

Mozart: Gestohlene Schönheiten

Don Giovanni: Vi par che un onest'uomo, un nobil cavalier, com'io mi vanto, possa soffrir che quell visetto d'oro, quell viso inzuccherato da un bifolcaccio vil sia strapazzato?

Meint ihr, dass ein ehrlicher Mann, ein Edelmann, wie ich es stolz bin zu sein, es ertragen kann, dass dieses goldene Gesichtchen, dies zuckersüße Antlitz von einem Bauerntölpel verdorben werde?

Mozart hat den Hornisten ein bleibendes Vermächtnis in der Form legendärer Werke hinterlassen. Genauso wie Kontrabassisten ständig gefragt werden ob sie „nicht wünschen sie hätten Flöte gelernt“ – pfeifen Fremde arglos ihrem Tagwerk nachgehenden Hornisten die ersten Takte des berühmten Rondos KV 495 vor. Entweder das, oder sie singen „I found my horn gorn“ mit den unsterblichen Worten von Michael Flanders. [„Mein Horn ist weg“, ein Lied des Komikerduos Flanders & Swann zur Melodie von Mozarts Rondo KV 495]

Als Kernstück dieser Aufnahme haben wir eines von Mozarts unvergesslichsten Werken für Horn gewählt, das Quintett in Es Dur KV 407. Statt dieses Stück aber wie es so oft getan wird mit anderen Werken für Horn und Streicher von einem der vielen ungerechterweise vernachlässigten und lang vergessenen Komponisten des späten 18. und frühen 19. Jahrhundert zu verbinden, haben wir uns dazu entschlossen zu zeigen auf welchen verschiedenen Wegen Mozarts Werke für das Horn „in Besitz genomme“ wurden, oder, in einem Fall, wie Mozart ein Werk selbst „in Besitz genommen“ hat.

Dieses Repertoire gibt uns die Gelegenheit das Leben von drei der berühmtesten Hornisten des 18. und 19. Jahrhunderts zu erkunden – Joseph Leitgeb, Giovanni Punto und Giovanni Puzzi, sowie eines Schülers des letzteren, Barham Livius, ein Amateurhornist und Londoner Entrepreneur. Aus diesen Zeitraum stammen auch die meisterlichsten Kompositionen für das klassische Naturhorn (auch bekannt als Handhorn) sowie die ersten Anfänge des Gebrauchs von Ventilen. Das Naturhorn verwendet die „offenen“ Naturtöne des Instruments in Verbindung mit einer Technik diese Naturtöne mit Hilfe der rechten Hand im Schalltrichter des Instruments zu manipulieren um so eine Palette neuer Klangfarben zu



erzeugen.

Die CD beginnt mit einem Werk das immer noch von einem Rätsel umgeben ist. Das Thema der **Air varié pour corno** ist kein anderes als „Là ci darem la mano“ aus Mozarts Oper Don Giovanni. Das Stück stammt aus einem Manuskriptfolianten der mit einem Hornisten aus dem 19. Jahrhundert in Verbindung gebracht wird: Giovanni Puzzi (1792 – 1876). Bedauerlicherweise ist der Name des Komponisten schwer zu entziffern. Vorschläge wie „Finke“ oder „Duché“ wurden gemacht, aber es gibt wenig konkrete Hinweise wer wirklich der Verfasser sein könnte.

Puzzi trat erstmals vor 1809 in Erscheinung, als Napoleon von Ferdinando Paer (ein Komponist, der genauso wie Puzzi aus Parma stammte) auf ihn aufmerksam gemacht wurde und er ihm eine Stelle in der Chapelle d'Empereur gab. Einige Zeit später, dank der Unterstützung der *Primadonna assoluta* Angelica Catalani trat er als Solist am Pariser Théâtre Italien auf, später wurde er gefeierter *cor solo* (Solohornist) des Théâtres. Nach dem Untergang von Napoleons Reich brachte der Herzog von Wellington Puzzi 1815 nach England, wo er sofort zu einer Sensation wurde und das Konzertpodium mit berühmten Virtuosen wie Liszt, Dragonetti, Lablache, Rubini und Pasta teilte.

Kein lebender Musiker hatte jemals solch weiche und exquisite Töne aus einem Horn geholt; er schien das Unmögliche zu erreichen und war einmalig als Solist auf diesem undankbaren Instrument.

