
KLEINE BEITRÄGE

Mozarts Violinkonzert G-dur KV 216

von Günther Metz, Freiburg

Das tonartliche Verhältnis der drei letzten, im Spätjahr 1775 entstandenen Violinkonzerte Mozarts (G-dur KV 216; D-dur KV 218; A-dur KV 219) läßt vermuten, daß er einen (größeren) ‚Zyklus‘ von Konzerten plante, dessen Komplettierung – etwa durch Werke in C-dur, F-dur und B-dur – wohl anderer, dringenderer Aufgaben wegen schließlich unterblieben ist; als dann später ‚neue‘ Violinkompositionen benötigt wurden, hat er (oder sein Vater) kurzerhand die Entstehungszeit aller seiner fünf Konzerte auf 1780 umdatiert¹.

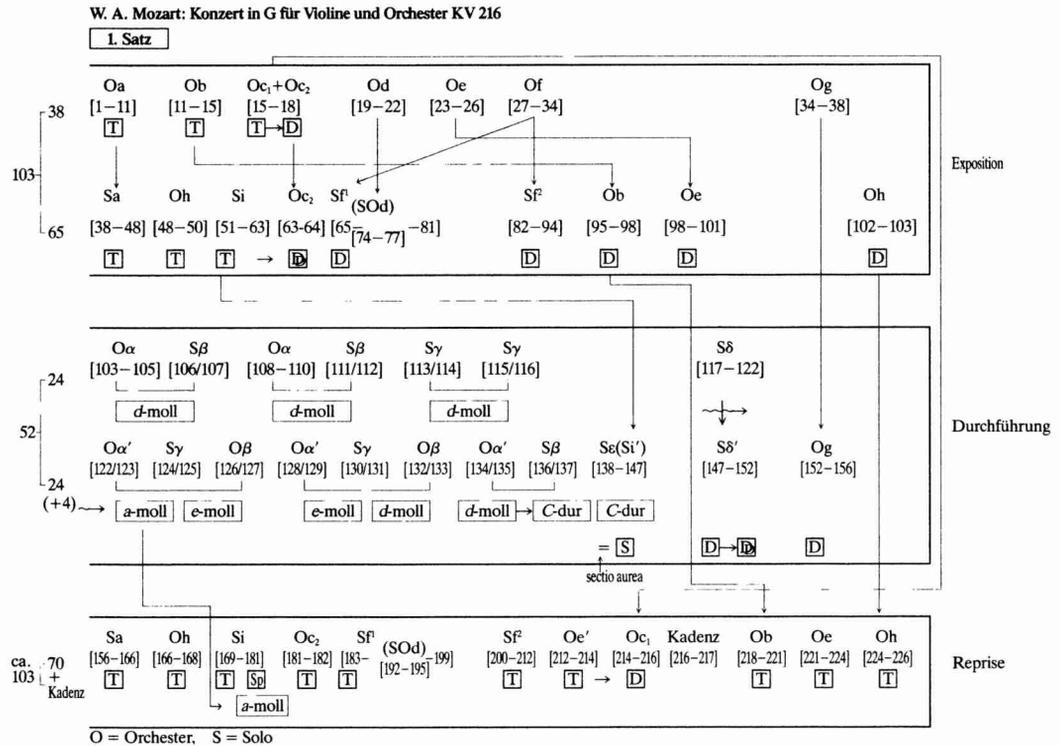
Das G-dur-Konzert markiert aber nicht nur den Beginn einer neuen Werkreihe, sondern bezeichnet in der mit ihm plötzlich erreichten Souveränität der Verfügung über instrumental-spieltechnische (wenn auch nicht virtuose) wie harmonisch-formale Mittel einen Schaffenshöhepunkt, dem gegenüber die vorausgehenden Konzerte KV 209 und KV 211 wie Vorarbeiten anmuten. Ja, es darf die Behauptung gewagt werden, daß sich in und mit diesem und den beiden anderen Konzerten ein entscheidender kompositorischer Reifungsprozeß des 19jährigen vollzogen hat: Sie sind, neben der – allerdings etwas früheren – A-dur-Symphonie KV 201, die ersten – auch als solche im Bewußtsein des Konzertpublikums verankerten – ‚gültigen‘ Werke Mozarts.

