

Daniel Allenbach

Frühe Ventilhornschulen in Frankreich

Frankreich ist in Bezug auf das Ventilhorn von ganz besonderem Interesse – wenn auch nicht unbedingt, weil man dieses Instrument dort so geschätzt hätte. Im Gegenteil: Während sich die neue Erfindung der Ventile im übrigen Europa nach und nach durchsetzte, blieb die breite Skepsis in der ›Grande Nation‹ für lange Zeit sehr groß. Noch 1864 wurde mit der Pensionierung des Lehrstuhlinhabers Joseph-Émile Meifred die Professur für Ventilhorn am Conservatoire in Paris wieder aufgehoben – und erst 1897 inoffiziell und schließlich 1903 offiziell wieder eingeführt. Gerade weil der offizielle Unterricht am Conservatoire sich nicht etablieren konnte, sind die für Ventilhorn erschienenen Schulen jener Epoche umso wichtiger und interessanter. Im Folgenden soll es deshalb um drei frühe französische Ventilhornschulen gehen; um die wohl erste, die wohl mysteriöseste und die wohl einflussreichste Hornschule, die in Frankreich erschienen sind. Doch zunächst sei in kurzen Zügen die Ankunft der ersten Ventilinstrumente in Paris skizziert.

»J'envoyai de Berlin à Paris, de 1823 à 1831, nombre de cors à pistons, de trompettes ou cornets à deux ou trois pistons ou ventiles (les premiers connus à Paris), notamment à M. Barillon, au professeur de cor M. Dauprat, et au chef de musique des gardes, M. David Buhl, et c'est d'après ces exemplaires que quelques fabricants de Paris ont cru avoir inventé ou perfectionné, tandis qu'ils n'ont qu'imité et copié, ainsi qu'il a toujours été de tous les instruments à vent et en cuivre de tout temps en usage en France, qui tous ont été inventés et perfectionnés en Allemagne.«¹

So schreibt der Komponist und damalige Generalmusikdirektor am königlichen Hof von Friedrich Wilhelm III. in Berlin, Gaspare Spontini. Spontini hatte in Preußen die Erfindung von Heinrich Stölzel kennengelernt und daraufhin einige Instrumente mit dessen neuem Ventilsystem an seine vorherige Wirkungsstätte Paris geschickt.

Wenn man dem wohl wichtigsten Vertreter des Ventilhorns in Frankreich, Joseph-Émile Meifred, glauben darf, handelte es sich dabei 1826 zunächst um eine Trompete, die zwar ein gewisses Aufsehen erregte, gleichzeitig aber auch die Nachteile der Ventile deutlich aufzeigte:

»il y avait l'inconvénient de perdre le timbre, la couleur, l'éclat; le système mécanique ne me paraissait pas, ne me paraît pas encore devoir être appliqué à la trompette, dont le rôle est tout à fait spécial dans la musique, et qui a besoin d'une grande sonorité.«²

- 1 Georges Kastner: *Manuel général de musique militaire*, Paris 1848, S. 192 (Hervorhebungen im Original).
- 2 Joseph-Émile Meifred: *Notice sur la Fabrication des Instruments de musique en cuivre en générale et sur celle du Cor chromatique en particulier*, Paris 1851, S. 6.

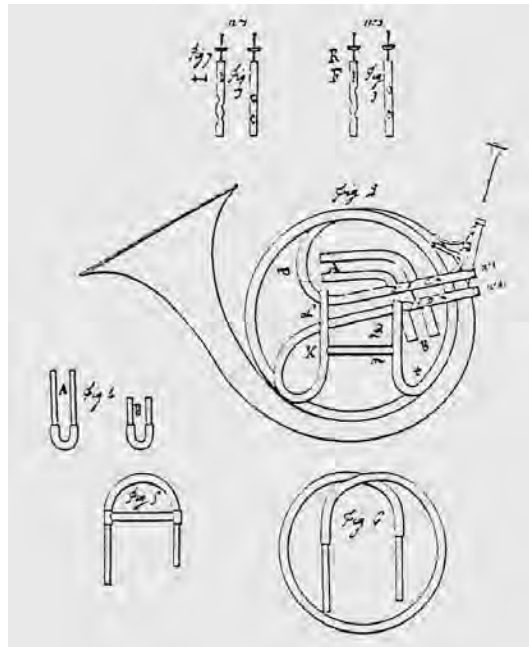
Ein Jahr später ließen dann der Hornprofessor am Conservatoire, Louis-François Dauprat, und der Instrumentenbauer Halary je ein Horn aus Deutschland kommen. Allerdings stießen auch diese bereits etwas verbesserten Instrumente nicht auf große Zustimmung. Dauprat soll sich – trotz seines sehr großen Interesses an der Entwicklung – jedenfalls geweigert haben, das deutsche Ventilhorn (öffentlich) zu spielen. So schreibt Meifred im Rückblick: »Il était fort lourd, et sa construction présentait de grandes difficultés. Il ne put s’acclimater; M. Dauprat lui-même renonça à le jouer.«³

Gleichzeitig wurde die Grundidee dieser durch Ventile zuschaltbaren Rohrlängen positiv aufgenommen und die noch nicht ausgereiften Hörner weckten den Ehrgeiz der französischen Instrumentenbauer. So wehrt sich der Komponist und Autor Georges Kastner, an den der zitierte Brief Spontinis gerichtet war, denn auch gegen dessen Ansicht, die französischen Instrumentenbauer hätten nichts geleistet:

»Cependant un artiste de Paris, M. Meifred, professeur au Conservatoire royal de musique, qui fut le premier à se servir du cor à pistons en France, fit construire un cor à tous tons, mais dont les tubes représentant les tons fictifs pouvaient s’allonger et se raccourcir à volonté, ce qui permettait de modifier le tempérament et de régler la justesse de chaque ton. Ce perfectionnement de M. Meifred a été fort apprécié non-seulement parmi nous, mais encore en Allemagne et en Italie, où les instruments construits d’après ce système sont généralement désignés sous le nom de cor Meifred.«⁴

Meifred hatte gemeinsam mit der Firma Labbaye die Ventile an einem ›normalen‹ Naturhorn angebracht – einem Horn mit den bis dahin üblichen Aufsteckbögen, die bei den deutschen Ventilhörnern nicht mehr gewechselt werden konnten.⁵ Gleichzeitig stattete er zur Intonationskorrektur nicht nur das Horn an sich, sondern zusätzlich die einzelnen Ventile mit Stimmzügen aus. Mit diesem ›Cor à tous tons‹⁶

ABBILDUNG 1 Das von Joseph-Émile Meifred gemeinsam mit der Firma Labbaye weiterentwickelte ›Cor à tous tons‹, wie es François-Joseph Fétis zu seinem Artikel in der *Revue musicale* (1828) abbildet.



