
BERICHTE

Deutsch-englische Musikbeziehungen. Internationales wissenschaftliches Symposium der 29. Internationalen Orgelwoche Nürnberg

von Susette Clausing, Nürnberg

Im Rahmen der 29. Internationalen Orgelwoche Nürnberg mit dem Leitthema *Musica sacra Britannica* fand vom 23. bis 26. Juni 1980 ein Symposium, und zwar zum Thema *Deutsch-englische Musikbeziehungen*, statt – unter der organisatorischen Leitung von Wulf Konold (Nürnberg) zum ersten Mal in Zusammenarbeit mit der Gesellschaft für Musikforschung und dem Germanischen Nationalmuseum als Gastgeber, finanziell unterstützt von der Stiftung Volkswagenwerk.

Zwar existieren Detailuntersuchungen zum Thema, aber in seiner Gesamtheit wurde es, zumindest in diesem weitgesteckten Rahmen, bisher noch nicht abgehandelt. Darauf basierte der Einführungsvortrag von Wulf Konold *700 Jahre deutsch-englische Musikbeziehungen*; ausgehend davon, daß englische Musikgeschichte in Deutschland allgemein zu wenig bekannt ist, zeichnete er deren Verlauf in großen Linien nach, um dabei bereits auf besondere Lücken der Forschung hinzuweisen und die Themenbereiche abzustecken, die durch die chronologisch geordneten Referate der nächsten Tage vertieft behandelt werden sollten. So untersuchte Brian Trowell (London) beim Thema *Deutsche und englische Musik des 15. Jahrhunderts* vor allem die politischen Beziehungen zwischen Kaiser Sigismund und dem England der Rosenkriege samt dem offensichtlich daraus resultierenden regen Austausch von Musikern und Musik. Reinhard Strohm (London) entwickelte seine Thesen zum selben Thema anhand des reichen Bestandes englischer Cantus-firmus-Messen innerhalb der *Trienter Codices*. Das Thema *Englische Virginalisten und deutsche Cembalomusik des 16. und 17. Jahrhunderts* läßt sich von zwei Seiten beleuchten: Werner Breig (Wuppertal) verfolgte den Einfluß der Virginalisten mit ihrer „*restlos instrumental idiomatisierten*“ Musik auf die deutsche Claviermusik der Schütz-Zeit, vor allem gestützt auf die Beispiele verschiedener Bearbeitungen von Dowlands *Lachrimae*, die jeweils Colin Tilney (Toronto) am Cembalo interpretierte. John Caldwell (Oxford) ging den umgekehrten Weg und spürte dem Einfluß Frobergers auf die englische Musik nach. Werner Braun (Saarbrücken) knüpfte bei seinen Ausführungen über *Englische Consort-Musik und norddeutsche Instrumentalmusik* an den Verschiebungen an, die die verschiedenen Besetzungsmöglichkeiten durchgemacht haben, und zwar anhand von Quellen in Hamburg und Kassel, den bedeutendsten Quellen für englische Consort-Musik in Deutschland. Zum Themenbereich *Händel und die deutsche Klassik* trug Jens Peter Larsen (Kopenhagen) stilkritische Untersuchungen zu Händels Oratorien, speziell zum *Messias*, bei. Theodor Göllner (München) versuchte zu zeigen, wie ursprünglich vokal determinierte melodische Modelle Händels auf die Wiener Klassiker weiterwirken und dort eine Umwandlung in rein instrumental bestimmte Modelle erfahren. Neue Erkenntnisse zur Geschichte der in England erstaunlich früh einsetzenden Bach-Rezeption skizzierte Klaus Rönna (Paderborn) in seinem Vortrag *Bach und England*. Christoph-Hellmut Mahling (Saarbrücken) belegte die durch die unterschiedliche politische und soziale Entwicklung beider Länder bedingten voneinander verschiedenen

Entwicklungen beziehungsweise Entwicklungsstadien des *Deutschen und englischen Konzertwesens im 18. und 19. Jahrhundert*. Nach *Komponieren als Anpassung? Mendelssohns Musik im Verhältnis zu England* fragte Friedhelm Krummacher (Kiel), mit dem Ergebnis, daß weniger die Rede sein könne von einer Anpassung Mendelssohns als vielmehr von einer in England ungebrochenen Mendelssohn-Rezeption ohne antisemitische Vorurteile, und plädierte für größere ästhetische Toleranz. Schließlich führte Volker Klotz (Stuttgart) in eine in Deutschland besonders wenig bekannte Seite des englischen Musiklebens ein: in das *Operettenschaffen von Gilbert und Sullivan*.