Tina Whitaker, Sicily and England, 1907

Der Foliant wurde der British Library vermacht und enthält eine Sammlung von Werken die sehr leicht aus Puzzis „Gig-Pad“ seiner ruhmreichen Jahren im London der 1820er bis 1850er-Jahren stammen könnten. Die Werke – einige von Puzzi selbst und andere die ihm gewidmet wurden – verwenden oft Melodien berühmter Opernarien (Bellinis ‚Oh! Divina Agnese‘ aus *Beatrice die Tenda*), Balladenmelodien („Faithless Emma“ von Sir John Stevenson) oder patriotische Lieder („God Save the King“) der Zeit. Sie sind für verschiedene Besetzungen geschrieben, doch haben alle das Solohorn im Mittelpunkt. Alle Werke dieses Folianten demonstrieren Puzzis Können, Geschicklichkeit und hohen Grad an Virtuosität, keines mehr so als die anonyme *Air varié* von 1845.

Die *Air varié* beginnt mit einer sehr imposanten, opernhafte Einleitung die den Hörer ein eher düsteres Werk erwarten lässt, doch das Erscheinen des berühmten Themas, ein ewiger Favorit für Variationen und Fantasien bringt uns rasch in eine spielerischere Stimmung. Die erste Variation schmückt das Thema lediglich mit laufenden Sechzehntelnoten aus, die zweite ist die extravaganteste mit höchst gelenkigen Tonleitern das Instrument hinauf und hinunter, die dritte mit synkopischer Artikulation während eine überraschende vierte Variation Triolendreiklänge verwendet (überraschend, weil die Quelle dafür eine gekritzelte Solohornstimme auf der letzten Seite ist; die Streicherstimmen für diese Variation wurden hier aus dem Material der anderen Variation rekonstruiert). Die fünfte und letzte Variation ist im Stil einer Polonaise komponiert, erstmals ändert sich hier die Taktart des Stückes. Diese letzte Variation steigert sich in einen Rausch, endet ganz plötzlich, nur um von einem friedlichen *Andante* gefolgt zu werden, eine Erinnerung an das ursprüngliche Thema.



Michael Haydns **Romance in As Dur** für Horn und Streichquartett wirft viele Fragen auf. Sie ist sofort als eine Version des langsamen Satzes von Mozarts Hornkonzert in Es Dur KV 447 zu erkennen. Welches dieser beiden Werke das frühere war ist jedoch schwer zu sagen. Das Mozart-Konzert wurde erstmals 1800 von Johann Anton André (Offenbach am Main) veröffentlicht und Andrés handschriftliches Datum 1783 ist immer noch auf dem Manuskript zu sehen, das sich in der British Library befindet. Neuere Untersuchungen des Manuskriptpapiers deuten aber auf das spätere Datum 1787. Haydns Romance stammt so

glaubt man aus dem Jahr 1794 und wurde 1802 veröffentlicht. Es gibt allerdings bei beiden Stücken einige Eigenheiten die darauf hinweisen, dass die Sache nicht ganz so einfach ist wie sie im ersten Augenblick scheint.

Das Mozart-Manuskript beginnt sehr ungewöhnlich mit dem langsamen Satz der die Überschrift „Romance“ und „Larghetto“ trägt, gefolgt vom dritten Satz und schließlich dem ersten Satz, der später geschrieben wurde. Bei einer näheren Untersuchung der Musik verdichtet sich das Rätsel, denn jedes der Werke enthält Passagen deren Komposition ohne die Kenntnis der anderen Version schwer vorzustellen ist. Mozart und Michael Haydn waren gute Freunde – die Freundschaft ging so weit, dass Mozart Haydn 1783 als „Ghostwriter“ aushalf und einige Duette für Violine und Viola schrieb. Der Erzbischof von Salzburg hatte die Duette bei Haydn bestellt, doch war dieser aus Krankheitsgründen nicht imstande gewesen den Auftrag zu vollenden. Andere Mozart-Werke, wie die Symphonie Nr. 37 in G Dur KV 444/425a sind in Wirklichkeit Kompositionen von Michael Haydn mit einigen Änderungen Mozarts. Eine plausible Erklärung wäre, dass Haydn ebenfalls den Auftrag hatte ein Hornkonzert zu schreiben und, nachdem er den langsamen Satz beendet hatte nicht imstande war diesen Auftrag zu erfüllen und die Arbeit an seinen Freund weitergab. Nur um später zu seinen früheren Skizzen zurückzukehren und das Werk nach der ursprünglichen Absicht zu vollenden. Das Hauptthema der Romance ist in vieler Weise stattlicher und nobler als Mozarts Version. Die sanfte, wohlwollende Atmosphäre wird letztendlich von einer turbulenten Passage der Streicher zerstört. Allerdings ist es ein vorüberziehender Sturm und der Einsatz des Horns bringt eine willkommene Rückkehr zur



Ruhe.