3 Meifred: *Notice sur la Fabrication des Instruments*, S. 7.

4 Kastner: *Manuel*, S. 192.

5 Joseph-Émile Meifred: *Méthode pour le Cor Chromatique ou à Pistons*, Paris 1840, Fragment du Rapport.

6 Meifred: *Méthode*, Fragment du Rapport.

(siehe Abbildung 1) – die Bogen konnten gewechselt und die Ventile den verschiedenen Bogenlängen angepasst werden – gewannen Labbaye und Meifred 1827 eine Silbermedaille an der Pariser Industrieausstellung.⁷ Noch im selben Jahr begann Meifred dann allerdings die Zusammenarbeit mit Antoine Halary⁸ und schuf mit diesem Instrumentenbauer den Prototypen für die zukünftigen französischen Ventilhörner⁹ – und gleichzeitig auch die Grundlage für die erste Ventilhornschule.

Louis-François Dauprat (1781–1868): Du cor à pistons. Extrait Nachdem er 1824 ein umfangreiches Standardwerk zum Naturhorn veröffentlicht hatte, gab der Hornist Louis-François Dauprat vermutlich 1828 die wohl erste französische Ventilhornschule heraus: *Du cor à pistons. Extrait d'un Traité théorique et pratique de cet Instrument, Composé par Dauprat, Professeur de Cor à l'École R[oya]le de Musique*. Bereits auf der Titelseite gibt der Autor in einer Fußnote an, dass er sich mit dieser Schule auf das von Meifred und Halary verbesserte Horn bezieht.¹⁰

Die Bezeichnung ›Extrait‹ für das fünfseitige Werk scheint dabei durchaus wörtlich gemeint zu sein, so berichtet der Herausgeber in einem weiteren Zusatz (›Avis de l'Éditeur‹) Folgendes:

»Le Traité du Cor à Pistons, composé par M. Dauprat, est terminé depuis longtemps, mais sa publication ne peut avoir lieu avant que le nouvel instrument ne soit suffisamment répandu. Les commandes déjà faites à M^f. Anthoine luthier de Paris, sont ce qui a fait solliciter l'auteur de donner un extrait de son ouvrage. Dans ce Traité, M^f. Dauprat fait connaître l'histoire de l'invention de M^f. Stölzel, des

- 7 Meifred: *Notice sur la Fabrication des Instruments*, S. 7. Laut Constant Pierre handelte es sich um eine Bronzemedaille. Dementsprechend bezeichnete er die Silbermedaille von Raoux 1839 als die erste Silbermedaille, die je einem Blasinstrumentenbauer zugesprochen wurde. Constant Pierre: *Les facteurs d'instruments de musique, les luthiers et la facture instrumentale*, Paris 1893, S. 328.
- 8 Teilweise auch M. Anthoine genannt. Grund dafür ist, dass die Geschäftsübernahme mit einem Namenswechsel einherging. Anthoines Vorgänger Jean-Hilaire Asté hatte sich Halary genannt und diese Tradition führten Jean-Louis Anthoine und sein Sohn fort. Dieser, Jules-Léon Anthoine, baute 1849 das dreiventilige Horn, von dem später noch die Rede sein wird. Siehe dazu auch Niall O'Loughlin: Halary, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., hg. von Stanley Sadie, London 2001, Bd. 10, S. 687.
- 9 »La même année, Halary donna à l'instrument la forme élégante qui lui manquait, qu'il a encore aujourd'hui et que tous ses confrères ont imitée«; Meifred: *Notice sur la Fabrication des Instruments*, S. 7.
- 10 Louis-François Dauprat: *Du cor à pistons. Extrait d'un Traité théorique et pratique de cet Instrument*, Paris [1828?]. Auf der Titelseite des sich in der Pariser Nationalbibliothek befindlichen Exemplars ist handschriftlich – vielleicht gar von Dauprat selbst – die Jahreszahl 1826 ergänzt. Da die geschilderte Entwicklung des Instruments erst 1827/28 abgeschlossen war, muss diese Angabe aber als Fehler gelten. Zur Datierung siehe auch Jeffrey Leighton Snedeker: *Joseph Meifred's »Méthode pour le cor chromatique ou à pistons«*, and, *Early valved horn performance and pedagogy in nineteenth-century France*, Madison 1991, S. 27; dieser verweist auf Louis-François Dauprat: *Professeur de musique ou l'Enseignement de cet Art*, Paris 1857, S. 120.

perfectionnements, ainsi que les nombreuses ressources qu'elle présente tant au compositeur qu'à l'exécutant. Cette partie est suivie d'exercices propres à rendre les nouveaux moyens d'exécution familiers, surtout en y joignant les leçons de sa Méthode de Cor-alto et de Cor-basse qui s'y rattachent naturellement. L'auteur donne, en outre, la manière d'isoler les sons factices des sons naturels, pour obtenir des Echos, ou des nuances fortement prononcées. Enfin, dans un Appendice, il offre encore des fragmens de morceaux connus, pour l'emploi raisonné des Pistons, dont l'abus dit l'Auteur, ôterait au Cor le caractère, la couleur et le charme qui lui sont propres.¹¹

Angesichts einer so ausführlichen Beschreibung des Inhalts, kann der Behauptung eines abgeschlossenen größeren Werks kaum widersprochen werden. Dies führt allerdings zur Frage, weshalb die vollständige Fassung dieses ›Versuchsballons‹ nie veröffentlicht wurde. Der französische Hornist Michel Garcin-Marrou äußert in diesem Zusammenhang die Vermutung, dass Dauprat zugunsten seines Schülers Meifred später auf die Publikation verzichtet haben könnte.¹² Meifred wurde nämlich 1833 zum Professor für Ventilhorn am Pariser Conservatoire ernannt. Als Lehrer an dieser Institution war man angehalten, ein Lehrwerk zu verwenden, das die Direktion des Conservatoires genehmigt hatte.¹³ Deshalb war es praktisch zur Tradition geworden, dass man als Professor eine eigene Schule veröffentlichte, nach der man dann unterrichtete.

Einen weiteren, allerdings etwas rätselhaften Hinweis gibt allenfalls das eigenhändige Werkverzeichnis, das Dauprat gegen Ende seines Lebens (vermutlich in den 1860er-Jahren) niederschrieb. Darin erwähnt er die Ventilhornschule nur unwirsch:

«On ne fait point mention ici de l'Extrait d'un Traité inédit du Cor à pistons. Certaines convenances ne permettent plus à l'auteur de dire son avis à l'égard de ce nouvel instrument. Il veut même considérer comme non-venu le petit ouvrage en question.»¹⁴

Worin diese »convenances« bestanden haben, führt Dauprat leider nicht aus.