Nach den Referaten blieb jeweils Zeit für Diskussionen, die sich bei den Referaten zur frühen Geschichte mehr um ergänzende Sachfragen, bei den übrigen Vorträgen eher um kritische Gewichtungen drehten. Leider fehlte dann doch die Zeit für eine abschließende Generaldiskussion – man war sich jedoch bewußt, daß diese Tage vor allem Anstoß für weitere Forschung in vielerlei Richtung bedeuteten hatten. Referate und Diskussionen sollen in einem Sammelband bei Bärenreiter (Kassel) veröffentlicht werden.

Internationales Alban Berg Symposion in Wien (2. bis 7. Juni 1980)

von Sigrid Wiesmann, Thurnau

Die Alban Berg Stiftung veranstaltete in Zusammenarbeit mit den Wiener Festwochen vom 2. bis 7. Juni 1980 im Palais Palfy ein Berg-Symposion, das Dokumentation (Quellenlage und biographische Forschung), Analyse und Rezeption als Schwerpunkte akzentuierte.

Wie fast kein anderer habe Berg „immer privat komponiert“, meint Symposions-Organisator Rudolf Klein, und daher bedürften gerade seine Werke einer besonderen Aufschlüsselung. Zu Beginn erklärte Stiftungspräsident Alex Hans Bartosch, wie es zu dem Vergleich im Prozeß um den III. *Lulu*-Akt mit der Universal-Edition gekommen ist: Die Einigung besagt, daß die Berg-Stiftung mit der Aufführung der dreiaktigen *Lulu* einverstanden ist, sich aber ein Vetorecht – in den ersten drei Jahren nach drei Produktionen, im vierten nach vier, im fünften nach fünf – vorbehält, wenn nicht auch die zweiaktige Fassung im Spielplan erscheint. Das ist in der Tat ein einmaliger Vergleich in der Operngeschichte.

Bevor die Wissenschaft zu Wort kam, berichteten die beiden Ehrengäste aus „erster Hand“ über Alban Berg: Ernst Krenek, der *Marginalien zur Aufführung der „Lulu“ in Santa Fé* vortrug, und Louis Krasner, der das Violinkonzert bei Berg bestellte und es auch 1936 in Barcelona zur Uraufführung brachte (*The Origins of the Violin Concerto*).

Carl Dahlhaus (*Berg und Wedekind – zur Dramaturgie der „Lulu“*) stellte klar, wie Berg um der Musik willen dramaturgisch den Wedekindschen Text auch dort tiefgreifend veränderte, wo er den Wortlaut nicht antastete. Constantin Floros (*Die Skizzen zum Violinkonzert*) zeigte anhand der Skizzen, die von der Österreichischen Nationalbibliothek aufbewahrt werden, daß erstens das Problem, ob der Bach-Choral zur ursprünglichen Konzeption gehörte oder später eingefügt wurde, einstweilen nicht lösbar erscheint, zweitens die tonalen Implikationen der Zwölftonreihe von Berg bei deren Notation in den Skizzen hervorgehoben wurden und drittens einige in die Noten verstreute Worte wie „Aufschrei“ und „Stöhnen“ die Authentizität der „programmatischen“ Skizze von Willi Reich bestätigen.

Peter Petersen (*Büchner aus zweiter Hand – neue Thesen über Bergs „Wozzeck“-Libretto*) schilderte detailliert die Verfälschungen in der Edition von Franzos (der *Woyzeck* durch

„Hinzudichtungen“ zu einem religiösen und reflektierenden Menschen stempelte, der er bei Büchner nirgends ist) und machte verständlich, warum Berg, obwohl er während der Arbeit an der Oper die authentische Edition von Witkowski kennen lernte, an dem verderbten Text (samt nicht authentischem Schluß) nach einigem Schwanken festhielt.

