Das Dilemma von Bewahren und Präsentieren – und was der Instrumentenbau zu seiner Lösung beitragen kann

Die klassische Aufgabentrias der Museen – Sammeln, Bewahren, Präsentieren – bewegt sich in einem immanenten Konfliktfeld. Der Anspruch eines für die Ewigkeit oder, realistischer, auf über Generationen hinweg gedachten Bewahrens einerseits und die berechtigte Forderung der Nutznießer und Finanziers des Museums, also der Steuerzahler, nach einer möglichst breiten, möglichst zugänglichen und möglichst informativen Präsentation andererseits sind nicht automatisch miteinander vereinbar. Für viele Objektgattungen wurden in der Vergangenheit allgemein akzeptierte Lösungen oder zumindest Kompromisse gefunden. So werden lichtempfindliche Textilobjekte unter gedämpfter Beleuchtung gezeigt, wertvolle Grafik darüber hinaus nur in genau definierten Zeittranchen. Einschränkungen sind auch durch die begrenzte Transportfähigkeit fragiler Objekte als Leihgaben zu Sonderausstellungen gegeben.

Diese Lösungen sind für die meisten kulturgeschichtlichen Museen etablierte Praxis,³ doch wie stellt sich das Problem des bewahrenden Präsentierens für andere Sparten dar? Viele technikgeschichtliche Museen beziehen ihren großen Reiz für das Publikum nicht zuletzt daraus, dass dort Objekte in ihrer Funktion gezeigt werden. Dies kann am Beispiel von Kopien, an Modellen oder auch an den Originalen selbst geschehen. Oldtimerausfahrten oder Museumseisenbahnen dürften hier die populärsten Attraktionen sein, doch werden auch andere Arten technischer Vorrichtungen funktionierend oder zumindest in Bewegung gezeigt.⁴ Es ist evident, dass in diesen Fällen durch den hierbei entstehenden Verschleiß entweder ein anderer Zeithorizont für die Erhaltung oder ein anderes Verhältnis zu originaler historischer Substanz gilt. Eine nicht zu unterschätzende Rolle im Umgang mit Museumsobjekten spielt auch die Trägerschaft einer Institution, denn es gibt Unterschiede zwischen einem vorwiegend privatwirtschaftlich orien-

- Gängige Praxis ist es hier, eine bestimmte Anzahl von Expositionstagen pro Jahr zu bestimmten konservatorischen Bedingungen festzulegen und die entsprechende Nutzung zu dokumentieren.
- 2 Ein Beispiel, das in der deutschen Presse 2012 hohe, auch politische, Wogen schlug, war das Leihgesuch des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg um Albrecht Dürers Selbstbildnis im Pelzrock an die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen. Der politische Streit wurde durch das Urteil mehrerer Fachrestauratoren, das Bild sei »nicht transportfähig«, beendet. Vgl. hierzu die Berichterstattung an zahlreichen Stellen im Internet.
- 3 Kunst ist ein Teil der Kultur, weshalb hier Kunstmuseen eingeschlossen sind.
- 4 Vgl. etwa das Technikmuseum Sinsheim oder das Technoseum, Landesmuseum für Technik und Arbeit in Mannheim.

tierten Museum, das Gewinn erwirtschaften soll, einer für die Öffentlichkeit zugänglichen Privatsammlung, deren Schicksal nach Ableben des Eigentümers ungewiss ist, und einem von der öffentlichen Hand getragenen Museum, das zwar Rechenschaft ablegen muss, aber doch auf relativ sicheren finanziellen Beinen steht.

