NEUE ZÜRCHER ZEITUNG

LITERATUR UND KUNST

Sonntag, 13. Februar 1955 Blatt 4
Sonntagausgabe Nr. 381 (9)

Dankspende «Pro Mozart»

Eine neue Mozart-Gesamtausgabe

Wenn übers Jahr, am 27. Januar 1956, die zweihundertste Wiederkehr des Tages gefeiert werden wird, an dem *Wolfgang Amadeus Mozart* in Salzburg geboren wurde, wird diese Feier den Auftakt zu einem zweifellos erfreuliche und weniger erfreuliche Aspekte bietenden «Mozart-Jahr» bilden. Die «Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg» hat sich schon vor einiger Zeit mit der Frage beschäftigt, in welcher Weise sinnvoll und mit bleibender Wirkung Mozarts gedacht werden könnte. Daß dabei der Gedanke an ein Denkmal in Stein oder Erz oder etwas Aehnliches von vornherein ausgeschlossen wurde, versteht sich von selbst. Nach Abwägung vieler Möglichkeiten wurde die würdigste Form ehrenden Gedenkens gefunden: es soll der Welt eine neue Gesamtausgabe der Mozartschen Werke zur Verfügung gestellt werden. Ein solch gewaltiges Unternehmen kann heute freilich nur auf internationaler Basis verwirklicht werden. Die Stiftung entschloß sich deshalb, die ganze Kulturwelt zu einer Dankspende «Pro Mozart» aufzurufen. Mit ihrer Hilfe sollen die bedeutenden Mittel beschafft werden, deren es bedarf, um die neue Ausgabe, nach der Musikwissenschaft und Musikpraxis in gleichem Maße verlangen, bereitzustellen. Es wurden oder werden in allen Ländern Komitees gebildet, denen acht bis fünfzehn repräsentative Persönlichkeiten des kulturellen Lebens angehören, von denen man weiß, daß sie ein echtes Verhältnis zu Mozart besitzen. Die Landeskomitees, deren Ehrenprotektorat in den meisten Fällen das Staatsoberhaupt des betreffenden Landes inne hat — in der Schweiz steht an der Spitze des Komitees Minister Carl J. Burckhardt —, übernehmen die Verpflichtung, alles in ihren Kräften Stehende zu leisten, um vom Staat, von öffentlichen Instituten und von Privaten jährliche oder einmalige Beiträge an die Spende zu erwirken und die Subskribierung der «Neuen Mozart-Ausgabe» zu fördern.

Die neue Ausgabe ist ein dringendes Anliegen aller Musikfreunde, denn die alte Gesamtausgabe, die im wesentlichen in den Jahren 1877 bis 1883 bei Breitkopf & Härtl in Leipzig erschienen ist — ein Nachtragsband folgte 1905 —, genügt den Anforderungen, die wir heute an eine derartige Ausgabe stellen müssen, längst nicht mehr. Viele für die Textgestaltung wichtige Originalhandschriften, Erst- und Frühausgaben standen damals noch nicht zur Verfügung; eine größere Anzahl zum Teil bedeutender Werke fehlt, ebenso die Entwürfe, Fragmente und Skizzen. Manches bedarf der Berichtigung nach den Autographen, anderes muß als unecht ausgeschieden werden. Die Aufgaben sind mannigfaltige und insbesondere soll ein zuverlässiges, auch der praktischen Musikpflege unmittelbar dienendes Aufführungsmaterial bereitgestellt werden. Kritische Berichte, die für einzelne Werkkategorien bisher fehlten, werden die Ausgabe ergänzen. Die Bereitstellung einer neuen Angabe, für die Alfred Einsteins Neubearbeitung des Köchel-Verzeichnisses die Grundlage geschaffen hat, erscheint um so notwendiger, als die alte längst vergriffen ist und die Bestände in öffentlichem und privatem Besitz durch den Krieg starke Einbußen erlitten haben.