Rainer Bischof (*Versuch über Alban Bergs philosophische Grundlagen*) zeigte an Beziehungen zu Nietzsche, Schopenhauer und Hegel Bergs Philosophie. Eva Adensamer (*Bergs geistige Umgebung – Briefe aus seinem Nachlaß*) brachte bisher Unbekanntes der Berg-Forschung nahe, Elmar Budde (*Über das Verhältnis von musikalischer und szenischer Zeit in Alban Bergs „Wozzeck“*) zeigte die dramaturgische Bedeutung musikalischer Zeitstrukturen. Volker Scherliess (*Miszellen zur Berg-Rezeption*) erklärte, warum Bergs Klaviersonate op. 1 kaum beachtet wurde. Gernot Gruber (*Alban Berg und die Wiener Schule im Münchner Musikleben bis 1933*) machte deutlich, daß die Münchner Schule der Wiener Schule nicht so negativ gegenüberstand wie etwa die Berliner.

Imogen Fellinger (*Aufführungen von Werken Alban Bergs im Urteil zeitgenössischer Musikkritik*) machte deutlich, daß eine feindselige Kritik Berg abwechselnd vorwarf, daß er von Schönberg abhängig, also zu modern sei, und nicht über Schönberg entschieden hinausging, also nicht modern genug erscheine. Manfred Wagner (*Alban Berg und die Musikblätter des Anbruch*) analysierte Bergs Zeitschriftenaufsätze unter dem Gesichtspunkt, daß Berg einfache didaktische Modelle entwarf, um es dem Leser zu überlassen, sie auf kompliziertere Werke anzuwenden. Gösta Neuwirth (*Themen- und Zeitstrukturen im Kammerkonzert*) zeigte, daß Zahlen als strukturelle Einheiten zur Formbildung dienten und sieht darin eine Differenz gegenüber Schönberg.

Über *Berg-Forschung in Amerika* sprach Barry S. Brook, der anhand einer Bibliographie von 1960–1980 über den Aufschwung der Berg-Rezeption, aber auch über die Quellenlage in Amerika Aufschluß gab. Mark Devoto (*Drei Orchesterstücke op. 6: Struktur, Thematik und ihr Verhältnis zu „Wozzeck“*) analysierte den Einfluß Mahlers, die Bedeutung von Kernmotiven, Zahlen und intervallischen Mikrostrukturen sowie den zyklischen Charakter. Joan Allen Smith (*The Berg-Hohenberg Correspondence*) skizzierte den weithin unbekanntenen Briefwechsel mit Paul Hohenberg, der aus 49 Briefen und 29 Karten besteht und der weniger kompositionstechnische als pazifistische Fragen behandelt.

Siegfried Mausers Referat *Von Schönbergs „Erwartung“ zu Bergs „Wozzeck“* verstand sich als *Studie zur Entwicklungsgeschichte des expressionistischen Musiktheaters* anhand der verschiedenen Ausgaben des *Wozzeck*, während Herwig Knaus *Bergs Kompositionstechnik in der Konzertarie „Der Wein“ und im Violinkonzert* erläuterte. Walter Szmolyan gab einen historischen Bericht über *Alban Bergs Tätigkeit im „Schönberg-Verein für musikalische Privataufführungen“*. Donald Harris (*Berg and Miss Frida – further recollections of his Friendship with an American college Girl*) berichtete von fünf Briefen aus der Zeit von 1907/08; Berg fühlte sich für die literarische (Ibsen, Wilde), philosophische und musikalische Erziehung von Frida Semler verantwortlich.

Otto Kolleritsch (*Aspekte der Berg-Rezeption in Österreich*) kommentierte rezeptionsästhetische Betrachtungen in der Musikzeitschrift „23“, die sich auf *Wozzeck* bezogen. David Congdon (*Kammerkonzert – Evolution of the Adagio Transcription*) analysierte anhand von Hexachorden und verglich mit der *Lyrischen Suite*. Douglas Jarman (*Some Observations on Rhythm, Metre and Tempo in „Lulu“*) behandelte rhythmische Ostinati, Isorhythmen und rhythmische Muster, die von den Tonhöhenreihen abgeleitet sind. Douglas M. Green (*Cantus Firmus Techniques in the Operas and Concertos of Alban Berg*) analysierte die *cantus firmus*-Techniken, die Berg bewußt angewendet hat.