Doch nun zum Inhalt dieser ersten französischen Ventilhornschule. Dauprat prägt einerseits das Vokabular, das auch die meisten späteren Autoren verwenden werden. So nennt er das erste Ventil »supérieur« (oberes, weil näher am Mundrohr), das zweite »inférieur« (unteres). Im Gegensatz zur Tonart des Aufsteckbogens, den er als »ton

- 11 Dauprat: *Du cor à pistons*, S. 5 (Hervorhebungen im Original).
- 12 Michel Garcin-Marrou: *The Ascending Valve System in France: A technical and Historical Approach*, 1. Teil, in: *The Horn Call* 32 (2002), S. 39–44, hier S. 41.
- 13 Snedeker: *Joseph Meifred's »Méthode pour le cor chromatique ou à pistons«*, S. 22. Laut den Dokumenten von Constant Pierre war die Regelung nicht gar so streng, offizielle Schulen wurden aber gerne gesehen: »Dans les classes instrumentales, sont employés les méthodes à l'usage du Conservatoire et les méthodes et ouvrages que les Professeurs désignent comme les plus convenables à l'avancement et aux progrès de leurs Élèves.« Constant Pierre: *Le Conservatoire national de musique et de déclamation*, Paris 1900, S. 249.
- 14 Zit. nach Daniel Lienhard: *Das Naturhorn in Paris*, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 15 (1991), S. 81–116, hier S. 102.

effectif« bezeichnet, spricht er bei den Ventilen, die ja jeweils Rohrlänge zuschalten, von »tons fictifs«. Zum Stimmen der einzelnen Ventile (das wie erwähnt erst durch Meifreds Entwicklung ermöglicht wurde) lässt er den gleichen Ton auf verschiedene Arten spielen und so die Ventile aufeinander abstimmen.

Nicht fehlen darf natürlich eine Griffabelle, die auch einen Überblick über den Umfang des Horns liefert. Wichtig ist für Dauprat – wie dies auch in der oben zitierten Mitteilung des Herausgebers zu lesen war –, dass die Ventile »in vernünftigem Maß« gebraucht werden. Die Ventile ermöglichen es, denselben Ton auf verschiedene Arten zu spielen und so die Intonation genau zu berücksichtigen und nach Belieben auch den Echo-Effekt, also das Spielen derselben Töne einmal offen und einmal gestopft, einzusetzen. Sie ersetzen die rechte Hand aber keinesfalls. Schließlich liefert Dauprat auch noch eine kurze Anweisung zu einem Thema, das einen Naturhornisten noch nicht beschäftigt hätte: »Sur l'entretien et la conservation des Pistons.«¹⁵ Damit die Ventile ihre Geschmeidigkeit behalten, empfiehlt er den Einsatz von dünnflüssigem Uhrmacheröl für die relativ anfällige Mechanik und ergänzt: »la partie mécanique du nouveau Cor exige des soins dont on était dispensé avec l'ancien.«¹⁶

Charles Gounod (1818–1893): *Méthode de Cor à Pistons*¹⁷ Die nächste Schule, von der die Rede sein soll, stammt von einem der wichtigsten Opern- und Kirchenmusikkomponisten des französischen 19. Jahrhunderts. Es handelt sich um die *Méthode de Cor à Pistons, suivie de huit Mélo-dies connues et de quatre Morceaux d'Etude*, par Charles Gounod, Premier Prix de Rome. Im Gegensatz zu seinen Opern ist diese Ventilhornschule kaum bekannt, im größten Teil der Literatur zu Gounod gibt es keine Hinweise dazu.¹⁸ Was die Datierung betrifft, ist die Rede meist von den frühen 1840er-Jahren.¹⁹ In diese Zeit fällt allerdings auch der Aufenthalt in Rom, den Gounod 1839 mit dem Rompreis gewann. Ab

15 Dauprat: *Du cor à pistons*, S. 5.

16 Ebd.

17 Charles Gounod: *Méthode de Cor à Pistons, suivie de huit Mélo-dies connues et de quatre Morceaux d'Etude*, Paris [1839?].

18 Hinweise darauf finden sich etwa bei Voss – allerdings fehlerhaft: »Bei Heugel ist ferner, was wohl ziemlich unbekannt geblieben sein dürfte, eine Schule für Cornet à pistons erschienen«; Paul Voss: *Charles Gounod. Ein Lebensbild*, Leipzig 1895 (Musikheroen der Neuzeit, Bd. 8), S. 139.

19 So beispielsweise die Artikel zu Gounod in MGG und New Grove: Manuela Jahrmärker: Gounod, Charles-François, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Neubearb. Ausg., hg. von Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 7, Kassel 2002, Sp. 1419–1436, hier Sp. 1429; Steven Huebner: Gounod, Charles-François, in: *New Grove*, Bd. 10, S. 215–236, hier S. 234. Prod'homme/Dandelot sowie Verdi datieren sie gar auf 1845: J. G. Prod'homme/A. Dandelot: Gounod. Sa vie et ses oeuvres d'après des documents inédits, Paris 1911, Bd. 2, S. 255; Jean Claude Verdi: Evolution du Cor d'harmonie en France de 1760 à 1960, in: *Larigot* 31 (2003), S. 7.

Dezember 1839 bis Mitte 1843 war Gounod also nicht in Paris, sondern zunächst in Rom und später in Wien, Berlin und Leipzig. Genauer und trotzdem etwas unverbindlich äußert sich ein anderer Biograph:

»Un autre ouvrage moins connu a paru chez le même éditeur [Maison Colombier]. C'est une *Méthode de cor à pistons* par Ch. Gounod, prix de Rome, in-folio de 19 pages. Qui le croirait? L'auteur de *Faust* a commencé par écrire pour le piston! Dans un avant-propos, Gounod fait valoir les avantages de l'instrument, et il vante le cor à pistons fabriqué par M. Raoux, facteur et fournisseur du Roi; ce qui donne une date à la publication de cette méthode.«²⁰

Nun schreibt Gounod im Vorwort von einer Silbermedaille der Industrieausstellung, die der Instrumentenbauer Raoux in jenem Jahr gewonnen habe – und dank Constant Pierre²¹ lässt sich somit 1839 als Jahr der Abfassung bestimmen. Das Werk wurde also wohl praktisch zeitgleich zur und nicht nach der Schule von Joseph-Émile Meifred, von der später noch die Rede sein soll, gedruckt. Dies würde auch erklären, weshalb Gounod den *Extrait* von Louis-François Dauprat erwähnt,²² die Schule von Meifred aber nicht zu Sprache kommt.

Mehr noch als der mangelnde Bekanntheitsgrad erstaunt allerdings die Tatsache, dass Gounod, noch dazu mit nur gut zwanzig Jahren, überhaupt eine Ventilhornschele veröffentlicht. Mir wäre nicht bekannt, dass Gounod je Horn gespielt hätte oder auch nur mit einem Hornisten näher befreundet gewesen wäre. Jedenfalls geben weder die verschiedenen Biographien noch seine eigene Autobiographie dazu irgendwelche Anhaltspunkte – mit einer Ausnahme: Als Rompreisträger musste Gounod auch eine gewisse Zeit im deutschen Sprachraum verbringen. Und weil er die Sprache noch nicht verstand, war er froh, dass er in Wien nach einer Theateraufführung wenigstens einen Menschen traf, der französisch sprach – den Hornisten Edouard-Constantin Lewy, der Gounod dann einem Konzertveranstalter vorstellte und ihm so auch Aufträge verschaffte.²³ Allerdings ereignete sich diese Episode erst 1843, also nach der Entstehung der Ventilhornschele.

