadelt Quantz den Begleiter, der »mit der rechten Hand zu viel Bewegung machet« oder »mit derselben, am unrichten Orte, melodiös spielt, oder harpeggiert, oder sonst

23 Johann Joachim Quantz: Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen, Berlin 1752, S. 225.

Sachen, die der Hauptstimme entgegen sind, mit einmenget.«²⁴ Ähnliches schreibt auch Carl Philipp Emanuel Bach 1762: »Der gewöhnlichste Ausdruck, wodurch man einen guten Accompanisten kennbar machet, pfleget dieser zu seyn: er accompagniret mit Discretion.«²⁵

Aufgrund seines historischen Interesses war Brahms die Ästhetik des 18. Jahrhunderts vertraut. Bereits in seiner Jugend hatte er sich das Lehrwerk *Treulicher Unterricht im Generalbaß* von David Kellner (Hamburg 1743) angeschafft. In seiner Bibliothek befanden sich unter anderem Johann Matthesons *Exemplarische Organistenprobe* (Hamburg 1719), *Der vollkommene Capellmeister* (Hamburg 1739) oder Friedrich Wilhelm Marpurgs *Abhandlung von der Fuge* (Berlin 1753/54). Zudem war er mit Adolf Bernhard Marx' (1795–1866) *Lehre von der musikalischen Komposition* (Leipzig 1837–1847) vertraut.

Auch in der Ausgabe von 1880 bleibt Brahms weiterhin diskreter als Smart, wenngleich der Akkordsatz an einigen Stellen vollstimmiger wird:

The image displays two musical score excerpts for a duet. The top excerpt is from the 1870 edition, and the bottom is from the 1880 edition. Both show vocal lines with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: "me, sos - pi - ra e si la - gna co - lom - ba che chia - ma, co - lom - ba che te com - pa - gna, co - lom - ba che chia - ma, co - lom - ba che". The piano accompaniment in the 1880 edition shows a more fully voiced chord structure compared to the 1870 edition.

ABBILDUNG 5 Händel/Brahms: Duett XI, Ausgabe 1870, S. 73, Takt 26 ff. (oben) und Duett XIII, Ausgabe 1880, S. 103, Takt 26 ff. (unten)

Zu konstatieren ist, dass Brahms sich bei der Aussetzung hier vom Collaparte-Spiel entfernt (Takt 26 Oberstimme, rechte Hand, und Takt 28 Mittelstimmen, rechte Hand). Es deutet sich eine dezente Emanzipation der Klavierstimme von den Singstimmen an. Das Klavier bleibt allerdings weiterhin Begleitinstrument, ohne interpretierend einzu-

24 Ebd. S. 225.

25 Carl Philipp Emanuel Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, 2. Teil, Berlin 1762, S. 269; Hervorhebung im Original.

DUETTO XX.

Soprano.

Soprano.

Pianof.

Basso.

Ahi, nel - le sor - ti u - ma - ne quel - la sa - ria d'un

Ahi, nel - le

cor fe - li - ci - tà mag - gior ch'è sen - za af - fan - no, ch'è sen - za af - fan - no,

VI

Largo 31. August 1745

Sopran 1

Sopran 2

Klavier

fp *espress. legato*

Ahi, nel - le sor - ti u - ma - ne
O, in dem Schick - sals - be - rei - che,

quel - la sa - ria d'un cor fe - li - ci - tà mag - gior ch'è senza af - fan - no, ch'è sen - za af -
wo findet wohl die Brust noch ungetrüb - te Lust ohn' al - les Wé - he, ohn' al - les

ABBILDUNG 6 Händel/Brahms: Duett xx, Ausgabe 1880, S. 152 (oben)
und Duett vi, Ausgabe 1881 (Edition Peters), S. 70 (unten)

van.no, com.pa - gni, com. pa - gni, com.pa.gni van - no, com.pa - gni van - no, in.sie - me
 van.no, com.pa - gni, com. pa - gni, com.pa.gni van - no, com.pa - gni van - no, in.sie - me

van.no, che il duo - lo ed il pia - cer com. pa - gni van - no.
 - me van.no, che il duo - lo ed il pia - cer com. pa - gni van - no.