Meist erinnert man sich an Barham Livius heute nur als an einen berüchtigten Dieb. Livius, ein Dramatiker, Komponist, Hornist und Pianist mag nicht der erfolgreichste Entrepreneur im London des 19. Jahrhunderts gewesen sein aber er war zweifellos sehr produktiv – er komponierte Zwischenaktmusiken und schrieb teilweise auch seine eigenen Theaterstücke (*All in the Dark, or, The Banks of the Elbe, Henri Quatre and the Fair Gabrielle, Benykowsky, or, The Exiles of Kamschatkey*). Er war auch an der Übersetzung und Bearbeitung der Werke von Auber (*Léocadie*, 1825, *La Muette de Portici*, 1829), Onslow (*Le Colporteur*, 1831) und Weber (*Abu Hassan*, 1823 und *Der Freischütz, or, The Wild Huntsman of Bohemia*, 1824) beteiligt und es ist seine Verbindung mit Weber für die man sich heute an ihn erinnert – möglicherweise ungerecht. Als „Oberst“ Livius „von den Husaren“ bezeichnet kam er 1822 in Dresden an. Während seines Aufenthalts trat er an Weber heran, mit dem Ziel mehrere von Webers Partituren zu erwerben um sie am Drury Lane Theater in London aufzuführen. Die genauen Details des Geschäftes sind unklar, aber später, nachdem *Der Freischütz* in Covent Garden (nicht wie von Livius versprochen in Drury Lane) aufgeführt worden war, scheint es, dass Weber das geschuldete Geld, dessen Zahlung die Aufgabe von Livius gewesen war nicht erhalten hatte.

Livius studierte bei Giovanni Puzzi Horn. Sein **Concertante für Horn, Viola und Violoncello nach einer Sonate von Mozart** ist das letzte Werk des Manuskriptfolianten der mit Puzzi in Verbindung gebracht wird (siehe oben). Die „Sonate“ von Mozart ist in Wirklichkeit Mozarts

Trio in Es Dur für Klarinette, Viola und Klavier KV 498, auch bekannt als „Kegelstatt“ –Trio. Das originale Werk Mozarts war seiner Klavierschülerin Franziska von Jacquin (1769 – 1850) gewidmet, der Schwester von Gottfried von Jacquin (1767 – 1792), mit dem Mozart bei einer Handvoll Werken „zusammenarbeitete“ (wie etwa *Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte*, KV 520, *Das Traumbild*, KV 530 und *Io ti lascio, o cara, addio*, KV 621a) oder vermutlich eher als „Ghostwriter“ für ihn schrieb. Die erste Aufführung des „Kegelstatt“- Trios (der Spitzname wurde wahrscheinlich später hinzugefügt) fand im Hause der Jacquins statt, mit Franziska am Klavier, Wolfgang an der Viola und dem berühmten Klarinettenisten Anton Stadler.

Die Wahl des Instruments und die verwendeten Techniken in dieser Aufnahme sind stark von einem Instrument aus der Sammlung des Horniman Museums in London beeinflusst. Das hier verwendete Instrument wurde 1814 vom berühmten Instrumentenmacher Lucien-Joseph Raoux gebaut und war nachweislich im Besitz sowohl von Livius als auch seinem Lehrer Giovanni Puzzi. Ursprünglich war es ein Naturhorn gewesen, welchem irgendwann, vielleicht im Auftrag von Livius ein Zweiventil-Sauterelleblock hinzugefügt wurde. Sauterelle (französisch Grashüpfer) nennt man einen Satz Ventile die einem Naturhorn an- bzw abmontiert werden können. Dies war eine zweckdienliche Entwicklung des Instruments in den frühen Jahren der Ventiltechnik. Der Hornpart in Livius' Concertante für Horn beinhaltet eine Reihe von Noten, die üblicherweise nicht auf dem Handhorn verwendet werden, während andere Teile der Komposition wiederum sehr typisch für die ältere Technik sind. Diese „gemischte“ Technik war zu dieser Zeit sehr verbreitet, die ältere Handhorntechnik wird dabei in Verbindung mit den neuen Ventilen verwendet. Dadurch kann eine ganze neue Palette von Klangfarben erzeugt werden, die auf dem älteren Instrument unmöglich gewesen wären. Eben diese gemischte Technik haben wir in dieser Aufnahme angewendet.