Nichts könnte den Reichtum und die Vielseitigkeit des Mozartschen Schaffens deutlicher zum Bewußtsein bringen als die geplante Gliederung der neuen Ausgabe, für deren mustergültige Betreuung der zum Editionsleiter bestimmte bekannte Mozart-Forscher *Ernst Fritz Schmid* und der *Bärenreiter-Verlag* (Kassel und Basel) alle Garantien bieten. Die «Neue Mozart-Ausgabe» wird zehn Serien umfassen, die in 35 Werkgruppen unterteilt sind. In den zehn Serien sind zusammengefaßt Geistliche Gesangswerke, Bühnenwerke, Lieder und Kanons, Orchesterwerke, Konzerte, Kirchensonaten, Ensemblemusik für größere Solobesetzungen, Kammermusik, Klaviermusik sowie Supplemente, in welchen Bearbeitungen, Ergänzungen und Uebertragungen fremder Werke, Werke von zweifelhafter Echtheit, Studien, Nachträge, eine Ikonographie, ausgewählte Eigenschriften, Dokumente aus dem Leben und Schaffen sowie Register und Konkordanzen Platz finden werden. Zu jedem der insgesamt etwa 110 Notenbände von durchschnittlich 120 Seiten Umfang erscheint separat ein vom Herausgeber des betreffenden Bandes bearbeiteter Kritischer Bericht, der über die benützten Quellen, Lesarten usw. Aufschluß gibt. Leider sind in den letzten 25 Jahren zahlreiche Mozart-Autographen aus öffentlichem und privatem Besitz zerstreut und an unbekannte Hände weitergegeben worden oder sonst verschollen. Man darf hoffen, daß die geplante Gesamtausgabe sie wenigstens zum Teil wieder ans Licht locken wird. Aus Schweizer Besitz an Autographen, Erstausgaben und Frühdrucken sind wertvolle Beiträge zur neuen Gesamtausgabe zu erwarten, und auch im Mitarbeiterstab ist unser Land vertreten: Dr. Franz Giegling und Ernst Hess ist die Bearbeitung einzelner Bände anvertraut worden.

Wie kürzlich berichtet werden konnte, sind nicht nur die Vorarbeiten zu dem großen Unternehmen bereits weit gediehen, sondern es konnte auch schon der erste, von Ernst Fritz Schmid bearbeitete Band — er enthält die Werke und Fragmente für zwei Klaviere mit dem zugehörigen Kritischen Bericht — in die Hände der Mozart-Komitees und der Subskribenten gelegt werden. Der außerordentlich niedrig gehaltene Preis der neuen Ausgabe, von der jährlich etwa 7 bis 8 Bände erscheinen sollen, so daß sie in etwa 15 Jahren abgeschlossen vorliegen wird, dürfte der Subskription — die auch auf einzelne Serien beschränkt werden kann — starken Auftrieb geben. Das Unternehmen verdient die Unterstützung, zu der die «Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg» und in unserem Lande das von Carl J. Burckhardt präsidierte Schweizer Mozart-Komitee aufrufen, in vollem Umfange. Es ist unsere Hoffnung und unser Wunsch, daß die Schweiz einen angemessenen Beitrag zu der schönen, alle Musikfreunde beglückenden internationalen Dankspende leisten werde. Mozarts Werke — das lehren uns die Wandlungen des Mozart-Bildes im Laufe zweier Jahrhunderte — werden von jeder Generation neu und anders erlebt, denn es liegt in ihnen, wie Goethe am 11. März 1828 zu Eckermann sagte, «eine zeugende Kraft, die von Geschlecht zu Geschlecht fortwirkt und sobald nicht erschöpft und verzehrt sein dürfte». In der «Neuen Mozart-Ausgabe» wird die Welt das Werk eines ihrer Größten vollständig und in einwandfreiem Text sich von neuem zu eigen machen.

Willi Schuh

Bekenntnis zu Mozart

Unserer Bitte entsprechend, haben einige Mitglieder des Schweizer Komitees «Pro Mozart» uns Bekenntnisse zu Mozart zur Verfügung gestellt.