greifen. Chrysander verweist 1880 im Vorwort zu Band 32a auf die Begleitfunktion des Klaviers und erinnert an die historische Praxis:

»Händel's Bass ist bei diesen Begleitungen durchgehends als Clavierbass benutzt, was nur geschah, um eine Linie zu sparen, nicht aber um damit zu sagen, dass der Clavierspieler in allen Lagen und Schritten an jenem Basse festzuhalten habe. Solches würde schon desshalb [sic] unpraktisch sein, weil der Continuo in dieser Musik nicht allein dem Cembalisten, sondern zugleich für den Violoncellisten bestimmt ist. [...] Wenn ein Saitenbass hinzutritt, was damals bei allen solchen dreistimmig gesetzten Compositionen der Fall sein konnte, so kann man mit einer verhältnissmässig sehr einfachen Clavierbegleitung auskommen. Für diesen Zweck wäre eine Bearbeitung wünschenswerth, welche den Violoncellbass als dritte Stimme gesondert aufzeichnet und den Clavierpart darunter setzt. Ob nun mit oder ohne Betheiligung des Violoncell, die Modificationen der Begleitung, welche hier statthaben können, sind fast unendlich.«²⁶

Chrysander und Brahms legen die Verantwortung für die Begleitung in die Hände der Ausführenden – ein Plädoyer, die Aussetzungen als Möglichkeit und nicht als interpretierende Festlegung zu verstehen. Damit distanzieren sie sich explizit von der Einstellung Robert Franz', der dem Herausgeber die Aufgabe stellt, die »wahre Absicht« des Komponisten zu ergründen, um sie als Bearbeiter den Ausführenden vorzulegen.²⁷

Als Brahms die Duette xv–xx aus Band 32a bei Peters ein Jahr später unter dem Titel *Sechs Duette für 2 Soprane / Sopran und Alt* herausgibt, nimmt er an einigen Stellen nochmals

²⁶ Georg Fr. Händel's Werke, Bd. 32a, Vorwort.

²⁷ Vgl. die Bemerkung Brahms' in Bezug auf R. Franz im Brief vom 15. Mai 1877 an Chrysander; Marx: Johannes Brahms im Briefwechsel mit Friedrich Chrysander, S. 240, Brief Nr. 10.

cer, che il duo - lo ed il pia - cer com - pa - - gni van - no, com - pa - gni, com -
 Schmerz, dass Freu - de stets mit Schmerz zu - sam - men ge - he, zu - sam - men, zu -
 com - pa - gni, com - pa - gni insie - - me van - no, com - pa - gni, com -
 zu - sam - men, mit Schmerz zu - sam - men ge - he, zu - sam - men, zu -
 pa - gni, com - pa - gni van - - no, com - pa - - gni van - - no, in - sie - - me
 sam - men, zu - sam - men ge - - he, zu - sam - - men geh', zu - sam - - men
 pa - gni, com - pa - gni van - - no, com - pa - - gni van - - no, in - sie - -
 sam - men, zu - sam - men ge - - he, zu - sam - - men geh', zu - sam - -
 van - no, che il duo - - lo ed il pia - - cer com - pa - gni van - no.
 ge - he, dass Freu - - de stets mit Schmerz zu - sam - men ge - - he.
 - - me van - no, che il duo - lo ed il pia - - cer com - pa - gni van - no.
 - - men ge - he, dass Freu - de stets mit Schmerz zu - sam - men ge - - he.

poco f

ABBILDUNG 7 Händel/Brahms: Duett xx, Ausgabe 1880,
 S. 157 (gegenüberliegende Seite) und Duett vi, Ausgabe 1881, S. 81 (oben)

Veränderungen an der ursprünglichen Generalbass-Aussetzung vor. Zur Verdeutlichung sei in Abbildung 6 das Duett Nr. xx aus Band 32a dem Duett Nr. vi aus der Sammlung von 1881 gegenübergestellt. Die beiden Sätze unterscheiden sich im Notentext an dieser Stelle nicht. Brahms fügt 1881 allerdings die Tempoangabe *largo* hinzu und versieht den Klavierpart mit praktischen Dynamik- und Artikulationsangaben. Er erweitert also das Händel'sche Duett mit interpretatorischen Zusätzen. Unterschiede im Satz beider Fassungen werden im Vergleich der Schlussphasen beider Versionen deutlich (Abbildung 7).