Im Verlauf des Werkes wächst auch Livius' Sicherheit für ein solches Ensemble zu schreiben. Der erste Satz hat ein frischeres *Allegro con brio* statt Mozarts ursprünglicher *Andante*-Bezeichnung und überträgt mehr oder weniger die Klarinettenstimme auf das Horn während die Bratschenstimme bis auf ein paar Veränderungen in den Verzierungen gleich bleibt. Des weiteren wird eine Cellostimme hinzugefügt, entweder um die traditionelle Baßstimme des Klaviers zu verstärken oder diese zu unterstützen. Im *Menuetto et Trio* wird die Rolle des Cellos etwas proaktiver und es beginnt im Trio mehr Material aus der originalen Klarinettenstimme zu übernehmen während das Horn pausiert. Livius verändert kühn die Struktur von Mozarts Original indem er die Schlußcoda des *Menuetts* einfach auslässt. Das finale *Rondo allegretto* ist die am weitesten entwickelte Bearbeitung des ganzen Werks mit mehr Zusätzen und kreative Veränderungen als in den beiden vorhergehenden Sätzen. Jedes der Instrumente bekommt jetzt die Gelegenheit hervorzutreten und zu bezaubern.



Zwischen diese drei gewichtigeren Werke sind drei kurze Duettsätze aus Giovanni Puntos *Trois Duos* eingefügt. Punto wurde als Václav Stich in eine Familie von Dienstboten im böhmischen Žehušice geboren. Sein musikalisches Talent wurde vom dortigen Grafen bemerkt, der es ihm ermöglichte zuerst nach Prag zu reisen, wo er bei Matiegka studierte, dann nach München, um bei Schindelarž zu studieren und schließlich nach Dresden wo er

bei den führenden Hornisten Hampel und Haudek studierte. Stich floh vor einem Leben in Knechtschaft in Böhmen und begann unter seinem neuen, italienisierten Namen Giovanni Punto eine Karriere die zur glänzendsten irgendeines Naturhornisten wurde.

Er komponierte ein große Zahl von Werken, hauptsächlich für Horn, aber auch für andere Soloinstrumente wie Violine (ein Instrument, das er ebenfalls sehr gut spielte) und Flöte. Sein Ruhm als Hornist ging so weit, dass Punto der allgemein bekannte Name war als er mit Beethoven dessen Sonate für Fortepiano und Horn 1800 in Wien uraufführte. Mozart war ein weiterer großer Bewunderer, er schrieb 1788 seine Sinfonia concertante (KV Anh. 9 [279B]) für ihn und berichtete seinem Vater, dass Punto „meisterhaft spielt.“ Punto wurde gleichermaßen für sein Können als Komponist und Vortragender bewundert, Christian Schubart spendet ihm Beifall als „unbestreitbar der beste Hornist der Welt... Seine Kompositionen sind so hervorragend wie sein Vortrag, nur verlangen sie immer einen Meister – sie sind nicht für Liebhaber geschrieben“ (*Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, 1806).

Diese drei kurzen Sätze aus dem zweiten Duo (**Deuxième duo**) einer Sammlung von drei Duetten für Horn und Fagott wurden 1802 in Paris veröffentlicht. Im Geiste einiger der anderen Werke auf dieser Aufnahme – Neubearbeitungen und andere Aneignungen - wurde die Fagottstimme hier direkt für Cello transkribiert. Trügerisch einfach verlangt diese Komposition die äußerste Beherrschung der Handtechnik, da Punto das Horn vor allem im mittleren Register benutzt. In allen drei Sätzen sind die beiden Stimmen eng miteinander verflochten, wobei jedes der beiden Instrumente mit großer Behendigkeit von melodischen



zu begleitenden Aufgaben wechseln muß.