Vermutlich zur selben Zeit wie die Schule – eventuell aber auch einige Jahre später – entstanden allerdings eine Reihe von sechs »*Mélodies pour le Cor à Pistons*«, die dem Hornisten und Instrumentenbauer Marcel-Auguste Raoux gewidmet sind.²⁴ Deshalb, und weil auch im Vorwort der Schule von den Instrumenten von Raoux die Rede ist,

20 Louis Pagnerre: *Charles Gounod. Sa vie et ses oeuvres*, Paris 1890, S. 422.

21 Pierre zufolge war es die allererste Silbermedaille eines Blasinstrumentenbauers; siehe dazu auch Anm. 7.

22 Gounod: *Méthode*, S. 4.

23 Charles Gounod: *Mémoires d'un artiste*, Paris 21896, S. 149; siehe auch P. L. Hillemacher: *Charles Gounod. Biographie critique*, Paris [o. J.] (*Les musiciens célèbres*), S. 26.

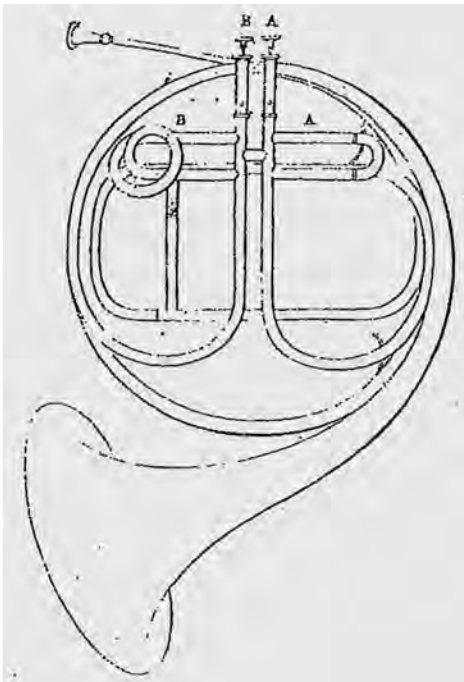
24 Horace Fitzpatrick: Raoux, in: *New Grove*, Bd. 20, S. 828.

scheint hier ein Kontakt bestanden zu haben. Allerdings stellt man sich einen Kontakt, der zur Publikation einer Ventilhornschule führte, als so wichtig vor, dass man ihn in der eigenen Autobiographie erwähnt. Eine mögliche Erklärung für das Fehlen einer solchen Notiz könnte jedoch sein, dass Raoux den soeben mit dem Rompreis ausgezeichneten Jungkomponisten aus Marketinggründen zur Herausgabe einer Ventilhornschule bewegt hat – Gounod und seine Familie waren auf Geld durchaus angewiesen.

Ein allfälliger Grund für dieses unübliche Vorgehen wäre wohl vorhanden: Der einflussreichste Ventilhornist Meifred war drauf und dran, eine Ventilhornschule zu veröffentlichen und arbeitete dazu mit dem Instrumentenbauer Halary zusammen, einem der wichtigsten Konkurrenten von Raoux. So gesehen wäre es durchaus möglich, dass Raoux der Publikation der Schule von Meifred mit einem Werk zuvorkommen wollte, in dem seine eigene Firma erwähnt würde – allerdings gleichzeitig ohne sich allzu offiziell damit in Verbindung bringen zu lassen. So ist in der Gounod-Schule ein Raoux-Horn abgebildet (siehe Abbildung 2) und im Vorwort taucht Raoux in einer Fußnote – also halbwegs unauffällig – auf:

»Aujourd'hui le travail constant de nos plus habiles fabricants* [*Fußnote im Original: »Grace au zèle persévérant de M^F. Raoux facteur de Cors et fournisseur du Roi qui seul de tous les facteurs d'instruments à vent a obtenu cette année aux produits de l'industrie la médaille d'argent. Le Cor à pistons (deux pistons) a acquis toute la justesse et la sonorité désirables«] est parvenu à nous livrer des cors à

pistons qui ne laissent rien à désirer sous le rapport de la justesse et de la sonorité: nous espérons donc que cette amélioration réelle ne tardera pas à être appréciée à sa juste valeur.«²⁵



Die Schule selbst enthält sehr viele Fehler, was für eine eilige Fertigstellung sprechen könnte. Bisher ist es mir allerdings nicht gelungen, weitere Argumente für diese zugegebenermaßen abenteuerliche These zu finden. An dieser Stelle noch eine kleine Vorwegnahme aus Meifreds Schule: Obwohl Meifred wie erwähnt vor allem mit Halary zusammenarbeitet, merkt er auch den Konkurrenten Raoux in einer Fussnote sehr positiv an.²⁶

ABBILDUNG 2 Das Raoux-Horn, wie es Charles Gounod in seiner Schule abbildet.

²⁵ Gounod: *Méthode*, S. 2.

²⁶ Meifred: *Méthode*, S. 3.

Inhaltlich bietet Gounod im Vergleich zur Schule von Dauprat nur sehr wenig Neues. Er verweist auf die Naturhornschule und den Ventilhorntraité von Dauprat und erwähnt zusätzlich das Naturhornlehrwerk von Heinrich Domnich.²⁷ Im Gegensatz zu Dauprat (und, wie sich gleich zeigen wird, Meifred) bezeichnet Gounod die Ventile mit A (Halbton) und B (Ganzton) – er zählt aus heutiger Sicht also eigentlich verkehrt. Gounod geht stark vom Naturhorn aus und zeigt beispielsweise die Naturtonleitern der zugeschalteten Ventile. Leitöne sollen nach Möglichkeit mit der Hand erzeugt werden. Etwas unlogisch erscheint in diesem Zusammenhang, dass auch ein Leitton nach unten nicht gegriffen, sondern (entsprechend stärker) gestopft werden soll. Grundsätzlich gilt in diesem Zusammenhang: »L'emploi trop souvent répété des pistons, ôterait même au cor cette couleur pure et mélancolique qui lui est naturelle.«²⁸

Bei seinen Griffbeispielen gibt Gounod jeweils in einem zweiten System an, welcher Naturton gespielt werden soll; ein weiterer Hinweis darauf, wie sehr er im Naturhorndenken verhaftet bleibt (siehe Abbildung 3). Man kann vielleicht auch sagen, dass er in seinen Erklärungen verglichen mit Meifred und auch Dauprat ziemlich theoretisch vorgeht. Etwas verwirrend ist seine Aufzählung der »meilleures gammes à employer sur chaque ton du cor à pistons«.²⁹ Dies, weil er zwischen klingender und transponierender Notation hin und her springt. Alles in allem richtet sich dieser Teil aber bedeutend stärker an Komponisten denn an Hornisten – es sind jedenfalls keine Griffbezeichnungen angegeben. Diese folgen in einer separaten Tabelle, die auch den Umfang des Horns abbildet und wohl von Dauprat übernommen oder jedenfalls beeinflusst ist.