Das Gesagte kann als Versuch einer Polarisierung zwischen »guten Museen« und »schlechten Museen« gelesen werden – wobei bezeichnenderweise die Zuordnung je nach Standpunkt des Lesers völlig gegensätzlich ausfallen kann –, ist jedoch so nicht intendiert. Zwischen den extremen und wohl hypothetischen Polen des Bewahrens um des Bewahrens willen und des Präsentierens um des Präsentierens willen bewegen sich Museen in einem Kontinuum, in dem jeder Einzelfall besonders zu betrachten ist. Dieses Kontinuum besitzt, wie eingangs gesagt, den Charakter eines Spannungsfeldes, und dieser Spannung sind Musikinstrumente in besonderer Weise ausgesetzt. Zum einen sind sie technische Vorrichtungen oder Werkzeuge, »instrumenta« eben, die einem konkreten Zweck, der Erzeugung von Musik, dienen; zum anderen sind sie außerordentlich fragiles Kulturgut, das eine besonders bewahrenswerte Quelle von hohem Wert für die Kultur- und speziell die Musikgeschichte darstellt.5

Der Quellenwert eines historischen Musikinstruments liegt außer in ästhetischen Kategorien vor allem im Erkenntnisgewinn, den es für nicht-dokumentierte und nicht-dokumentierbare Parameter der Musik früherer Zeiten verspricht. Hervorstechendste Merkmale sind hier der Klang und die Spielweise, die beispielsweise wichtige Aufschlüsse zur Artikulation und Dynamik erlauben, wie sie der erhaltene Notentext nur unvollkommen wiedergeben kann. Die Einschränkungen, die ein jahrhundertealtes, aber eben nicht mehr »fabrikneues« Original dabei auferlegt, können an dieser Stelle nicht diskutiert werden, sind aber zu berücksichtigen. Dieser Erkenntnisgewinn ist nicht auf wissbegierige oder erlebnishungrige Museumsbesucher beschränkt, sondern er gilt in ähnlicher Weise für die Sachwalter der Objekte, die forschenden Museen selbst. Letztere sind es deshalb, die im Dilemma zwischen Bewahren und einem unvermeidbar verschleißund gefahrbehafteten Präsentieren stecken und die eine Lösung oder zumindest einen Kompromiss finden müssen.

Der Verschleiß durch sich bewegende Bauteile dürfte unmittelbar einsichtig sein, doch wie steht es eigentlich um andere, weniger offensichtliche Gefahren? Die heimtückischste Gefahr für die Substanz eines Musikinstruments dürfte im Faktor der – nun ganz materiellen – Spannung liegen, da diese mit bloßem Auge erst dann sichtbar wird, wenn bereits ein Schaden vorliegt. Dies kann bei einem Saiteninstrument der Saitenzug sein, der die tragende Konstruktion überfordert, oder, bei einem Holzblasinstrument,

⁵ Für die Betrachtung des Musikinstruments als Quelle sei auf den Beitrag von Martin Kirnbauer verwiesen.

die ungleichmäßige Ausdehnung des Materials durch die einseitige Zufuhr von Feuchtigkeit, wie sie beim Anblasen entsteht.

Eine 2004 von Ilona Stein an Modellen mit großer Akribie durchgeführte empirische Studie kommt zu dem Resümee, dass ein lange nicht gespieltes historisches Holzblasinstrument, selbst wenn es sich in einem sehr guten Erhaltungszustand befindet und die Infrastruktur für eine langsame Trocknung gegeben ist, ohne größeres Risiko höchstens etwa 30 Sekunden lang gespielt werden kann. Darüber hinaus besteht die ernste Gefahr einer Schädigung. In dieser kurzen Zeit mag es möglich sein, eine erste Hypothese zum Stimmton zu bilden und vielleicht schnell eine Grundskala aufzunehmen, nicht aber, umfangreiche Tests mit Rohrblättern vorzunehmen oder sogar Musikstücke zu spielen.

Schnitt durch den Kopf einer Altblockflöte von Jacob Denner, Nürnberg um 1720. Germanisches Nationalmuseum, Inv.Nr. MI 139. Mikro-Computertomographie Fachhochschule Aalen



Auf der Mikro-Computertomographie einer Altblockflöte von Jacob Denner aus dem Germanischen Nationalmuseum ist oberhalb des Windkanals, im Bild rechts, deutlich ein von einem Einschluss ausgehender Riss zu sehen. 7 Da er vollständig von Holz umgeben ist und nur eine Verbindung nach innen zum Windkanal besteht, ist er von außen mit keiner anderen Methode zu sehen. Wird das Instrument auch nur kurze Zeit angeblasen, besteht die Gefahr, dass sich der Riss durch Feuchtigkeitseinwirkung weitet und