Leitgeb bezaubert durch sein Talent aus einem höchst undankbaren Instrument die äußerst schmeichelndsten, schönsten und ausdrucksvollsten Klänge hervorzuholen.

L'Avant-Coureur, 23. April 1770

Joseph Leitgeb [Leutgeb] (1732 – 1811) ist vielen als Hornist und Freund Mozarts bekannt. Man erinnert sich heute an ihn oft als Zielscheibe von Mozarts derbem Spott (er nannte ihn „Leitgeb der Esel, Ochs und Narr“) und (fälschlicherweise) als „Käsehändler“. Leitgeb wird als bescheidener, demütiger Bursche dargestellt, unbeschreiblich glücklich in die Sphäre Mozarts geraten zu sein wodurch er in den 1780ern und 90ern der Empfänger so vieler herrlicher Werke des großen Komponisten wurde, darunter das Quintett in Es Dur (ca. 1782 – 1784). In Wahrheit hatte Leitgeb aber eine sehr beachtlichen und erfolgreiche Karriere, er reiste ausgiebig als virtuoser Solist während er auch häufige Solokonzerte in seiner Heimatstadt Wien gab. Führende Komponisten wie Michael Haydn, Leopold Hoffmann und Carl Ditters von Dittersdorf schrieben Konzerte für ihn. Leider sind viele der Werke die ihm gewidmet wurden heute verschollen. Man weiß, dass er eine große Sammlung von Manuskripten besaß, unter anderem Werke von Mozart, jedoch wurden in den letzten drei Jahren seines Lebens viele davon verkauft um dringend benötigte Geldmittel zu beschaffen.

Eines dieser Werke könnte das Autograph von Mozarts **Quintett in Es Dur** für Horn, Violine, 2 Violen und Cello gewesen sein. Leider ist der Verbleib dieses Autographen derzeit unbekannt, das letzte Mal trat es bei einem Verkauf in London im März 1847 in Erscheinung. Nach Mozarts Tod verfolgte der Verleger André dessen Witwe Constanze mit dem Wunsch eine Reihe von Manuskripten zu erwerben, unter anderem dieses Quintett und sie versicherte ihm Leitgeb habe eine Abschrift davon. Leitgeb aber „wohnte in der Vorstadt“ und es gestaltete sich schwierig ihn ausfindig zu machen. André muß eine andere Quelle gefunden haben denn er veröffentlichte ca 1802 eine erste Ausgabe des Werkes in Paris. Diese Edition haben wir für unsere Aufnahme verwendet.

Dieses Quintett wird als eines der bahnbrechenden Kammermusikwerke für Horn betrachtet. Mozart, selbst Bratschist, entschied sich dafür dem Timbre des Horns zwei Bratschen anstelle des sonst üblichen Streichquartetts gegenüberzustellen. Obwohl das im ersten Moment widersinnig zu sein scheint, es besteht die Gefahr, dass die Ähnlichkeit in Tonumfang und Farbe von Horn und Bratsche das Ensemble etwas trüben könnte, hat es den Vorteil inmitten eines besonders melodiosen Ensembles eine wunderbare Balance von Solohorn und Sologeige herzustellen. Die Anfangsfanfare des *Allegro* sprüht vor Energie, gibt aber bald einer beschaulicheren Entgegnung Raum. Die Hornsstimme zeigt, dass Leitgeb in Höchstform war, es wird ein Umfang von zweieinhalb Oktaven verlangt, mit vielen Dreiklängen und Tonleitern geht es bis hinauf an die oberen Grenzen des Instruments. Doch das Horn kann nicht den ganzen Ruhm für sich beanspruchen, denn Mozart lässt in vielen Passagen Horn und Violine miteinander wetteifern. Das herrliche *Andante* ist im mindestens dem langsamen Satzes eines Konzertes ebenbürtig. Mozart bedient sich Leitgebs berühmter Fähigkeit „ zu singen...so perfekt wie die samtigste, interessante und akkuratete Stimme“ (*Mercur de France*, 1770). Im finalen *Allegro* trennt sich Mozart von dem bei seinen sonstigen Solohornkompositionen üblichen und unvermeidlichen Jagdidiom und macht stattdessen aus dem Finale einen ausgelassenen Tanz. Diesen komponiert er für das Instrument in einer Art und Weise die ein für alle Mal den Glauben zunichte macht, dass das Naturhorn auf irgendeine Weise ein begrenztes Instrument sei.