ABBILDUNG 3 Charles Gounod bleibt in seiner Schule stark dem Naturhorndenken verhaftet.

Den Abschluß der Schule bilden schließlich acht »Mélodies faciles« aus beliebten Opern der Zeit (unter anderem *Norma* und *Freischütz*) sowie vier Etüden. Bis auf eine Melodie sind alle Stücke unbezeichnet; weshalb ausgerechnet diese eine teilweise bezeichnet ist, ist nicht ersichtlich. Alles in allem hinterlässt diese Schule einen etwas zwiespältigen Eindruck, nicht alles ist bis ins Letzte durchdacht und auf den Punkt gebracht. Ganz

27 Gounod: *Méthode*, S. 2.

28 Ebd., S. 8.

29 Ebd.

besonders natürlich auch im Vergleich zu jener Schule, von der nun als letzter noch die Rede sein soll, jener von Joseph-Émile Meifred.

Joseph-Émile Meifred (1791–1867): *Méthode pour le Cor Chromatique ou à Pistons* Dem Namen von Joseph-Émile Meifred sind wir nicht ohne Grund im Verlauf dieses Textes bereits mehrmals begegnet; es handelt sich bei ihm um den wohl wichtigsten Ventilhornisten in Frankreich. Der 1791 in Colmar geborene Meifred wurde zunächst als Schreiber ausgebildet (die Rede ist sogar von Verbindungen zum Sekretariat von Kaiserin Josephine)³⁰ und studierte dann ab 1815 – also relativ spät mit dreiundzwanzig – noch Horn am Conservatoire in Paris (unter anderem bei Louis-François Dauprat). 1818 wurde er zu seinem Abschluss mit einem Premier prix ausgezeichnet, ein Jahr später wurde er tiefer Hornist am Théâtre Italien, noch später an der Oper.

Vom 9. März 1828 datiert die vermutlich erste öffentliche Aufführung eines Ventilhornstücks in Paris. Meifred spielte ein selbst komponiertes Solo für das neue Instrument und wurde dafür vom Kritiker François-Joseph Fétis gelobt:

»Un solo pour le cor à pistons, exécuté par M. Meyfred, à qui l'on doit ses perfectionnemens, a donné une haute idée de toutes les ressources qu'on peut trouver dans cet instrument. Des difficultés, inéxécutables sur le cor ordinaire, et des modulations multipliées ont été jouées par M. Meyfred avec une facilité qui a démontré aux auditeurs les moins éclairés les avantages des nouveaux procédés. Je ne doute pas que le cor à pistons ne soit généralement adopté.«³¹

Ab 1829 unterrichtete Meifred zunächst an einer Musikschule für Amateure,³² bevor er 1833 die Professur für Ventilhorn am Conservatoire erhielt. Neben seiner Lehr- und Orchestertätigkeit war er zudem fast dreißig Jahre lang in Militärmusikkreisen aktiv. Diese zeigten im Übrigen bedeutend weniger Berührungängste gegenüber den Ventilinstrumenten als die klassische Musikwelt. Nachdem er sich 1850 aus dem Orchester der Opéra zurückgezogen hatte, trat er 1864,³³ also mit 72 Jahren und drei Jahre vor seinem Tod, von seinem Amt am Conservatoire zurück, das in der Folge nicht wieder besetzt wurde! Erst 1897 führte der Naturhornprofessor François Brémond inoffiziell Ventilhornunterricht ein, bevor die Klasse 1903 offiziell wieder installiert wurde. Diese vor-dergründig ›ventilhornlose‹ Zeit – im Orchesteralltag wurden durchaus Ventilhörner

30 So vermeldet es der Nekrolog: A.[ntonine] Elwart: *Nécrologie*. Meifred, in: *La Revue et gazette musicale de Paris* 34 (8. September 1867), Nr. 36, S. 289; siehe auch Snedeker: *Joseph Meifred's »Méthode pour le cor chromatique ou à pistons«*, S. 21.

31 Zit. nach Jeffrey Leighton Snedeker: *Fetis and the Meifred Horn*, in: *Journal of the American Musical Instrument Society* 23 (1997), S. 121–146, hier S. 133.

32 Snedeker: *Joseph Meifred's »Méthode pour le cor chromatique ou à pistons«*, S. 30.

33 Pierre: *Le Conservatoire national de musique et de déclamation*, S. 645. Snedeker spricht sich dagegen für 1863 aus; siehe Snedeker: *Joseph Meifred's »Méthode pour le cor chromatique ou à pistons«*, S. 45.

eingesetzt – zeigt die Skepsis, die dem Instrument in Frankreich stärker als in anderen Ländern entgegenschlug.

Eine erste Publikation Meifreds, die das Horn betrifft, stammt aus dem Jahr 1829.³⁴ Allerdings geht es in diesem Werk kaum um das Ventilhorn. Sehr informativ trägt Meifred zuhanden der ›jungen Komponisten‹ zusammen, was das Horn ausmacht, welche klangliche Wirkung und welchen Umfang die verschiedenen Aufsteckbogen haben und welche Töne in welcher Dynamik sinnvoll eingesetzt werden können. Nur auf den letzten zwei Seiten kommt das Ventilhorn zur Sprache, von dem Meifred überzeugt ist, dass es sich durchsetzen wird. Gleichzeitig legt er aber Wert darauf, dass die Aufsteckbogen ihre Rolle nicht verlieren, auch wenn durch die Kombination der beiden Ventile sozusagen drei zusätzliche Bogen zugeschaltet werden können. Den Vorteil des Ventilhorns gegenüber dem Naturhorn sieht Meifred insbesondere in der Möglichkeit praktisch alle Töne offen spielen zu können und in der Mittellage gar die Wahl zwischen offenen und gestopften Tönen zu haben.

Bedeutend ausführlicher und auch in der Rezeption wichtiger ist die 1840 erschienene und 1849 neu aufgelegte *Méthode pour le Cor Chromatique ou à Pistons*.³⁵ Gewidmet ist sie einem der einflussreichsten Musiker in Paris, dem »Inspecteur général des Conservatoires«, Konzertmeister der Oper und Leiter der Société des Concerts, François-Antoine Habeneck. Auf mehr als hundert Seiten legt Meifred sein Verständnis des Ventilhorns dar und leitet den Leser ausdrücklich zu einem ›vernünftigen‹ Gebrauch der Ventile an. Dabei geht er in der Erstausgabe von 1840 in erster Linie auf das Horn mit zwei Ventilen ein (das er gemeinsam mit Halary entwickelt hat; siehe Abbildung 4). Damit seien sämtliche Töne spielbar und außerdem würden drei Ventile das Horn nur schwer machen, die Ansprache sowie den Klang verderben und schließlich auch unpraktische Gabelgriffe erfordern.³⁶ In der zweiten Auflage von 1849 revidiert er diese Ansicht insofern, als dass er sich für das in Frankreich relativ verbreitete, sonst aber seltene Prinzip des »système ascendant« ausspricht, bei dem das dritte Ventil das Horn um einen Ganzton erhöht (Abbildung 5).