- 6 Ilona Stein: Blasfeuchte in Holzblasinstrumenten. Vorgänge und Risiken für das Holz, in: Studien zur Erhaltung von Musikinstrumenten, Teil 1: Holzblasinstrumente, Firnisse, hg. von Friedemann Hellwig, München 2004 (Kölner Beiträge zur Restaurierung und Konservierung von Kunst- und Kulturgut, Bd. 16), S. 9–121.
- 7 Die Aufnahme wurde auf Veranlassung der Werkstatt für Musikinstrumentenrestaurierung im Institut für Kunsttechnik und Konservierung des Germanischen Nationalmuseums an der Hochschule Aalen angefertigt. Ich danke Klaus Martius und Markus Raquet, Germanisches Nationalmuseum, Institut für Kunsttechnik und Konservierung, für die Überlassung der Abbildung.

der Kopf reißt. Hier besteht ein hohes Risiko der Beschädigung, das nur zufällig und mit einer aufwändigen und kostenintensiven Untersuchungsmethode entdeckt wurde.

Der Begriff des Risikos ist im Alltag wie in Museen sehr präsent, wird aber meist in einer diffusen Form, etwa der einer nicht näher zu bestimmenden Gefahr, verwendet. Bereiche der Wirtschaft wie die Ingenieurswissenschaften oder die Versicherungswirtschaft, in denen latent die Gefahr großer Schäden und hoher finanzieller Einsätze gegeben ist, haben verschiedene konkrete Modelle der Risikoeinschätzung entwickelt, die auch für den Umgang mit Kulturgut sehr aufschlussreich sind.

Grundsätzlich berechnet sich das Risiko als Produkt aus Eintrittshäufigkeit und Schadensausmaß.⁸ Hier ergibt sich ein erstes Problem der Datenlage, denn eine verlässliche Größe für die Eintrittshäufigkeit, beruhend auf aussagekräftigen Daten aus der Vergangenheit, existiert nicht. Zahlreiche Kataloge und Einzeluntersuchungen von Holzblasinstrumenten enthalten genaue Stimmungsangaben, die ganz offensichtlich durch normales Anblasen gewonnen wurden.⁹ Ob bei solchen oder anderen Gelegenheiten Schäden aufgetreten sind oder nicht, wird nicht angegeben, obwohl in Museumskreisen immer wieder Berichte über Beschädigungen beim Spiel zirkulieren.¹⁰

Eine objektive Risikoeinschätzung wird deshalb allein aufgrund des Fehlens des ersten Faktors dieser Gleichung unmöglich. Das Schadensausmaß ist ebenso schwierig zu bestimmen. Nimmt man einen »Totalschaden« an, den etwa das Reißen eines Blockflötenkopfes in der Regel darstellt, ¹¹ so stellt sich die Frage nach dem Wert des Instruments. Die Versicherungswirtschaft verlangt von Museumskuratoren im Leihverkehr die Angabe einer Summe, die meist dem Wiederbeschaffungswert entsprechen soll. Selbst wenn man den Unikatgedanken nicht zu eng fasst, so sind doch nur einige Objekte, vorwiegend aus dem 19. und 20. Jahrhundert »wiederbeschaffbar«, andere, frühere, in der Mehrzahl nicht. In vielen, wenn nicht den meisten Fällen ist damit auch das Schadensausmaß nicht guten Gewissens bezifferbar. Das Risiko beim Spiel eines historischen Holzblasinstruments ist deshalb nach heutigem Kenntnisstand nicht in befriedigender