Mit dem G-dur-Konzert entwickelt Mozart keinen neuen Konzerttypus: In der Aufeinanderfolge von schnellem, langsamem und wieder schnellem Satz unterscheidet es sich nicht vom im gleichen Jahr entstandenen Konzert KV 211; auch hinsichtlich der Form des ersten (Sonatensatzform) und des dritten Satzes (*Rondeau*) scheinen beide übereinzustimmen, doch prägt die insbesondere im (die ABA-Form durch die Sonatensatzform ersetzenden) zweiten Satz merkliche formale Differenzierung auch die Ecksätze: Der durch recht einfachen Formaufbau bestimmten Gestaltung des früheren Werks steht nun die komplexe, an inneren Beziehungen reiche, dabei subtil ausgewogene des späteren gegenüber.

Schon die die Exposition des *K o p f s a t z e s*² eröffnende Taktgruppe (Oa) stellt einem viertaktigen Vordersatz einen siebentaktigen Nachsatz entgegen, der die (trotz der die synkopischen Wirkungen des dreifach – absinkend – erklingenden Tonikadreitklangs nahezu aufhebenden ‚anti-dynamischen‘ *forte-piano*-Anweisungen) in der im 4. Takt *piano* und durch einen Vorhalt erreichten Dominante sich stauende harmonische Kraft in unterschiedlich gearteten Bewegungsimpulsen ausschwingen läßt. Im ersten Abschnitt (T. 11–15 = Ob) des folgenden, stärker die Bläser einbeziehenden Zusammenhangs werden diese vorwiegend auftaktigen Impulse ausgewertet, der zweite Abschnitt (T. 15–18 = Oc) greift hingegen noch einmal auf die Synkopierungen des Anfangs zurück. Auch die Folge der Takte 19–26 erweist sich als zweigeteilt: Doch sowohl im ersten Teil (T. 19–22 = Od) – ein Bewegungsauslauf und -weiterführung verschmelzender ‚Auftakt‘ der Violinen geht dem Bläserinsatz dabei voraus – als auch im (wieder synkopischen) zweiten (T. 23–26 = Oe) überwiegt nun Volltaktigkeit. Die anschließenden, gleichsam eine Vorform des Seitenthemas darstellenden Takte 27–34 (Of) stehen zwar in deutlichem Kontrast zum Vorausgegangenen (ausgeprägte Auftaktigkeit, Periodizität, reiner Streichersatz), sind mit diesem aber in ihren hier durch dynamische Akzentuierung (*p–f*) erzeugten synkopischen Wirkungen sowie durch die Beibehaltung der Anfangs-

¹ Vgl. W. A. Mozart, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke* V/14, Bd. 1: *Violinkonzerte und Einzelsätze*, vorgelegt von Christoph-Hellmut Mahling, Kassel u. a. 1983, S. XI.

² Wertvolle aufführungstechnische Hinweise zu diesem Satz vermittelt Igor Ozim in: *Üben und Musizieren*, Herbst 1983, S. 27–30. Vgl. zu diesem Konzert auch Heinrich Rietsch, *Mozarts G-Dur-Konzert für Geige*, in: *ZfMw* 10 (1927/28), S. 198–205, und Klaus Weising, *Die Sonatensatzform in den langsamen Konzertsätzen Mozarts*, Hamburg 1970 (= *Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft* 3), S. 15ff. Diese Untersuchungen zeitigen z. T. ähnliche, die Vielfalt und den Beziehungsreichtum der Werkphänomene herausarbeitende, im einzelnen allerdings von der vorliegenden Analyse abweichende Ergebnisse: Weising setzt die beiden ersten Sätze in Vergleich zu denen anderer Konzerte Mozarts. Um den Fluß der Darstellung nicht zu stören, wurde darauf verzichtet, ständig auf die Abweichungen in den beiden genannten (vorzüglichen) Arbeiten zu rekurrieren.



tonalität verzahnt; eine Weiterentfaltung wird überdies durch die sich – in eindeutig rückleitender Funktion – anschließenden Takte 34–38 (Og) unterbunden.