Walter Pass (*Die Lulu-Symphonie – Gedanken zu ihrer Entstehung und Rezeption*) bezog Zeitungsrezensionen und Briefstellen auf den politischen Hintergrund der Zeit. Jürg Stenzl sprach über *Lulus „Welt“* und versuchte, anhand der Ableitungsprozesse von programmatischen Reihen Beziehungen herzustellen zur gesellschaftlichen Hierarchie der Personen. Dominique

Jameux (*Form und Erzählung in Bergs „Lulu“*) sieht Lulu als mythische Oper. Peter Stadlen (*Bergs Kryptographie*) entschlüsselte Zahlensymbole und Anagramme.

Die Schlußdiskussion zeigte, daß gewisse Tendenzen zu „Schulen“, zu Gruppenbildungen überwunden wurden, nicht nur durch den gemeinsamen Gegenstand, sondern durch die Herausbildung einer gemeinsamen wissenschaftlichen Sprache. Künftige Bemühungen sind eine kritische Gesamt-Ausgabe, Editionen von Briefen, Faksimiles und Quellenstudien zum Material in der Österreichischen Nationalbibliothek.

Das Opernlibretto zwischen Literatur und Musik - Literaturoper seit 1945. Bericht über die Tagung des Forschungsinstituts für Musiktheater der Universität Bayreuth vom 5. bis 7. August 1980

von Susanne Vill, München

Das Opernlibretto zwischen Literatur und Musik – Literaturoper seit 1945 war das Thema des diesjährigen Symposions, zu dem das Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth Komponisten, Librettisten, Praktiker und Theoretiker des zeitgenössischen Musiktheaters einlud. Sigrid Wiesmann, die die Tagung wissenschaftlich und organisatorisch betreute, ging von der Beobachtung aus, daß nahezu die Hälfte aller seit 1945 vertonten Opernlibretti auch für sich literarische Werke sind. Warum greifen die Komponisten bei der Wahl ihrer Libretti so häufig in den Bücherschrank? Ist der Anspruch an die literarische Qualität eines Librettos in unserem Jahrhundert gestiegen, oder sind es Verlegenheitslösungen, weil es keine Librettisten mehr gibt, die ihre Arbeit auf die Überformung durch Musik hin konzipieren können und wollen? Die Musik- und Literaturwissenschaftler stellten Beispiele moderner Librettistik zur Diskussion: Reimanns *Lear* (Michael Zimmermann), Ligetis *Le Grand Macabre* und Bernd Alois Zimmermanns *Die Soldaten* (Sigrid Wiesmann), Strauss' *Elektra*, Bergs *Wozzeck*, Henzes *Die Bassariden* und Kirchners *Die fünf Minuten des Isaak Babel* (Thomas Koebner), Henzes *Der junge Lord* (Norbert Miller), Strawinskys *The Rake's Progress* und *L'Histoire du Soldat* (Theo Hirsbrunner), Goldmanns *Hot* und Dessaus *Leonce und Lena* (Sigrid Neef) und schließlich Bernd Alois Zimmermanns *Medea*-Librettofragment (Wulf Konold).

Als zentrale Probleme bei der Texteinrichtung kristallisierten sich die Konzentration des literarischen Textes auf Länge und Stimmungsgehalte der intendierten Musikalisierung, dramaturgische Proportionierung der Textsimultaneität in den Ensembles, die Nivellierung dramatischer Antithetik durch das Singen, auch bewußt eingesetzter Antagonismus von Musik und Wort, Verwendung verschiedener musikalischer Stile zur Charakterisierung von Personen und dramatischen Situationen. Hier gestatteten Tankred Dorst und Karl Dietrich Gräwe großzügige Einblicke in die Librettisten-Werkstatt.

Bernd Alois Zimmermanns Konzeption eines pluralistischen Musiktheaters, in dem alle Formen der Darstellungskunst zu einem Theaterereignis zusammenschmelzen, sein Begriff der Zeitspirale im Dienste des Versuchs, ein Totalbild einer Welt auf die Bühne zu bringen, das durch seinen allegorischen Charakter eine eschatologische Exegese herausfordert, zeigt die wohl komplexeste Anspruchshaltung des zeitgenössischen Musiktheaters.