Daß Mozarts Werk uns angehört, ist ein Trost der Welt. Was wir zu ahnen vermeinen und was wir hoffen, kann auslöschen wie ein Licht. Sein Gesang aber ist volle Wirklichkeit geworden, er ist unzerstörbar, er ist ein Teil der Schöpfung, durch diesen Menschen offenbart. Welch tiefsinniges Ereignis, daß der reinste Ton, den wir je vernahmen, einem Wesen eingehaucht wurde, welches dieses irdische Leben mit allen Fibern liebte, Lust empfand und litt und seine ungeheure Arbeit leistete, ohne jemals an eigenem Entzücken, eigener Qual sich zu berauschen, ohne jemals das zarte Maß der Weisheit zu verletzen, das seinen ungeheuren Auftrag begrenzte. Ständig, bisweilen bis zur Pein, hat er Musik vernommen, oft, er hat es selbst gesagt, vermochte die schreibende Hand es nicht, dem ihn durchströmenden Einfall zu folgen. Wunderbar verständig hat er über das ihm verliehene Geschenk gewaltet; sein größter Zeitgenosse, der mit dem sichersten Sinn für Hierarchie und Proportion im Reiche des Geistes ausgestattet war, hat bei ihm und bei Shakespeare den Schauer des Dämonischen verspürt.

In der Sprache seiner Zeit und in Formen seines Jahrhunderts hat Mozart völlig zeitlose, in letzter Freiheit erkannte Wahrheit ausgesprochen. In ihm hat sich ein Menschenkind gefunden, fähig, eine Kunde zu erhalten und über sie auszusagen, kindhaft rein und ohne jede Furcht, und weit hinaus über alles Gedachte und in Gedanken Faßbare zu einer Höhe und Klarheit vorzudringen, wo hinter allem Weh, durch das er uns hindurchführt, eine Seligkeit sich offenbart, die, weil sie sich durch ihn verwirklicht hat, uns nicht mehr entrissen werden kann.

Carl J. Burckhardt

Während wir an der Stirn aller Beethovenschen Musik immer die Schweißtropfen spüren, die sie ihren Erfinder gekostet hat, und an der Bachschen wenigstens die Arbeit, die hinter so viel Tektonik, so viel Zyklopengemäuer stehen muß, scheint das ungeheure Werk Mozarts ohne jede Anstrengung entstanden, schon als ein vollkommenes Kind auf die Welt gebracht und ohne jede Störung zur Reife herangewachsen zu sein. Eine Phantasmagorie aus der paradiesischen Urzeit — bevor der Mensch dem Fluch verfiel, «im Schweiße seines Angesichts sein Brot zu essen und in Mühsal den Dornenboden zu ackern und in Schmerzen zu gebären»? Und soll dieses Ausnahmewesen gar noch mit Christentum zu tun haben, worin sich der Fluch des Leidens doch nur auflöst durch das tiefere Segensleid Gottes? Aber sind wir, christlich wie weltlich betrachtet, nicht unterwegs zwischen «Paradies» und «Himmel», stammen wir nicht aus Gott und gehen zu Gott, durch alle Wasser und Feuer von Zeit, Schmerz und Tod hindurch? Und warum sollen wir uns nicht mit der «Zauberflöte» einer ungeheuren Ahnung von Liebe, Licht und Herrlichkeit, von ewiger Wahrheit und Harmonie durch alle Dissonanzen des Daseins leiten lassen? Gibt es eine bessere, ja überhaupt eine andere Art, den Adel unserer Gotteskindschaft zu bekunden als diese stete Vergegenwärtigung, woher wir sind und wohin wir streben? Alle, die der Menschheit als Vorbild galten, haben es so zu halten versucht, und zunächst Derjenige, der sich als Sohn des Vaters wußte, der allzeit dessen Antlitz vor Augen hatte und dessen Willen vollbrachte. Mozart will schaffend und lebend sein Jünger sein, und er dient damit, daß er den Triumphgesang der ungefallenen und wiederauferstandenen Schöpfung hörbar macht, in dem (wie die Christen es vom Himmel glauben) Leid und Schuld nicht als ferne Erinnerung, als «Vergangenheit» vertreten sind, sondern als — überwundene, verziehene, durchklärte Gegenwart. Niemand kann deshalb — es sei Kierkegaard zum Trotz gesagt — bei Mozart das Fluidum eines süßen, unendlich jugendlichen Eros verkennen, durch alles hindurch ergossen wie ein starker, betörender Duft: das Cherubinhafte und, erwachsener, der federnde Gang des weißen Helden Don Giovanni und schließlich, überschweres Gewicht von Lust, der Klang zerbrechender Herzen in «Così fan tutte» und die langen kühlen Schatten der «Zauberflöte»: liegt nicht alles das auch und genau so in einem Wurf wie dem großen «Regina Coeli» (KV 276), in den beiden Vespern, den Litanei en und Messen, in denen Mozart es nicht für nötig befand, seine Stimme zu verstellen und einen eigenen geistlichen Stil und Ton anzuschlagen; denn was soll verklärt werden, wenn nicht die Schöpfung, was erlöst werden und beten, wenn nicht die Natur, das Kind Gottes? Das ist nicht «barock», sondern einfach christlich. Aber wo bleibt das Sündenbekenntnis? Man wird wohl sagen müssen: für diesmal liegt es im Bekenntnis der Gnade. Und wo bleibt die Furcht vor dem Gericht? Für diesmal geborgen in der Hoffnung und Zuversicht auf Erlösung. Immerhin endet alles in die Schauer des Requiems: geheimnisvolles Fragment, mit dem die Stimme, die so viel gejubelt, zerbricht. Aber je weiter die Zeit geht, um so eindeutiger schwingt sie obenauf, über anderen Stimmen, die ebenbürtig schienen, aber nun zurückbleiben, verblassen, veralten, vielleicht als unecht hinsinken. Auf Mozart ist noch kein Stäubchen gefallen...