In der nun einsetzenden Solo-Exposition wird nach der genauen Wiederholung der ersten Taktfolge (T. 38–48 = Sa) ein weiterer Orchestertutti-Teil (T. 48–50 = Oh) ‚nachgereicht‘, bevor das Soloinstrument mit einem neuen, dem Typus des ‚singenden Allegros‘ zugehörigen, durch einen auf Oc zurückgreifenden Schlußtakt beschlossenen Formteil die Modulation zur Dominanttonart vollzieht (T. 51–64 = Si + Oc₂). Auch das Seitenthema (T. 65–81 = Sf¹) tritt zunächst in einer neuen, auf einen Vordersatz reduzierten Gestalt auf, während der Nachsatz das ‚singende Allegro‘ fortzuführen scheint und, nach einem Einschub der auf die Takte 19–22 zurückweisenden Episode T. 74–77 (SOd), in T. 79 die in T. 33 nur eben angedeutete Schlußformel variiierend und komplettierend wieder aufgreift. In den Takten 82–94 erscheint sodann das Seitenthema – nun ohne Einschub, doch gedehnt – in einer der ursprünglichen Gestalt ähnlicheren zweiten Abwandlung (Sf²); die Exposition wird mit den bisher ‚aufgesparten‘ Abschnitten Ob (T. 95–98) und Oe (T. 98–101) der Tutti-Exposition sowie dem nochmals auftretenden Abschnitt Oh (T. 102–103) abgeschlossen.

Obwohl sich die meisten der in der Durchführung verarbeiteten thematischen Motive als assoziativ-variiierende Abwandlungen der bereits exponierten deuten lassen, ist doch ihr Neuigkeitsgehalt dominierend. Neu ist auch das nun (bis zu T. 134 hin) vorherrschende Moll, ist die Anordnung der (kleinliedrigen) Zusammenhänge, ist ihr scheinbar im Kreis herumführender Modulationsprozeß (der, von d-moll ausgehend, über a-moll und e-moll wieder nach d-moll zurückleitet, das jedoch nun als Subdominantvertreter des in T. 138 endgültig erreichten C-dur fungiert, welches seinerseits Subdominante der in der Reprise restituierten Haupttonart ist), ist schließlich das zweimalige ‚Münden‘ in rezitativische Bildungen, mit deren erster (T. 117ff.) der eigentliche modulatorische Gang erst seinen Anfang nimmt, während die zweite (T. 147ff.) das gleichsam vokal-dramatische Ergebnis jenes auf das ‚singende Allegro‘ der Exposition zurückgreifenden

‚Solo-Gesangs‘ (T. 138ff.) ist, der den inneren Höhepunkt der Durchführung bezeichnet: Nur mittels der wiederauftretenden Rückleitung von Tutti- zu Solo-Exposition (Og; T. 152–156) vermag Mozart die zentrifugalen Kräfte zu bändigen und bruchlos zur Reprise zurückzulenken.