Aribert Reimann berichtete von der Entstehung seines *Lear*, der anfänglichen Weigerung, einen mit ästhetischen Wertungen so belasteten Stoff zu vertonen – Beethoven und Verdi hatten ihn erwogen und wieder verworfen –, von Fischer-Dieskaus insistierender Förderung, die andauerte, bis das Projekt schließlich zu einer Frage seines Selbstverständnisses als Komponist wurde. Ziel war ihm, alle bisher erworbenen Ausdrucksmittel seiner Kompositionstechnik zur Schilderung seiner konfliktreichen Situationen zu nutzen. Aufgabe des Librettisten (Henneberg) war es, Shakespeares 25 Szenen auf 11 zu konzentrieren und z. B. die als nicht komponierbar erkannte fiktive Selbstmordszene (Sturz vom Felsen im IV. Akt) zu streichen. Zufall und bewußte Wahl eines Stoffes wirken bei der Aneignung häufig ineinander, wie Siegfried Matthus von seiner neuen Oper *Judith* berichtete, deren Thema Harry Kupfer vorgeschlagen hat. Im Verlauf der Arbeit entdeckte Matthus dann eine starke persönliche Affinität zu seinem Stoff.

Von der Anpassung an konkrete Aufführungsbedingungen berichtete Giselher Klebe, der ferner unterschied zwischen Komponisten, die auch mal eine Oper schreiben und Opernkomponisten, die sich in diesem Genre beheimatet fühlen.

An die Frage der Existenzberechtigung musikdramatischer Werke, die zumeist um eines spärlichen, teils protestierenden Publikums willen den subventionierten Apparat der Theater in Anspruch nehmen, rührte Leo Karl Gerhartz, nicht ohne eindeutig Partei zu ergreifen für bildungspolitisches Engagement, in seinen provozierenden Thesen: „1. Die Oper ist tot, es lebe das Musiktheater. 2. Ebenso wichtig wie die Kunst ist ihr Zweck. 3. Ein Theater ohne Publikum hört auf, Theater zu sein.“

Inhaltlich widersprach Hans Peter Lehmann, der in den zeitgenössischen Opern die Auseinandersetzung mit existentiellen Grundfragen und als Nebenzweck die Suche nach einer Lebenshilfe durch Musik aufspürte. Ausgehend von seinen Erfahrungen bei den Inszenierungen von Kirchners *Babel* und Zimmermanns *Soldaten* forderte er die Komponisten auf, bei ihren Konzeptionen nicht die praktische Realisierbarkeit auf dem Theater aus den Augen zu verlieren.

Aus langjähriger Erfahrung mit der Produktion neuer Musiktheaterwerke konnte der Kieler Ex-Intendant Joachim Kläiber zeigen, daß eine fürs experimentelle Musiktheater engagierte Spielplanpolitik langfristig ein kleines aber neues Publikum in die Operntheater zieht. Der geistige Anspruch dieser Minderheit auf die Weiterentwicklung der Oper und die Förderung junger Komponisten rechtfertige kulturpolitisch den Aufwand.

Die Verbindlichkeit traditioneller Formmodelle wie der *opera seria* und der *opera buffa* für die Opern des 20. Jahrhunderts wies Carl Dahlhaus in einem resümierenden Essay zur *Dramaturgie der Literaturoper* nach.

Bericht über die Tagung des Zentralinstituts für Mozartforschung vom 8. bis 10. August 1980 in Salzburg: „Mozart im 19. Jahrhundert“

von Manfred Hermann Schmid, München

Der ostentative Beifall für den geschliffenen Vortrag des Germanisten Hans Joachim Kreutzer zum Thema *Der Beitrag der Dichter zum Mozartbild des 19. Jahrhunderts* enthielt zugleich unmißverständlich Kritik: Kritik am eigenen Fach Musikwissenschaft, das sich nicht in gleicher Weise fähig erwiesen hatte, das gestellte Thema *Mozart im 19. Jahrhundert* zu bewältigen. Die Chance, aus diesem Thema eine überzeugende Fragestellung zu formen, ließ

Marius Flothuis in seinem zweistündigen Festvortrag *Mozartsche Themen und Kompositionen in Bearbeitungen des 19. Jahrhunderts* vorübergehen. Näher am Thema war zuvor Friedrich Lippmann (*Mozart bei den italienischen Komponisten des 19. Jahrhunderts*) gewesen.