- 8 Vgl. Einführung zur ISO-Norm 31000:2009 unter www.iso.org/obp/ui/#iso:std:iso:31000:ed-I:vI:en (18. November 2016) oder Bericht. Risikomanagement im Rahmen der Störfallverordnung, hg. von der Störfall-Kommission beim Bundesministerium für Umwelt, Naturschutz und Reaktorsicherheit, 2004 (SFK-GS-4I), S. I3–I6, unter www.sfk-taa.de/publikationen/sfk/sfk_gs_4I.pdf (18. November 2016).
- 9 Vgl. John Henry van der Meer/Rainer Weber: Catalogo degli strumenti musicali dell'Accademia filarmonica di Verona, Verona 1982. Verschiedene Beiträge in: Musicque de Joye. Proceedings of the International Symposium on the Renaissance Flute and Recorder Consort Utrecht 2003, hg. von David Lasocki, Utrecht 2005.
- Diese beziehen sich nach Wissen des Autors nicht auf die in den oben genannten Publikationen angegebenen Untersuchungen.
- Die Blockflöte ist nicht mehr spielbar und wohl auch nicht mehr mit derselben Akkuratesse vermessbar.

Weise zu berechnen. Mit dem Spielen geht man deshalb, pointiert gesagt, ein unkalkulierbares Risiko ein.¹²

Abgesehen von dieser vielleicht extremen Überlegung ist zwischen der – auch (an)spielenden – Untersuchung von Museumsinstrumenten mit dem Ziel eines wissenschaftlichen oder künstlerischen Erkenntnisgewinns und der klingenden Präsentation in einer Museumsausstellung zu unterscheiden, bei der von einer stärkeren Beanspruchung auszugehen ist. Um hier weniger abhängig von Zufallsbekundungen zu sein, hat Katharine Leiska in der Musikinstrumentenausstellung des Germanischen Nationalmuseums eine Besucherbefragung durchgeführt. Mit drei Gruppen, davon eine bestehend aus Musikstudenten, zwei aus zufällig anwesenden Museumsbesuchern, ist die Datenbasis zu schmal, um statistisch signifikante Ergebnisse für allgemeine Rückschlüsse zu ziehen, doch sind die Aussagen der Befragten zu interessant, um nicht mitgeteilt zu werden. So wurde, wie zu erwarten, dem Szenario einer »stummen« Ausstellung eine Absage erteilt und die persönliche Vermittlung im Rahmen einer Führung dem vorhandenen Audioguide-System mit Klangbeispielen vorgezogen. Es mag jedoch überraschen, dass es auch den Musikstudenten wichtiger war, zu erfahren, wie ein bestimmter Instrumententyp klingt, als das konkrete Originalobjekt zu hören, das man bei seinem Besuch vor sich hat.

Dieses – wie gesagt mit großem methodischem Vorbehalt zu sehende – Publikumsvotum scheint ein weites Betätigungsfeld für den Einsatz von Kopien zu öffnen, doch ist hier Vorsicht angebracht. Wenn nämlich die Besucher sich mehr Klangbeispiele zu einer bestimmten Instrumentengruppe wünschen, wobei es sich nicht um ein konkretes Sammlungsobjekt handeln muss, so wird ihnen im Zweifelsfall die Kopie oder die Nachschöpfung irgendeiner barocken Querflöte, irgendeiner Barocktrompete oder irgendeines Fagotts genügen, und es entsteht eine gewisse Beliebigkeit, die letztlich wieder vom originalen Klang wegführt. Hier ergibt sich eine Herausforderung der musealen Informationsvermittlung in eigener Sache. Haben die Museen in den letzten Jahrzehnten, nicht selten aus eigenen Fehlern lernend, die Aufgabe des Bewahrens immer und immer wieder kommuniziert und in weiten Besucherkreisen ein Verständnis dafür geschaffen, dass nicht jedes Instrument immer und bei jeder Gelegenheit gespielt werden kann und einige sogar davon ausgeschlossen sind, so geht es nun darum, ein Verständnis dafür zu schaffen, was eine Kopie eigentlich ist und welchen Anforderungen sie genügen muss – übrigens eine Aufgabe, der sich kaum eine andere kulturhistorische Objektgruppe in

Der Eindruck vieler Instrumentenbauer, aber auch Museumsmitarbeiter oder Musiker, dass die Gefahr schon nicht so hoch sei, weil es so oft gut gegangen sei, basiert nicht auf Tatsachen, sondern auf einer durch die psychologische Forschung gut untersuchten Wahrnehmungsverschiebung, welche die gerade verfügbaren Daten als Gesamtheit aller existierenden Daten wahrnimmt. Vgl. Daniel Kahneman: Thinking, fast and slow, London 2011, S. 85–88.