Diese, obgleich nur an zwei Stellen (im vom Haupt- zum Seitensatz überleitenden Teil wie in der Vorbereitung der Kadenz) zur Abweichung von der (Solo-)Exposition genötigt, differiert nichtsdestoweniger an zahlreichen weiteren Stellen (durch melodische Varianten, vor allem in der Solo-Stimme) jener gegenüber, so daß die Kadenz, üblicherweise der auffälligste Garant der ‚Abweichung‘ der Reprise von der Exposition, sich eher als integrativer Teil der Entwicklung, denn als eigener Formteil darstellt, was ihre (vom Komponisten nicht fixierte) Ausführung besonders heikel erscheinen läßt: Durch die spezifische Gestaltung der Reprise verschiebt sich die Sonatensatzform deutlicher als bisher in Mozarts Werk von der Gleichgewichts- zur Entfaltungsform. Andererseits liegt es nahe, die zeitliche Ausdehnung der Kadenz nach der der Reprise zur Gesamtdauer der Exposition (103 Takte) fehlenden äquivalenten Dauer von 33 Takten zu bemessen, so daß – nun wieder im Sinne einer Gleichgewichtsform – die Teile dieses Satzes im Größenverhältnis 2:1:2 angelegt wären. Und daß Mozart in der Tat Proportionalität im Auge hatte, erhellt daraus, daß die auf T. 138 fallende *sectio aurea* (der gezählten Takte des Satzes) ebenso wie in den Violinkonzerten Bachs und Beethovens durch das – mit einem neuen thematischen Gedanken verbundene – explizite Auftreten der Subdominanttonart bezeichnet ist. Aber auch in einer anderen, nun wieder die Idee der Entfaltungsform berücksichtigenden Hinsicht erweist sich der Satz als ‚wohl-disponiert‘: Überwiegen in der Exposition die Tutti-Teile, so halten sich in der Durchführung Tutti und Soli (bei leichtem Überwiegen der letzteren) annähernd die Waage, während in der Reprise der Solo-Anteil deutlich dominiert. Im wohl-abgewogenen Wechsel von Tutti und Soli ist überdies nicht nur das alte Concerto-grosso-Prinzip ‚erinnernd aufbewahrt‘, sondern die Idee des (neuen) Solokonzerts auf eine überzeugende, für Mozarts Reifestil bezeichnende Weise entfaltet.

Daß Mozart den (in *D*-dur stehenden) *z w e i t e n* *S a t z* ebenfalls in Sonatensatzform angelegt hat, belegt einerseits die Gegenüberstellung zweier tonaler Ebenen (T. 1ff.: Tonika; T. 13ff.: Dominante) im ersten Teil, die im dritten Teil (auf der Tonika) nivelliert werden, andererseits die durchführungsartige Verarbeitung der Anfangsphrase im Mittelteil des Satzes. Dennoch zeigt dessen Gestalt einige Eigentümlichkeiten, die jene Form zum mindesten modifizieren, wenn nicht gar der ABA-Form, ihrem Urbild, wieder annähern.

Diese formale ‚Anomalie‘ wurzelt in der komplexen Anlage des ersten geschlossenen thematischen (nicht nur die tonikale harmonische Ebene ausprägenden, sondern auch zur Dominanttonart modulierenden) Zusammenhangs: Indem Mozart die Tutti-Exposition als zweigliedrigen, halbschlüssig endenden Vordersatz (ab) anlegt (T. 1–4), dessen Nachsatz (ac; T. 5–8) dem Soloinstrument zugewiesen ist, diesen aber seinerseits um vier weitere, die Modulation vollziehende Takte (T. 9–12) einer wiederum zweigliedrigen Phrase (db) erweitert, erscheinen, da deren letztes Glied (b) auf das zweite der Tutti-Exposition zurückgreift, trotz dessen Modulierens (zur Doppeldominante) nun die Takte 7–10 gleichsam ‚eingeschoben‘.

Doch erst die Reprise enthüllt Mozarts ‚Absicht‘: Indem hier der Anfangs-Tutti-Teil wegfällt, erweisen sich die ehemaligen Takte 5–12 (hier 28–35) als das ‚eigentliche‘ erste Thema, dessen Mittelzone (T. 7–10 = 30–33) sich hinwiederum als ‚Auffüllung‘ der Kurzfassung des Themas in der Tutti-Exposition darstellt, wobei die Modulation zur Dominanttonart dadurch vermieden wird, daß der Nachsatz statt auf der Tonika auf der Subdominante ansetzt (deren Auftreten, weil sie hier nichts ‚Neues‘ einführt, sondern eine ‚utopische Lösung‘ verwirklicht, nicht mit der *sectio aurea* zusammenfällt).