Wichtig ist für Meifred laut seiner eigenen Aussage, den Charakter des Horns zu bewahren. Dass ihm dies in seiner Schule gelungen sei, bestätigt auch der Bericht der

34 Joseph-Émile Meifred: *De l'étendue, de l'emploi et des ressources du Cor en général, et de ses corps de rechange en particulier, avec quelques considérations sur le cor à pistons*, Paris 1829.

35 Etwas verwirrend ist dabei, dass der als Dépôt légal in der Bibliothèque impériale hinterlegte Band mit einem Stempel 1869 versehen ist, was zur – sonst nicht belegbaren – Annahme einer dritten Auflage geführt hat: Doug Hegemann: *A Chronology of Pedagogical Material for Horn prior to 1900*, in: *The Horn Call* (Oktober 2004), S. 41–45, hier S. 44.

36 Meifred: *Méthode*, S. 80.

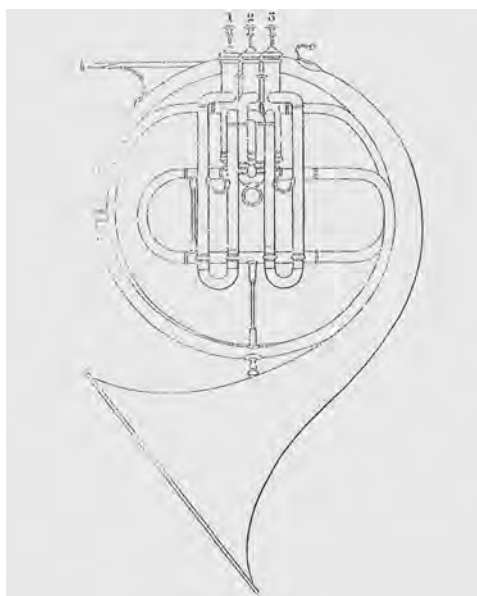
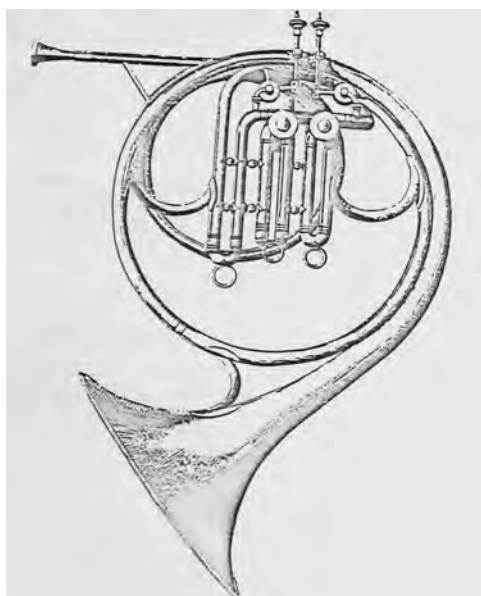


ABBILDUNG 4 links: In der ersten Auflage von Joseph-Émile Meifreds *Méthode pour le Cor Chromatique ou à Pistons* (Paris 1840) findet sich ein zweiventiliges Horn von Halary. **ABBILDUNG 5** rechts: In der zweiten Auflage setzt Meifred nun auf ein Horn »système ascendant« mit einem um einen Ganzton erhöhenden dritten Ventil.

Académie Royale, welche das Werk genehmigen musste (dazu paraphrasiert der Sekretär mehr oder weniger das Vorwort von Meifreds Schule):

»M^f. Meifred n'ôte pas au cor ordinaire cette physionomie et ce caractère qui lui donnent tant de charme, malgré ses imperfections; mais par l'usage modéré des pistons qu'il impose dans sa méthode il restitue au cor les sons qui lui manquent, rétablit la justesse de quelques uns, rend sonores les notes sourdes, tout en conservant celles qui sont légèrement bouchées et dont le timbre est si agréable, donne à la note sensible, quel que soit le mode, la phisionomie qu'elle a dans la gamme naturelle, et ne prive pas les compositeurs des corps de rechange qui ont chacun un timbre particulier et une couleur spéciale.«³⁷

Zu Beginn seines Werks verweist Meifred auf die Naturhornschule seines Lehrers Dauprat, die auch mit dem Aufkommen des Ventilhorns keineswegs an Relevanz verloren habe. Er gibt gar konkrete Übungen an, die er für unabdingbar hält. Keine Erwähnung findet dagegen der oben erwähnte *Traité du Cor à pistons* von Dauprat, obwohl

37 Ebd., Fragment du Rapport; vgl. dazu S. 1: »[...] j'ai eu pour but: 1°. De restituer au Cor les sons qui lui manquent; 2°. De rétablir la justesse de quelques uns; 3°. De rendre sonores les Notes qui sont sourdes, tout en conservant celles qui sont légèrement bouchées, et dont le timbre est si agréable; 4°. De donner à la note sensible, quel que soit le Ton et le Mode, la physionomie qu'elle a dans la gamme naturelle; 5°. Enfin, de ne pas priver les compositeurs, des corps-de-rechange, qui ot, chacun, une couleur spéciale.«

Meifred im Gegensatz zu Gounod die gleichen Begrifflichkeiten wie Dauprat verwendet (beispielsweise ›ton fictif/effectif‹, ›piston supérieur/inférieur‹). Möglicherweise verschweigt Meifred diesen *Extrait*, weil er seine eigene Schule als diesbezügliche Ergänzung zu Dauprats *Méthode* versteht.

Neben den ehrerbietigen Referenzen korrigiert er seinen Lehrer auch – wenn auch höflich und indem er ihm zumindest halbwegs zustimmt: Beim Naturhorn hatte sich die klare Teilung zwischen hohen und tiefen Hornisten ausgebildet. Meifred ist nun der Meinung, dass zwar die Teilung aufrechterhalten werden sollte, sich aber beide Spieler möglichst des ganzen Umfangs des Instruments zu bedienen wissen.³⁸

Im Gegensatz zu Dauprat und Gounod verzichtet er auf genaue mathematische Stopfangaben (1/4, 1/2, 3/4 gestopft) und gibt stattdessen als Kontrollinstanz das Ohr an.³⁹ Das heißt aber nicht, dass nicht mehr gestopft würde. Ob all der Möglichkeiten, die die Ventile neu bieten, muss weiterhin dem Charakter des Hornes Rechnung getragen werden. Es soll nicht zu einem »abus de l'usage des pistons« kommen. Neben der Intonationskorrektur soll die Hand beispielsweise für rasche Passagen und insbesondere für die Leittöne zu Hilfe genommen werden.⁴⁰ Leittöne nach unten werden dagegen normalerweise gegriffen.