Beim Vergleich der verschiedenen Ausgaben des Duettes ist zunächst die Streichung des Bindebogens im Bass (2. System, Takt 3) augenfällig. Wie Howard Server 1993 bemerkt, wird offenbar ein ursprünglich gedachtes *tasto solo* zugunsten des nun exponierten G-Dur-Akkordes in Takt 4 geopfert.²⁸ Durch das erneute Anschlagen des Basstones erhält der Akkord eine geradezu fundamental wirkende Stellung. Später greift Brahms mit der Setzung der Unteroktave im Bass in den drei Takten vor der Schlusskadenz in das Original ein. Damit verleiht er dem harmonischen Geschehen, das in barocker Rhetorik ausdrucksstark auf dem Dominantseptakkord abbricht, interpretatorisch eine zusätzliche dynamische Steigerung. Dieses letzte Aufbäumen vor dem Schluss wirkt im Nachhall noch stärker, da der Begleitsatz nach der Pause in eine schlichte Kadenzformel ohne Oktavverdoppelung zurückfällt. Sicherlich kann eine solche Wirkung auch bei einer Aufführung aus dem Notentext von 1880 erzielt werden. Allerdings setzt diese dann ein weitaus verständigeres Personal voraus, das sich selbst interpretatorisch mit dem Werk auseinandergesetzt hat.

Zusammenfassung An dieser Stelle sei nun wieder an den Ausgangspunkt der Betrachtung erinnert, Robert Franz' scharfe Kritik an der aus seiner Sicht »dürftigen« Gestalt der Generalbass-Aussetzungen von 1870, die er in seinem *Offenen Brief an Hanslick* der Öffentlichkeit mitteilte. Franz' Sichtweise basiert auf einer von ihm selbst ins Spiel gebrachten Dichotomie »historisch-archäologisch« versus »künstlerisch«.²⁹ Diese Sichtweise erweist sich als emblematisch für das Dilemma, in dem sich Chrysander, Brahms und Joachim 1870, nach der Veröffentlichung der Kammerduette befanden. Franz' Kritik an der Publikation, die er geschickt mit der Aufdeckung der Satzfehler untermauert, hat die Revision mehr beeinflusst, als zunächst aus dem Briefwechsel von Brahms und Chrysander im Zeitraum bis 1880 hervorgeht. Die von Brahms 1881 gesondert herausgegebenen sechs Duette Händels verstärken diesen Eindruck, denn mit den Veränderungen und interpretatorischen Zusätzen kommt Brahms bis zu einem gewissen Grad

28 Server: Brahms and the Three Editions, S. 152.

29 Franz: *Offener Brief*, S. 10.

den Forderungen einer auf das »künstlerische« Element ausgerichteten Generalbass-Aussetzung nach, ohne jedoch seine zurückhaltenden Begleitformen gänzlich aufzugeben. Dass er offenbar mit dem Gedanken gespielt hatte, belegt ein Brief vom 18. Februar 1881 an Chrysander:

»Jetzt endlich komme ich dazu, die Duette an Peters zu schicken. [...] Ihre liebliche Kleisterei aber war verlorene Liebesmüh! Ich dachte recht verschwenderisch umzugehen mit üppigen Octaven und Accorden und Vortragszeichen – so gut wie gar nichts ist geschehen – Franz und Schäffer können triumphieren! Unter Ihren Lesarten schien mir unschwer zu wählen, da Sie selbst das Bessere doch fast immer auszeichneten.«³⁰

Die Problematik, die sich hier abzeichnet, ist demnach auch wissenschaftsgeschichtlich höchst interessant. Am Beispiel der Gegenpole Brahms/Chrysander und Franz/Schäffer zeigt sich, wie sich aufgrund der zunehmenden Beschäftigung mit Musik der Vergangenheit und dem veränderten Geschichtsbild ein neues Bewusstsein für Kunstbeziehungsweise Musiktheorie und künstlerische Praxis herausbildete. Beide Seiten positionierten sich und schufen fortwährend neues Konfliktpotential, wie dies etwa die Spitta-Schäffer-Kontroverse zeigt.