Die auf diese Weise um vier Takte verkürzte Reprise erweitert Mozart wiederum, indem er zunächst vor der Fortführung des getreu wiederkehrenden, zwischen Orchester und Solist dialogisierenden zweiten Themas einen Takt (40) einschaltet, an jene sodann einen weiteren, die ‚Kadenz‘ vorbereitenden Takt (43) anfügt und schließlich der der Kadenz – erwartungsgemäß – nachgestellten Schlußgruppe (T. 45–46) epiloghaft zwei Takte des (nun variierten) Satzanfangs folgen läßt: Die Reprise erreicht so, bei gleichzeitiger Reduzierung der Kadenz auf einen Takt, annähernd die Ausdehnung der Exposition – in der im Verhältnis 5:2:5 proportionierten Anlage verbindet sich derart die Idee der Gleichgewichtsform (ABA‘) mit derjenigen der Entfaltungsform (des Sonatensatzes).

Hebt sich dieser Satz dadurch, daß Flöten an die Stelle der Oboen treten³, aus dem Gesamt der fünf Violin-

³ Die Eulenburg-Taschenpartitur beläßt kurzerhand die Oboen.

konzerte heraus (die gleiche Besetzung findet sich nur noch in einem Einzelsatz, dem *Adagio* KV 261, wieder), so hat er den unisonen Anfang der 1. Violinen mit dem Mittelsatz des A-dur-Konzerts KV 219 gemeinsam. Es mag nun – begünstigt durch das Fehlen dynamischer Angaben zu dieser Stelle in den meisten Ausgaben – diese Gemeinsamkeit gewesen sein, die zur Übertragung der dort gegebenen dynamischen Verhältnisse auf das Schwesterkonzert geführt und dazu verleitet hat, den unisonen Eingang, allenfalls leicht crescendoierend, *piano* zu spielen; diese ‚Tradition‘ steht gleichwohl im Widerspruch zu Mozarts Intention, der für alle Stimmen *forte* vorgeschrieben hat, wodurch nicht nur ein hier – im Gegensatz zu der (synkopischen) Stelle in KV 219 – plump wirkender *forte*-Einsatz der Bläser, sondern vor allem jene unschöne, die Einheitlichkeit der Melodieentwicklung störende, leider fast allgemein übliche Verzögerung (vor dem Hinzutreten der übrigen Instrumente) vermieden wird. Denn es ist vor allem das – nur durch die Schlußgruppentakte unterbrochene – unablässige Strömen dieser Melodie vor dem Hintergrund kaum je aussetzender triolischer Sechzehntelbewegung, ihre zwischen konfliktrhythmischer Spannung zu dieser und gelegentlichem Eintauchen in deren gleichmäßigen Fluß nuanciert auswägende Kantabilität, die den besonderen Reiz dieses Satzes ausmacht.

Im dritten Satz (*Rondeau*) greift Mozart auf die französische Form einer reihenden Refrainkomposition zurück; das Refrainthema (a_1a_1'), das man als im 3/8-Takt notiertes ‚schnelles Menuett‘ charakterisieren könnte, tritt immer auf derselben Stufe, der Tonika G-dur, auf. Die strenge Periodizität seiner Anlage (8/8 Takte) bestimmt auch seine Fortführung (a_2 : 8 Takte; die letzten vier Takte in Sechzehntelbewegung) sowie den ausgedehnten Schlußteil (a_3a_4 : 8/8 Takte) des ersten, dem Tutti vorbehaltenen Abschnitts (T. 1–40).

Das nun durch das Soloinstrument bestimmte erste Couplet scheint gleichermaßen periodisch angelegt zu sein; der Nachsatz seines ersten Teils (b_1b_1' : 8/8 Takte = T. 41ff.) kehrt allerdings nicht zur Tonika zurück, sondern moduliert zur Dominanttonart, in der der zweite, in seiner durchlaufenden Sechzehntelbewegung und durch seine Dreigliedrigkeit kontrastierende, quasi gegenthematische Teil ($b_2b_3b_3$: 8/8 Takte = T. 73ff.) steht: Eine fast unmerkliche rhythmische Verschiebung von der Voll- zur Auftaktigkeit in seinem ersten Takt bewirkt zudem eine Überlappung seines letzten Taktes mit dem ersten des – erneut auftretenden – Schlußabschnitts des ‚Refrain-Teiles‘ (a_3a_4 = T. 97ff.). Die dadurch scheinbar wieder gebändigten zentrifugalen – a-periodischen – Kräfte treten dann aber unverhüllt in der den beiden Schlußtaktfolgen folgenden doppelten Echowirkung zutage. Aus dieser erwächst eine (nun wieder achttaktige) Rückleitung (x = T. 117ff.) zum Refrainthema, dessen Vordersatz (a_1) noch dem Soloinstrument überlassen bleibt, während die Übernahme des Nachsatzes (a_1') durch das Tutti die Voraussetzung für einen erneuten solistischen ‚Auftritt‘ im zweiten Couplet schafft.