gleicher Weise gegenübergestellt sehen dürfte. Kopien im weitesten Sinne lassen sich ad hoc in drei Gruppen einteilen:

- eine Rekonstruktion, die ein nicht mehr spielbares oder zerstörtes Instrument wieder neu erschafft;
- 2. eine Nachschöpfung, die ganz bestimmte, ausgewählte Charakteristika des Originals aufnimmt und wiedergibt;
- 3. eine Kopie, die den Klang und das Äußere des Originals so gut wiedergibt, dass ein Kurator guten Gewissens sagen kann: »Wir spielen nicht das Original, aber so hat es geklungen und so konnte man es spielen.«

Wenn auch die meisten der befragten Besucher wohl mit den ersten beiden Varianten zufriedengestellt wären, so ist doch evident, dass die dritte Möglichkeit diejenige darstellt, die das größte Erkenntnispotential auch und vor allem für Musiker bereithält – die der Kurator, ist er nicht selbst Musiker, für sein Votum als Fachmann benötigt.

Doch bevor Gestalt, Klang und Spielweise so gewissenhaft wie möglich kopiert werden, stellt sich die Frage: »Wann hat es so geklungen?« Folgt man Johann Joachim Quantz, der 1752 in seinem Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen auf die Notwendigkeit hinweist, die Bohrung einer neuen Querflöte nachzuarbeiten, so scheinen diese Veränderungen mitunter sehr rasch aufgetreten zu sein. 13 Bekanntlich legen Musiker großen Wert darauf, ein neues Instrument einzuspielen, und die im Laufe der Jahrhunderte vorgenommenen Veränderungen zum Zwecke des Unterhalts, der Reparatur oder der Anpassung an neue Anforderungen sind an vielen Objekten zu beobachten. 14 Anstelle des »Originalzustandes« treten viele »Originalzustände«, von denen nur einer ausgewählt werden kann. Doch selbst wenn dies geschehen ist, stellt sich ein weiteres Problem: Wenn auch Herbert Heyde einmal im Prinzip richtig angemerkt hat, dass eine gute Kopie dem Klang des damals neuen Originalinstruments näher sein könne als das Originalinstrument selbst in seinem jetzigen Zustand, 15 dann wäre dies schlichtweg nicht zu erkennen, weil es keine Möglichkeit mehr gibt, das Ergebnis zu überprüfen.

- »Eine neue Flöte schwindet durch das Blasen zusammen, und verändert sich mehrentheils an ihrem inwendigen Baue; folglich muß sie wieder nachgebohret werden, um die Reinigkeit der Octaven zu erhalten.« Johann Joachim Quantz: Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen, Breslau 31789 (11752), S. 42.
- 14 Vgl. hierzu Frank P. Bär: Vom Wert der Veränderung. Das »Nicht Originale« als historisches Zeugnis, in: Mozart im Zentrum. Festschrift für Manfred Hermann Schmid zum 60. Geburtstag, hg. von Klaus Aringer und Ann-Katrin Zimmermann, Tutzing 2010, S. 439–458.
- »A good reproduction should be able to produce a rendering of tonal qualities that is very close to those of the originals, perhaps even closer than the originals in their current condition.« Herbert Heyde: Mastering the Lure of Original Instruments, in: ICOM-CIMCIM Bulletin Nr.51, S.6.

Rekonstruktion, Nachschöpfung und Kopie im oben genannten Sinne sind deshalb Repräsentationen des Originals, die sich durch ihren Anteil an hypothetischem Material unterscheiden. Wenn auch das klangliche Endergebnis immer eine Hypothese bleiben muss und die meist leicht oval gewordene Bohrung eines Holzblasinstruments Interpolationen erfordert, so kann doch der Anteil des Hypothetischen durch genaue Abnahme weniger kritischer Maße, die Wahl geeigneter Materialen und anderer Parameter reduziert werden. Ob es für die Kopie oder Rekonstruktion eines unregelmäßigen Bohrungsverlaufs genügt, einen mit CNC-Technik hergestellten, hochpräzisen und individuellen Räumer zu benutzen, oder ob es angezeigt ist, sich der Aufgabe über einen Satz abgestufter Löffelbohrer in historischer Manier zu nähern, können nur gegenüberstellende Versuche erweisen. Es ist nicht zu vergessen, dass der Vermittler zwischen dem Kopier- und dem abschließenden Präsentationsvorgang ein Musiker ist, der mit dem Ergebnis zurechtkommt oder auch nicht, der aber mit Sicherheit seine individuelle Note einbringt, die das Resultat notgedrungen unscharf, aber erst lebendig macht.