Unterschiedlich gehen Dauprat und Meifred das Stimmen an: Während Dauprat zum Stimmen des Instruments empfiehlt, mehrmals denselben Ton auf verschiedene Weise zu spielen (zum Beispiel das klingende *a* als 10. Naturton des leeren F-Horns, als gestopften 11. Naturton des um einen Halbton vertieften [E] sowie als 12. Naturton des um anderthalb Töne vertieften Hornes [D]), schlägt Meifred eine andere Variante vor: die Akkordbrechung des Dominant-Akkords (siehe Abbildung 6). Als Referenzton für die simultan gedrückten Ventile dient das notierte *a* (mit der Hand erzeugt oder eben mit beiden Ventilen).

Eine eigenwillige letzte Einleitung verleitet zum Schmunzeln: Meifred wehrt sich darin gegen die verbreitete Sitte, musiktheoretische Grundlagen in die Instrumentalschulen aufzunehmen:

»Beaucoup d'Auteurs qui ont publié des Méthodes pour divers Instruments, ont crû devoir placer en tête de leur Ouvrage un Abregé des Principes de la Musique, espèce de solfège en miniature. Si c'est un avertissement qu'ils ont voulu donner, qu'il est nécessaire d'abord d'être Musicien, deux lignes suffisent: s'ils ont pensé, au contraire, que la connaissance de deux Pages de Principes suffit pur entreprendre l'étude d'un Instrument quelconque, ils ont eu tort. Il n'est point de progrès possible

38 Snedeker erinnert in diesem Zusammenhang das von Frédéric Duvernoy stammende Konzept des *Cor mixte*, auf das sich Meifred hier wohl bezieht und das später auch von Jacques-François Gallay aufgenommen wird; Snedeker: *Joseph Meifred's »Méthode pour le cor chromatique ou à pistons«*, S. 103.

39 Siehe auch Snedeker: *Joseph Meifred's »Méthode pour le cor chromatique ou à pistons«*, S. 105.

40 Meifred: *Méthode*, S. 4.

Ton de FA. N^o 1. Ton de FA. Ton de MI. ** Explication des signes affectés aux mou-
 vemens de la main du Pavillon pour ceux qui
 ne connaissent pas la Méthode de l'Auteur.
 Zero (0) le Pavillon très ouvert.
 Unifé (s) le Pavillon bien fermé.
 Les fractions 1/4, 1/2, 3/4 indiquent de
 fermer le Pavillon au quart, à moitié,
 aux trois quarts.*

Ton de FA. N^o 2. Ton de FA. Ton de MI.

1^o On commence d'abord par s'accorder, au moyen de la grande coulisse, avec les instrumens qui accompagnent
 ou que l'on accompagne, et, cela, abstraction faite des Pistons.

2^o Ensuite on frappe l'accord de la Dominante, ayant soin de prendre la Tierce avec le Piston inférieur (i)

EXEMPLE

3^o Pour accorder le Piston supérieur (s) on continue à frapper le même accord brisé, en ajoutant l'Oc-
 tave inférieure de la Quinte: EX.

4^o On compare ensuite la Note suivante: faite par les moyens ordinaires; c'est-à-dire légèrement

touchée, avec la même produite par les deux Pistons (i) EX. S'il arrive que le second

ABBILDUNG 6 Stimmen des Instruments: oben nach Louis-François Dauprat, unten nach Joseph-Émile Meifred

avec le Cor, si l'Élève n'a point appris le Solfège, préalablement: c'est donc par là qu'il devra commencer avant même de faire l'acquisition d'un Instrument, parceque si la nature lui a refusé les qualités organiques sans les quelles il n'est pas de musicien possible, il s'en appercevra assez à temps pour ne pas faire une dépense inutile.«⁴¹

Doch nun zu den Anweisungen Meifreds für das praktische Hornspiel und seine Übungen. Meifred schlägt beispielsweise vor, die Töne *a* und *h* der Mittellage oder auch das hohe *f* bei leisen Passagen nicht mit den Ventilen, sondern nur mit der Hand zu erzeugen. Ganz besonders wichtig sind ihm zudem die ebenfalls mit der Hand erzeugten Leittöne (Abbildung 7) und die unterschiedliche Intonation von enharmonischen Verwechslungen.

Er unterteilt den Umfang des Horns zunächst in drei Oktaven und geht für die ersten Übungen anhand der normalen, tiefen und hohen Oktave der ›Naturton‹-Leiter vor (also der notierten C-Dur-Leiter) und lässt daran Forte und Piano, Leittöne (nur mit der Hand erzeugt) und Bindungen üben. All dies ist ergänzt mit Übungen und einer Reihe von vierzehn abschließenden Etüden.

41 Ebd., S. 6.



ABBILDUNG 7 Leittöne (»notes sensibles«) sollen gemäß Meifred mit der Hand erzeugt werden.

Der zweite Teil bietet zunächst eine Griffabelle für leicht gestopfte und offene Töne, die unter Zuhilfenahme der beiden Ventile spielbar sind. Zudem führt er hier noch einmal seine Überlegungen zum Leitton aus, der nach seiner Ansicht immer leicht gestopft mit dem Griff des Zieltons gespielt werden sollte, um so die Auflösung zu verdeutlichen. Schließlich geht er die einzelnen Tonarten durch, jeweils mit einer Tonleiterübung und einer Übung zum Leitton. Als Ausnahmen von der oben erwähnten Leitton-Regel gibt er dabei einige Töne der ganz hohen Lage sowie speziell unsaubere Töne *f*is oder *g*is.

Zusammenfassend bietet Meifred 12 Etüden in jeder Dur-Tonart, interessanterweise aber nur eine Etüde, die dann in jede Moll-Tonart transponiert wird. Damit will er zeigen, dass eine Moll-Melodie, die mit dem Naturhorn kaum in einer Tonart angenehm gespielt werden konnte, mit den Ventilen in jeder Moll-Tonart gleich klingt – also die gleichen offenen respektive gestopften Töne aufweisen kann. Zwölf verschiedene Dur-Etüden gibt es dagegen, weil ein Transponieren mit den Ventilen hier nur bedingt sinnvoll gewesen wäre – viel einfacher erreicht man dieses Ziel mit einem Bogenwechsel auf dem Naturhorn.

Es folgen Übungen zu Verzierungen (Triller, Vorschläge und Rouladen) und gebrochenen Akkorden, wobei Meifred hier einmal mehr die Vorteile des neuen Horns hervorhebt. Es versteht sich aber von selbst, dass mit den Ventilen höchstens auf den Triller hingeführt, der Triller selbst dann aber nur mit den Lippen ausgeführt wird.