Auch das nun auf der Tonikaparallele (e-moll) angesiedelte, in seinem Mittelteil ebenfalls durch Sechzehntelbewegung kontrastierende zweite Couplet (T. 141ff.) ist im Grunde periodisch angelegt (c_1c_1' : 8/8 Takte; c_2c_2' : 8/8 Takte; $c_1c_1''c_1''var$: 8/8 Takte); doch beeinträchtigen sowohl die durch Trugschlußbildung bedingte Wiederholung von c_1' im letzten Teil ($c_1''var$) als auch die Echobildungen nach c_1' , nach c_1'' und sogar – mit ‚neapolitanischer‘ Wirkung – inmitten von $c_1''var$ diese Periodizität, zumal der letzte Teil des Couplets durch Verzahnung mit der (hier 16taktigen) Rückleitung (y = T. 202ff.) um einen Takt verkürzt erscheint. Das nun zur Gänze vom Soloinstrument vorgetragene, in seinem Nachsatz variierte Refrainthema (a_1a_1'') mündet in eine ebenfalls 16taktige Schlußgruppe (z = T. 234ff.), die dadurch, daß sie an ihrem Schluß auf der Dominante verharrt und, um zwei Takte verlängert, auf einer Pause (mit Fermate) endet, Erwartung weckend wirkt.

Im folgenden zweiteiligen „Andante“ (aa') bricht (minore) gavottenähnlich und *alla breve*, mit Streicherpizzikato als Quasi-Gitarren-Begleitung, Serenaden- bzw. Divertimentohaftes ein, das sich im „Allegretto“ (maggiore) in einer Art Bourrée (mit Musetten-Einlagen) etabliert, deren äußerst plastische melodische und formale ($\beta\beta'$ $\gamma\beta'$ $\gamma\beta'$, hierin mit T. 73ff. korrespondierende) Bildungen wie auch einfache Harmonik und auffällige Bordunwirkungen ‚Volkstümliches‘⁴ assoziieren, wobei Ossia-Stimmen der Solovioline auf Improvisatorisches anspielen. Erst eine am Schluß auftretende Echowirkung ruft die Erinnerung an das *Rondeau* zurück.

⁴ Daß sich Mozart im „Allegretto“ offenbar auf eine weit verbreitete Melodie, genannt der „Straßburger“, gestützt hat, weist Dénes Bartha (*Zur Identifikation des „Straßburger Konzerts“ bei Mozart*, in: *Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Anna Amalie Abert und Wilhelm Pfannkuch, Kassel u. a. 1963, S. 30–33) überzeugend nach; vgl. hierzu jedoch bereits Rietsch, a. a. O., S. 202.

An einen (8taktigen) rückleitenden Teil (x') schließt sich aber nun nicht etwa wieder das Refrainthema an, sondern eine variierte Form von b' , wonach zwar der Kopf des Refrainthemas, zunächst in Moll, dann in Dur, wieder auftritt, doch unmittelbar gefolgt vom nun auf der Tonika stehenden ‚gegenthematischen Teil‘ (b_2, b_3, b_3) sowie dem zugehörigen Schlußteil, dessen erster Abschnitt (a_3) jedoch – sequenzierend – zur Dominantebene geführt wird, auf der dann der abschließende zweite (a_4) steht. Wiederum doppelte Echobildung löst (wie in T. 113ff.) die Rückleitung (x) zum nun vollständig auftretenden, solistisch vorgetragenen, allerdings deutlich variierten Refrainthema aus, an das Mozart aber nicht dessen (erwartete) Fortführung (a_2), sondern das gesamte 40taktige Orchestertutti anschließt, wodurch – für den Hörer überraschend – das Refrainthema zweimal hintereinander erklingt. Dieser merkwürdige, wenn nicht unverständlich erscheinende Sachverhalt läßt sich denn auch nicht mehr aus dem linearen Satzverlauf, sondern nur aus der eigentümlichen, formal außerordentlich komplexen Satzanlage erklären.