Hans Urs von Balthasar

Ein kurzes «Bekenntnis zu Mozart» soll ich ablegen? Ein «Bekenntnis» zu einem Menschen und seinem Werk ist eine persönliche Sache. So bin ich froh, persönlich reden zu dürfen. Musiker oder Musikwissenschafter bin ich ja nicht. Aber zu Mozart bekennen kann und muß ich mich wohl. Meine erste Begegnung mit großer Musik — ich muß damals etwa fünf oder sechs Jahre alt gewesen sein — war meine Begegnung mit Mozart. Es handelte sich — ich sehe die Situation noch vor mir — um ein paar Takte aus der «Zauberflöte» («Tamino mein, o welch ein Glück...!»), von meinem Vater auf dem Klavier angeschlagen. Sie gingen mir «durch und durch». Ich bin dann älter und schließlich alt geworden. Ich habe noch viel mehr und ganz anderes von Mozart gehört. Er wurde mir je länger je mehr zu einer Konstante meines Daseins. Man hat mich schon gefragt, ob ich nicht von meiner theologischen Richtung her auf dem Feld der Musik ganz andere Meister entdeckt haben müßte. Ich habe zu bekennen (wie jene Indianer am Orinoco, von deren erster Begegnung mit europäischer Musik man neulich las): Nein, es handelt sich um diesen und keinen anderen. Ich habe zu bekennen, daß ich (dank der nicht genug zu preisenden Erfindung des Grammophons) seit Jahren und Jahren jeden Morgen zunächst Mozart höre und mich dann erst (von der Tageszeitung nicht zu reden) der Dogmatik zuwende. Ich habe sogar zu bekennen, daß ich, wenn ich je in den Himmel kommen sollte, mich dort zunächst nach Mozart und dann erst nach Augustin und Thomas, nach Luther, Calvin und Schleiermacher erkundigen würde. Aber wie soll ich mich darüber erklären? In ein paar Worten vielleicht so: Zum täglichen Brot gehört auch das Spielen. Ich höre Mozart — den jüngeren und den älteren Mozart, und so nur ihn — spielen. Spielen ist aber ein Ding, das gekonnt sein will und insofern eine hohe und strenge Sache. Ich höre in Mozart eine Kunst des Spielens, die ich so bei keinem anderen wahrnehme. Schönes Spielen setzt voraus: ein kindliches Wissen um die Mitte — weil um den Anfang und um das Ende — aller Dinge. Ich höre Mozart aus dieser Mitte heraus, von diesem Anfang und Ende her musizieren. Ich höre die Begrenzung, die er sich auferlegte, weil gerade sie ihn erfreute. Sie erfreut, sie ermutigt, sie tröstet auch mich, wenn ich ihn höre. Gegen keinen von den anderen soll damit auch nur ein Wort gesagt sein. Nur eben dies: daß ich mich in diesem Sinn nur zu Mozart bekennen kann.

Karl Barth

Die Musik Mozarts gemahnt an die Schönheit und Vollkommenheit der Linie des Kreises. Das Werden durch den Willen ist nicht mehr wahrnehmbar. Sie besitzt den kosmischen Atem, ist allumfassend und hat den magischen Glanz der Gestirne. Wir würden in der erdentrückten geistigen Stratosphäre dieser Musik frieren, wenn nicht die unbewußte Güte und Heiterkeit des Kindes in ihr alles durchwärmte. Das frühe Scheiden dieses einmaligen Genius scheint wie die Flucht eines Götterboten aus der Unvollkommenheit des irdischen Daseins.