Gerechterweise muß man hinzufügen, daß die Musikwissenschaft es schwerer hatte. Während die Germanisten Hans Joachim Kreuzer und Walter Weiss sich nicht scheuten, einen Forschungsgegenstand herauszukonzentrieren, Mozart zunehmend beiseite ließen, über Mörrike bzw. Goethe sprachen und hier Wesentliches zu sagen hatten, versuchten sich die Musikhistoriker in einer heiklen Balance. Einerseits wollten sie – unter Diskussionsleitung von Gerhard Croll, Hellmut Federhofer, Walter Gerstenberg und Eduard Reeser – etwas über Mozart, andererseits etwas über das 19. Jahrhundert mitteilen.

Die Problematik wurde ganz zu Anfang schon deutlich, als Martin Staehelin das ausgedruckte Thema *Mozart und Beethoven* umformulierte – in *Das Mozart- und Beethovenbild im 19. Jahrhundert* (entsprechend auch Otto Biba im Beitrag *Haydn und Mozart*). Ein Hauptteil der Tagung widmete sich so der „Bildbeschreibung“. (Die folgenden Themenlisten sind in der Formulierung vereinheitlicht, z.T. wurden die Themen nicht zitierbar angegeben, sondern nur umschrieben:) *Das Mozartbild . . . bei Rochlitz* (Joseph Heinz Eibl, ausgehend von einer Brieffälschung des Jahres 1815), *bei Schumann* (Franz Giegling), *bei Brendel im Einfluß der Philosophie Hegels* (Gudrun Henneberg), *bei Kahlert* (Karol Musiol), *bei Kierkegaard* (Raimund Gröner), *bei Nietzsche* (Gernot Gruber), *bei Otto Jahn* (Gernot Gruber), *in den deutschsprachigen Musikzeitschriften des 19. Jahrhunderts* (Imogen Fellingner).

Ein zweiter Themenbereich galt Mozartaufführungen und -parodien: in Mannheim (Roland Würtz), in Mähren (Jiří Sehnal), in München (August Scharnagl), in Paris (Rudolph Angermüller und Herbert Schneider), in Ungarn (László Somfai) und Wien (Clemens Höslinger und Robert Werba). Den Umkreis dieser Thematik steckte ein größerer Vortrag von Karl Gustav Fellerer *Mozart im Musikleben des 19. Jahrhunderts* ab. Das vielleicht unerwartete Ergebnis: Je intensiver die vorausgegangene Forschung gewesen war, desto weiter entfernte sich ein Beitrag von Mozart, ohne aber andererseits ins musikgeschichtliche Zentrum des 19. Jahrhunderts zu treffen.

Eine dritte Gruppe befaßte sich nach einer Einführung durch Gerhard Croll mit der *Bedeutung Mozarts für Salzburg*, ausgehend von einem Überblick über Niedergang und Aufstieg der Stadt (Friederike Zaisberger), Notizen zu Mozarts Familie (Manfred Hermann Schmid: *Nannerl Mozart und ihr musikalischer Nachlaß*, Hans Spatzenegger: *Konstanze Mozart und die Errichtung des Mozartdenkmals 1842*, Theodor Aigner: *Mozarts Sohn Wolfgang Amadeus*), und schließend mit Beiträgen von Ernst Hintermaier und Rudolph Angermüller zu Entstehung und Anfängen der Internationalen Stiftung Mozarteum, deren 100. Geburtstag die Wahl des Generalthemas *Mozart im 19. Jahrhundert* mitbeeinflußt hatte.

Referenten, die dem allgemeinen Themenaufwurf nicht gefolgt waren, taten sich leichter, wissenschaftliche Ergebnisse von allgemeinem Interesse mitzuteilen. Deshalb wäre es zu begrüßen gewesen, wenn Karl-Heinz Köhler (*Zum Autograph der Zauberflöte*), Theodor Aigner (*Das Archiv des Stifts Nonnberg in Salzburg*) und Alexander Weinmann (*Aufgaben der Mozartforschung*) sowie Walter Gerstenberg zum Verlesen eines Referats des erkrankten Walter Senn mehr Zeit zur Verfügung gestanden hätte.

Gewisse Einschränkungen bedeuten keineswegs, daß nicht im Einzelfall wichtige Neuerkenntnisse gewonnen werden konnten. Als sicher darf gelten, daß eine Reihe von Beiträgen in schriftlicher Fassung für das nächste Mozart-Jahrbuch gewichtigere Form erhalten wird als der gekürzte mündliche Vortrag.