Mußte es schon verwundern, daß nach dem (im Sinne der späteren Rondo-Form ausgeprägten) gegensätzlichen Mittelteil des Satzes nicht sogleich wieder das *Rondeau*-Thema, und zwar in seiner vollständigen Gestalt, als Refrain auftrat, sondern der ursprüngliche Reihungsvorgang gleichsam ‚aus dem Tritt geraten‘ zu sein schien, indem nur noch kleinere oder größere Bruchstücke, zudem teilweise in umgekehrter Reihenfolge, aneinandergesetzt waren, so offenbaren ‚überraschende‘ Stellen wie die Takte 315–322 (Auftreten des Refrainthema-Kopfes, zuerst in Moll, dann in Dur) und T. 351ff. (Fortführung der Reihung der – zusammengehörigen – Schlußabschnitte nach zwischenzeitlicher sequenzierender Modulation) die verborgene kompositorische Absicht: Diese Stellen zeigen – völlig unerwartet – durchführungsartigen Charakter; zugleich enthüllt sich in der Transposition des (im ersten Teil des Satzes auf der Dominante stehenden) ‚gegenthematischen Teils‘ auf die Tonika (T. 323ff.) und ihm nachgesetztem ersten Thema (Schlußtutti) eine sich mit der ‚Durchführung‘ teilweise überschneidende ‚Reprise‘. Das eigentliche *Rondeau*, das mit T. 250 formal (wenn auch nicht tonal) als abgeschlossen gelten kann, erweist sich demnach als Exposition einer Sonatensatzform, deren Durchführung und Reprise, sich im dritten Teil des Satzes ineinander verschränkend, den zweiten als Mittelteil einer ABA'-Form ‚aussparen‘; die ‚unlogische‘ Wiederholung des Refrainthemas im dritten Teil schließlich ergibt sich aus der Notwendigkeit, dem *Rondeau* ein Äquivalent entgegenzusetzen: Mittelteil und dritter Teil zeigen nun – auf Achtelwerte umgerechnet – die gleiche Ausdehnung wie jenes.

Die traumwandlerische Sicherheit, mit der Mozart insbesondere in diesem Satz Divergierendes ineinanderfließt, verbürgt jene vom Hörer erfahrene eigentümliche ‚Richtigkeit‘ der Komposition und verbirgt zugleich, vollends durch den *piano* in den Bläsern ‚entschwebenden‘ Schluß, daß es gelungen ist, in diesem Werk komplexeste Formprobleme zu lösen: „Wenn es ein Wunder in Mozarts Schaffen gibt, so ist es die Entstehung dieses Konzerts“⁵.

Revisionsbedürftig: Zur gedruckten Korrespondenz von Johannes Brahms und Clara Schumann

Auswirkungen irrtümlicher oder lückenhafter Überlieferung auf werkgenetische Bestimmungen (mit einem unausgewerteten Brahms-Brief zur Violinsonate op. 78)

von Michael Struck, Kiel

Die überlieferte Korrespondenz von Komponisten gehört zu den Grundlagen, die gemeinsam von so unterschiedlichen Bereichen im Umgang mit Musik in Anspruch genommen werden wie der populären biographischen Schilderung, der wissenschaftlichen Quellenforschung und Edition sowie von Untersuchungen mit ästhetischen, philosophischen oder soziologischen Fragestellungen. Daß die Korrespondenz sich – gegenüber publizistischen Äußerungen – oft primär persönlichen Schreibenanlässen verdankte, daß Informationen

⁵ A. Einstein, *Mozart. Sein Charakter. Sein Werk*, Neue Ausgabe, Frankfurt a. M. 1968, S. 296.