Othmar Schoeck

Je parle toujours de l'existence du miracle dans le domaine de la musique. J'entends par là exprimer ce qui reste toujours inexplicable dans

Die Zeit als musikalische Imagination

Zu den jüngsten Begriffen der musikalischen Theorie gehört jener der «musikalischen Zeit». Analoge Begriffe im Bereich anderer Künste sind etwa: der bildnerische (oder malerische) Raum, oder: der dichterische Raum und die dichterische Zeit. Während sich namentlich die Literaturwissenschaft in den letzten Jahrzehnten mit den künstlerisch-imaginativen Gestalten der Dimensionen vielseitig auseinandergesetzt hat, ist diese Fragestellung in der Musik bei Ansätzen stehen geblieben. Der Begriff der «musikalischen Zeit» ist wohl, namentlich von der französischen Theorie und Aesthetik her, aufgestellt worden, aber seine Prüfung ist noch kaum über einige geschlossene stilistische Bereiche (namentlich den der deutschen Romantik und des Strawinskyschen «Neuklassizismus») hinausgelangt. Das Problem der imaginativen Zeit ist gleichwohl für die Musik, diese einzige primär *zeitliche* Kunst, in höchstem Maße aktuell. Leider hat aber weder die psychologistische Betrachtungsweise Johannes Volkelts noch die phänomenologische Edmund Husserls die Musikästhetik zu befruchten vermocht. Diese hält im allgemeinen an «Zeit» als einem «hinter» der Musik liegenden «Aeußern» fest — eine Vorstellung, welche «Zeit» analog ihrer einfachsten physikalischen Abstraktion: der Uhr, objektiviert, und sie dabei von vornherein durch Anpassung an das Wesen des Raumes beeinträchtigt.

Wir versuchen, auf die zeitlichen Gestaltzüge einer so ausgesprochen anti-räumlichen Musik, wie sie die Musik des 19. Jahrhunderts darstellt, aufmerksam zu machen, die maß- und raumnähern Verhältnisse innerhalb der barocken Musik dagegen zu stellen und so fragmentarisch die Weite der sich historisch differenzierenden musikalischen Zeitgestalten darzustellen.

Zu Beginn des Finalsatzes von Beethovens IX. Sinfonie wird das instrumentale Rezitativ durch Zitate aus den frühern Sätzen der Sinfonie unterbrochen. Die Hauptthemen dieser Sätze ziehen als kurze Erinnerungen am Hörer vorbei. Während das Werk an sich fortschreitet, wird der Hörer in einen früheren Zustand zurückversetzt, und er wird angehalten, diese frühern Momente zueinander in Beziehung zu setzen und sie zugleich mit dem Jetzt des musikalischen Verlaufes zu konfrontieren. Die imaginative Macht dieser innerlichen Rückwendung ist so zwingend, daß kein Hörer in dem Moment, in dem die Singstimme mit ihren Worten einfällt «O Freunde, nicht diese Töne...», im Zweifel ist, um welche Töne es sich handelt. Während die reale, physikalische Zeit der Musik ungehindert fortschritt, hat die imaginative Zeit ihre Vergangenheitswerte in sich aufgestaut und löst sie nun in diesem Ausbruch der Singstimme. Die Imagination der frühern Episoden der Musik ist dabei — wie der unfehlbare Bezug der ersten Worte zeigt — in ihrer Wirkung so gegenständlich wie das Wort, geht aber zugleich an seelischer Bezogenheit weit über dieses hinaus.