Meifred gibt auch einige Hinweise und Griffabellen für Transpositionen, wie sie im Orchester nötig sein können, allerdings bekräftigt er einmal mehr seine Überzeugung, normalerweise den vom Komponisten gewünschten Bogen zu wählen.⁴² Den Abschluss dieses zweiten, technischen Teils bilden Hinweise zum Echspiel (zunächst offen, dann gestopft), einige virtuose Beispiele aus Werken von Dauprat und anderen Hornisten und der Vollständigkeit halber auch eine Griffabelle zum von Meifred abgelehnten Horn mit drei Ventilen. In einem dritten Teil, »de la musique de cor«, führt

42 Diese Praxis war übrigens auch mit dem Naturhorn nicht zwingend, besonders die tiefen Bögen C und B wurden im Orchester oft durch F oder ES ersetzt. Siehe dazu beispielsweise in der Schule von Heinrich Domnich: *Méthode de premier et second cor*, Paris 1808.

Meifred kurz aus, wie viel einfacher mehrere Ventilhörner im Gegensatz zu Naturhörnern zusammenspielen können, weil der Klang gleichmäßiger gehalten ist. Zum Abschluss betont er, wie viel ein Hornist in Bezug auf Phrasierung, Atmung, Stil und Geschmack vom Gesang – oder von guten Sängern – lernen kann. Dazu fügt er 10 Vokalisieren von Marco Bordogni und Auguste Panseron, zwei Gesangspädagogen am Pariser Conservatoire, an. Damit ist er nur einer von vielen Instrumentalisten, welche die Wichtigkeit des Gesangs und der menschlichen Stimme als Vorbild für Instrumentalmusik hervorheben.

Die Ausgabe von 1849 ist zudem ergänzt mit einer Einführung (inklusive Griffabelle) in das von Halary entwickelte, dreiventilige »système ascendant«. Diese französische Spezialität zeichnet sich durch ein erhöhendes drittes Ventil aus, ein Bogen wird also durch Ventildruck ausgeschaltet, die Schwingung um einen Ganzton verkürzt und so die Ansprache einiger Töne stark verbessert.

Diese Zweitausgabe erstaunt gleichzeitig durch eine sehr radikale Schlussbemerkung zur Zukunft des Naturhorns:

»De tout ce qui précède, il résulte que la présence du Cor ordinaire à l'orchestre, à côté du Cor à pistons, est une anomalie, comme le serait la présence de la flûte à une clef, à côté de celle de Toulou [Tulou] ou de Boehm. Le temps n'est donc pas éloigné (il est arrivé pour l'Allemagne) où il ne sera plus question du cor primitif qu'au point de vue historique: on en parlera, comme l'on parle encore aujourd'hui de l'épinette et du clavecin, à propos des pianos d'Erard et de Brogwood [recte: Broadwood].«⁴³

Eine sehr pointierte Aussage des wohl prominentesten und einflussreichsten Ventilhornisten in Frankreich. Gut möglich, dass Joseph-Émile Meifred nicht zuletzt durch solche Äußerungen zum Widerstand gegen das Ventilhorn und zur späteren Abschaffung der Ventilhornklasse nach seiner Pensionierung beitrug. Vielleicht, dass sogar Dauprats oben erwähnte »convenances«, die er in seinem eigenhändigen Werkverzeichnis angesichts seines Ventilhorntraités äußerte, etwas mit solchen provokanten Voten von Meifred zu tun hatten.

43 Joseph-Émile Meifred: *Méthode pour le cor chromatique ou à pistons*, Paris 1849, S. 82.

Inhalt

Vorwort 7

Reine Dahlqvist Die Trompetentradition und die Trompete als Soloinstrument
in Wien 1800–1830 11

Martin Skamletz »... und gar nichts, wodurch sich der eigene schöpferische Geist
des Komponisten beurkundete«. Cherubini, Hummel, Konzerte, Opern,
Quodlibets und Trompeten in Wien zu Beginn des 19. Jahrhunderts.
Teil 1: Reminiszenzen und ein Zitat 40

Krisztián Kováts Zwei Wiener Weiterentwicklungen der Klappentrompete 59

Jaroslav Rouček Johann Leopold Kunerth (1784–1865) 71

Adrian von Steiger Von der *trompette avec clefs*, der Klappentrompete und dem
flageolet. Neue Recherchen zu den Schulen für Klappentrompete und
deren Autoren 92

Roland Callmar Die chromatisierten Blechblasinstrumente und ihre Ensembles
mit Schwerpunkt auf der Zeit um 1770 bis um 1830 111

Francesco Carreras/Cinzia Meroni Brass Instrument Makers in Milan 1800–1850 152

Claudio Bacciagaluppi Trompeter (und Hornisten) an der Mailänder
Scala vor 1850 173

Renato Meucci Der Cimbasso – nicht länger ein Rätsel der Besetzung im
italienischen Orchester 188

Daniel Allenbach Frühe Ventilhornschulen in Frankreich 199

Martin Kirnbauer »... rude, mais il fait merveilles dans certains cas«.
Ophikleiden im Basler Museum für Musik 214

Sabine K. Klaus Die englische Klappentrompete – eine Neueinschätzung 230

Edward H. Tarr »Der göttliche Hugo«, oder Hugo Türpe, ein zu Unrecht
vergessener Kornettsolist des 19. Jahrhunderts 245

Rainer Egger Charakteristik der modernen Orchestertrompete im Vergleich
zur Klappentrompete 271

Markus Würsch Die Klappentrompete – Von Weidingers »Geheimtrompete«
bis zum modernen Nachbau. Geschichtliche, didaktische und
instrumententechnische Reflexionen 281

Sabine K. Klaus im Gespräch mit Edward H. Tarr und Rainer Egger 290

Namen-, Werk- und Ortsregister 307

Die Autorinnen und Autoren der Beiträge 317

ROMANTIC BRASS. EIN BLICK ZURÜCK
INS 19. JAHRHUNDERT • Symposium 1
Herausgegeben von Claudio Bacciagaluppi
und Martin Skamletz unter redaktioneller
Mitarbeit von Daniel Allenbach

MUSIKFORSCHUNG DER
HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERN
Herausgegeben von Martin Skamletz

Band 4



Dieses Buch ist im Mai 2015 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 von der Firma Bookstation im bayerischen Anzing auf Alster, einem holzfreien, säurefreien 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 Boulogne Billancourt/Frankreich her. Das Kapitalband mit rot-schwarzer Raupe wurde von der Band- und Gurtweberei GÜth & Wolf in Gütersloh gewoben. Gebunden wurde das Buch von der Buchbinderei Diegmann-Bückers in Anzing bei München. 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 2015. Printed in Germany ISBN 978-3-931264-84-0