Im konkreten Fall der Generalbass-Aussetzung treffen solche unterschiedlichen Ansichten über den Umgang mit einer im Ursprung improvisatorisch geprägten Praxis aufeinander. Für Adolf Bernhard Marx hatte 1841 der Generalbass »den grössten Teil seiner praktischen Wichtigkeit verloren« und fand nur noch bei Rezitativen und »geringen Arien aus alten Partituren Anwendung«, wenngleich er die Übung darin ausdrücklich empfahl.³¹ In der Praxis spielte der bezifferte Bass also nahezu keine Rolle. Dies änderte sich, als zunehmend die Aufführung älterer Werke Teil des öffentlichen Konzertwesens wurde. Das Extemporieren auch jenseits der Rezitativbegleitung erforderte eine Beschäftigung mit der Theorie des Generalbasses insbesondere hinsichtlich seiner praktischen Umsetzung. Dadurch wurden neue Fragen aufgeworfen, die eine ästhetische Dimension bekamen.

Für Brahms bildete die Extempore-Praxis den Ausgangspunkt für die Fixierung des Continuo als Begleitstimme, die »dem Ungeübten (auch dem ungeübten Spieler) einen Notbehelf liefern« sollte. Im Prinzip entspringen die Generalbass-Aussetzungen Brahms' dem Geist der Improvisation. Für Robert Franz rückt hingegen die Intention des Autors in den Vordergrund, die es zu ergründen gilt. Ausgaben, die eine improvisatorische Mehrdeutigkeit oder gar unendliche »Modificationen« (Chrysander) zulassen, stehen für Franz der Suche nach der »wahren Absicht« des Komponisten entgegen. Franz' hoch gestecktes Ziel ist keineswegs verwerflich. Wie seine oben erwähnten orches-

30 Marx: Johannes Brahms im Briefwechsel mit Friedrich Chrysander, S. 264, Brief Nr. 37.

31 Adolf Bernhard Marx: Die Lehre von der musikalischen Komposition, Leipzig ²1841, Anhang, S. 461.

tral aufgeblähten Ausgaben der Bachkantaten zeigen, erreicht er jedoch das Gegenteil, indem er die Kantaten in die musikalische Ästhetik seiner Zeit kleidet.

Das differenzierte Bild der Generalbass-Praxis, das die jüngste Forschung zeichnet, lässt sich kaum mit dem des 19. Jahrhunderts vergleichen. Wir wissen, dass die Art der Begleitform sich von Beginn bis zum Ende des »Generalbasszeitalters« stets verändert hat. Es lassen sich auch »nationale« Unterschiede nachweisen, die berücksichtigt werden wollen. Umso interessanter, dass Brahms bei seiner Generalbass-Aussetzung aus musikästhetischer Sicht dem Ideal des »Accompagnements« im Sinne des 18. Jahrhunderts verblüffend nahe kommt. Bei der Revision 1880 erweitert und verändert Brahms seine Aussetzungen zwar, bleibt jedoch auf dem eingeschlagenen Weg. Selbst bei der Herausgabe der sechs Duette als »praktische Ausgabe« für Solisten mit Klavierbegleitung, in die er interpretatorische Zusätze einbaut und in den Notentext mit Oktaverdoppelungen eingreift, versagt sich Brahms der öffentlich gemachten Forderungen Franz' und Schäfers. Seine Begleitung bleibt auch bei den ausgearbeiteteren Aussetzungen der praktischen Ausgabe im Kern schlüssiges Produkt der eingehenden Beschäftigung mit der historischen Vorlage und wird selbst zu einer Vorlage für eine unvoreingenommene künstlerische Auseinandersetzung mit dem Werk.

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 Choralatzlehre 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