Aufgrund der genannten Unwägbarkeiten und der mangelnden Falsifizierbarkeit wird die Kopie, die das Original in allen klanglichen und spielerischen Belangen völlig zu ersetzen mag, wohl ein unerreichbares Ziel bleiben; ein Ziel allerdings auch, dem weitestmöglich sich zu nähern die Mühe lohnt. Ein Hilfsmittel zur Beurteilung, inwieweit diese Näherung gelungen ist, sind nicht zuletzt die eingesetzten Methoden, seien sie nun traditionellen Handwerkstechniken verpflichtet oder nicht. Eine transparente Dokumentation der sorgfältigen Arbeit an der Kopie mit der Darlegung der Gründe für die eine oder andere Entscheidung hilft dem Museumskurator, aber auch dem Musiker, sich eine Meinung zu bilden und seinem Publikum zu sagen: »Ziemlich genau so hat es geklungen.« Das ist es, was der Instrumentenbau wenn vielleicht nicht zur völligen Lösung, so doch zu einer deutlichen Abmilderung des Dilemmas von Bewahren und Präsentieren in Musikinstrumentensammlungen beitragen kann.

Inhalt

Vorwort 7

Martin Kirnbauer 1:1 oder 0:3 – Von der Quelle zur Kritik. Ein polemisches Plädoyer im Andenken an Rainer Weber (1927–2014) 8

Frank P. Bär Das Dilemma von Bewahren und Präsentieren – und was der Instrumentenbau zu seiner Lösung beitragen kann 16

Lyndon Watts/Sebastian Werr Wiederentdeckung einer historischen Klangwelt. Der Nachbau eines klassischen Fagotts von Savary jeune 23

Leslie Ross The Influence of the Early Music Movement on Makers and Players of Historical Bassoons 37

Jan Bouterse Wissenschaftliche Untersuchungen als Grundlage des Nachbaus historischer Blockflöten 55

Mathew Dart Designing a Reconstruction, or Reconstructing the Design. The Bassoons of Johann Poerschman 89

Bryant Hichwa/David Rachor Calculated Success or Accident? An In-Depth Study of the Musical Acoustics of Baroque Bassoons, Comparing Originals and Reproductions, by Maker, Region and Temperament 103

Andreas Schöni Bohrungsgestaltung und Arbeitsweise im Holzblasinstrumentenbau des 18. Jahrhunderts am Beispiel der Instrumente von »Schlegel à Bâle« 111

Donna Agrell A Fine, Playable Grenser & Wiesner Bassoon, with Three Crooks and Six Reeds 120

Nikolaj Tarasov Die »barocke« Griffweise bei Blockflöten gestern und heute. Ursachen terminologischer Ungereimtheiten, eine Übersicht der Parallelen und Unterschiede bei Griffbildern 129

Marc Kilchenmann Französische Fagottlehrwerke des 19. Jahrhunderts aus der Sicht der heutigen Instrumentalpädagogik 143

James Kopp Frédéric Berr and the Savary Bassoon of 1836 153

Namen-, Werk- und Ortsregister 169

Die Autorinnen und Autoren der Beiträge 174

LE BASSON SAVARY

Bericht des Symposiums »Exakte Kopie« in Bern 2012 • Herausgegeben von Sebastian Werr und Lyndon Watts unter redaktioneller Mitarbeit von Daniel Allenbach

Musikforschung der Hochschule der Künste Bern

Herausgegeben von Martin Skamletz und Thomas Gartmann

Band 8

Dieses Buch ist im September 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 978-3-931264-88-8