Diese Erinnerungsstelle steht nun zwar zu den scheinbar nur nach «vorwärts» gerichteten Werkteilen in einem gewissen Widerspruch. Bei näherer Untersuchung entdeckt man aber, daß die thematisch-motivische Behandlung des ganzen Werks (ja aller spätern Werke Beethovens) eine Fülle solcher Momente andeutender Rückbezüge schafft. Das Auffallende an diesem Gestaltungszug ist der Einbezug subjektiver Erinnerung in die Objektivität des realen Werkverlaufes. Dieser Einbezug vergrößert sich in der romantischen Musik in schneller Folge; die zweite deutsche Romantiker-Generation (jene von Schumann und Wagner) schwelgt ausgesprochen in einer subjektiv-gefühlshaften, nach vorn und rückwärts gewandten Aufsprengung des objektiven Werkverlaufs. Die Erinnerung, die Versenkung in die Vergangenheit, ist in dieser Epoche das vorherrschende Stimulans der musikalischen Inspiration. Neben dem innerlichen Zug zur Vergangenheit steht jener zur Zukunft; der romantische Mensch lebt in einer ununterbrochenen Spannung des Jetzt zu den (oft magisch erscheinenden) Mächten des Vergangenen und des Zukünftigen, und diese Spannung beherrscht die Musik bis in ihre letzte Faser. In einer Klimax romantischer Zeitimagination, wie sie Wagners «Tristan und Isolde» darstellt, gelangen die Momente der Gegenwart vor jenen der zeitlichen Ferne zum Verschwinden. Die Macht der Vergangenheit ist (namentlich im 1. Akt) das eigentliche Agens des Geschehens; der ganze dritte Akt lebt von Erwartung der Zukunft (welche Isolde zu bringen verspricht). Im Drang nach der Zukunft und im übermächtigen Walten der Vergangenheit löst sich die Gegenwartskomponente der Zeit auf. Die Wagnersche «Leitmotiv»technik tut das Ihre zur Relativierung des Jetzt zum Vorher und Nachher. Auch in ihren lockereren Vorformen, in den sinfonischen Dichtungen von Berlioz und Liszt, hatte sie schon kräftig das Gebäude der Gegenwart unterhöhlt.

Wir sprechen damit von der thematisch-motivischen Technik der romantischen Musik, und es zeigt sich, daß sie der romantischen Relativierung der Gegenwart entspricht. In ihrer Tendenz zu rein assoziativen Verbindungen, zu einer unablässigen Verwandlung alles thematisch Verfestigten, ist sie bestrebt, den musikalischen Verlauf zu einem unteilbaren Strom zu bilden, innerhalb dessen das Jetzt von einer unaufhaltsamen Verwandlungs- und Bewegungskraft davongetragen wird. Die thematisch-motivische Gestalt der romantischen Musik parallelisiert, auf die Konturen ihrer Zeitlichkeit hin angeblickt, genau die inhaltlichen Neigungen dieser Musik. Aber auch innerhalb der elementarsten musikalischen Zeitordnung — der des Taktes —, treten dieselben Züge der imaginativen Zeit zutage. Wohl verwendet auch die romantische Musik mensurale, das heißt mathematisch eindeutige, Rhythmus-Verhältnisse. Die Bewegungsform der romantischen Musik aber läßt diese genauen metrischen Verhältnisse meist nur in Andeutung verwirklichen. Die Interpretation romantischer Musik, ist sie stilistisch einigermaßen zutreffend, verändert aus subjektiv-künstlerischem Ermessen fast unablässig die mensurale Grundlage der Musik. In keinem historischen Stilbereich der Musik sind so viele agogische Veränderungen der notierten Musik möglich, ja angezeigt wie in der Romantik. Die «eigentliche» Zeit der romantischen Musik ist auch innerhalb der rhythmisch-taktischen Ordnung nicht die Zeit der realen Fortschreitung, sondern eine Zeitgestalt, welche ihre Gesetze aus den Bedingungen subjektiv-unbewußter Bewegung herleitet. Die Gestaltzüge dieser imaginativen Zeit können nicht durch Messung erfaßt werden, sie teilen sich dem Interpreten und dem Hörer kraft ihrer innern imaginativen Einheit mit.

Wenden wir uns dem *Barock* zu. Eine der folgenreichsten Entdeckungen der modernen Musikforschung — insbesondere der Bach-Forschung — ist die vielfältigster Formproportionen im Barock und in der weiter zurückliegenden niederländischen Tradition, Proportionen, welche eine weitverzweigte christliche Allegorik ausdrücken. Allein im Werk von J. S. Bach ist eine Fülle solcher mathematischer Proportionsallegorik freigelegt worden, welche von der Romantik fast völlig unbeachtet geblieben ist und von ihr bei einer zufälligen Entdeckung wahr-