Anneke Scott



Bemerkungen zur Aufführungspraxis

Die Interpretationen von Ironwood werden von der faszinierenden Klangwelt des Europas des frühen 19. Jahrhunderts geprägt, als Instrumente, Komposition und Vortragsweise rasanten und in manchen Fällen radikalen Veränderungen unterzogen wurden. Streicher spielten weiterhin auf mit Darmsaiten bezogenen Instrumenten, aber deren Einrichtung war modifiziert worden um mehr Klang zu produzieren und die Projektion zu verstärken. Die meisten Streicher werden Übergangs- (vor-Tourte) oder Tourte-Bögen verwendet haben. Cellisten spielten weiterhin ohne Stachel, das Cello wurde mit den Beinen gehalten.

Wiener und englische (dicht gefolgt von französischen) Instrumentenmacher dominierten den Klavierbau und produzierten Instrumente mit Holzrahmen die gerade oder parallel besaitet waren, mit einem Umfang von fünfeinhalb bis sechs Oktaven. Verglichen mit dem modernen Klavier waren diese Instrumente leichter und transparenter im Klang mit aufgrund von Besaitung, Hammergröße und –bespannung deutlich verschiedenen Klangbereichen. Diese Ära sah den Aufstieg des reisenden Klaviervirtuosen der auf jedwedem Instrument das er vorfand spielte, ungeachtet des Stils oder Tonumfangs.

Streicher gebrauchten im Wesentlichen einen reinen Ton mit nuanciertem Vibrato welches nur für bestimmte wichtige Noten verwendet wurde. Portamento oder hörbares Gleiten begann ebenfalls als Ausdrucksmittel verwendet zu werden, um Legato zu unterstützen und Saitenwechsel zu vermeiden, damit die Klangfarbe innerhalb einer Melodie gleich bleiben konnte. Streicher verwendeten den Bogen überwiegend auf der Saite (legato) mit nur gelegentlichem springendem Bogen (spiccato etc) als besonderen Effekt.

Für Pianisten wurde legato (im Gegensatz zu non-legato) zur Norm, wenn nicht vom Komponisten eine andere Arte der Artikulation verlangt wurde. Pianisten, wie Cembalisten vor ihnen machten von Versetzung (Trennung von Melodie und Begleitung) und Akkordzerlegung (auch wenn nicht speziell vom Komponisten angegeben) Gebrauch, um wichtige Melodietöne hervorzuheben, die Struktur zu betonen und agogische Schwerpunkte zu setzen. Während dieser Zeit veränderten die Musiker oft den Rhythmus der Musik um den rhetorischen Charakter einer Passage hervorzuheben oder um Abwechslung zu bringen wenn Passagen wiederholt wurden. Diese Praxis ist im Jazz und in der Popmusik immer noch üblich, wird heute aber im klassischen Bereich, wo das Festhalten an den vom Komponisten geschriebenen Noten zur Norm geworden ist selten gehört.

Verbunden mit der rhythmischen Alteration war die Verwendung von Tempomodifikation. Musiker wechselten das Tempo passend zu Charakter und Stimmung des Stückes, um crescendo und decrescendo zu verstärken und die Struktur der Musik zu verdeutlichen. Unter den Artikulationszeichen wurde der Bindebogen als das Wichtigste betrachtet. Er bedeutet nicht nur die geschmeidige Verbindung (legato) zwischen Tönen sondern auch die lokalisierte Phrasierung – eine Betonung am Anfang des Bindebogens mit abnehmendem Klang am Ende des Bogens, manchmal mit Kürzung der letzten Note. Dies galt für Bindebögen über zwei, drei, vier und mehr Noten.

Alle diese Praktiken und viele mehr sind in schriftlichen Quellen der Zeit gut dokumentiert. Sie bestanden durch das ganze 19. Jahrhundert und können in Aufnahmen aus dem frühen 20. Jahrhundert gehört werden die von Künstlern gemacht wurden die im 19. Jahrhundert ausgebildet worden waren.

Neal Peres Da Costa

Übersetzung Daniela Braun

