

Michael Spors

Formale Konzepte der ersten Sinfonien  
W. A. Mozarts

Mit einer Darlegung der Kriterien  
einer Analyse aus zeitgenössischer Sicht

Eingereicht als Dissertation unter dem Titel „Die frühen Sinfonien W.A. Mozarts“  
der philosophischen Fakultät der Eberhard Karls Universität Tübingen

Dieser Band erscheint als Band 27

in der Reihe *sinefonia*

© Michael Spors

alle Rechte vorbehalten

Wolke Verlag Hofheim, 2018

Umschlaggestaltung: Friedwalt Donner, Alonissos

unter Verwendung einer autographen Seite (Blatt 9<sup>a</sup>) aus W.A. Mozarts Sinfonie in F, KV 43

(mit freundlicher Genehmigung der Biblioteka Jagiellońska, Krakau),

darüber eine Konstruktionskizze von Michael Spors

ISBN 978-3-95593-027-1

[www.wolke-verlag.de](http://www.wolke-verlag.de)

# Inhalt

Fachtermini und ihre Abkürzungen . . . . .	8
Einleitung . . . . .	9

## I. Teil: Darstellung der musiktheoretischen Grundlagen und analytischen Mittel

1. Satzbau nach Heinrich Christoph Koch . . . . .	17
Die Kriterien des Satzes . . . . .	17
Enge Sätze . . . . .	18
Einschnitte . . . . .	19
Interpunktionen . . . . .	23
Absätze . . . . .	23
Schlusssätze/Kadenzen . . . . .	24
Erweiterte Sätze . . . . .	25
Zusammengeschobene Sätze . . . . .	39
2. Die Taktordnung . . . . .	44
3. Historische Musteranalyse: Kochs Notenbeispiel, III, S. 386ff. . . . .	54
4. Taktarten . . . . .	62
Die Taktartensystematik des H. C. Koch . . . . .	62
Hilfen bei der Bestimmung von Taktarten . . . . .	64
Schwierigkeiten bei der Bestimmung von Taktarten . . . . .	65
Ausdehnung der Kadenz . . . . .	73
Harmonischer Rhythmus . . . . .	75
Nicht angezeigte Taktartwechsel . . . . .	76
5. Musikalische Formen . . . . .	84
Formen mit vier melodischen Teilen . . . . .	85
Formen mit mehr als vier melodischen Teilen . . . . .	89
Das große Tonstück . . . . .	91
Schlussbetrachtung . . . . .	100

## II. Teil: Analysen der ersten Sinfonien W. A. Mozarts

KV 16	
Erster Satz . . . . .	105
Zweiter Satz . . . . .	110
Dritter Satz . . . . .	112
KV 19	
Erster Satz . . . . .	116
Zweiter Satz . . . . .	125
Dritter Satz . . . . .	130
KV 19a	
Erster Satz . . . . .	134
Zweiter Satz . . . . .	142
Dritter Satz . . . . .	146
KV 22	
Erster Satz . . . . .	151
Zweiter Satz . . . . .	161
Dritter Satz . . . . .	165
KV 45a	
Erster Satz . . . . .	168
Zweiter Satz . . . . .	173
Dritter Satz . . . . .	177
KV 43	
Erster Satz . . . . .	181
Zweiter Satz . . . . .	192
Dritter Satz . . . . .	195
Vierter Satz . . . . .	198
KV 45	
Erster Satz . . . . .	203
Zweiter Satz . . . . .	210
Dritter Satz . . . . .	214
Vierter Satz . . . . .	216
KV 48	
Erster Satz . . . . .	220
Zweiter Satz . . . . .	226
Dritter Satz . . . . .	228
Vierter Satz . . . . .	231

KV 73	
Erster Satz . . . . .	237
Zweiter Satz . . . . .	247
Dritter Satz . . . . .	251
Vierter Satz . . . . .	253
KV 74	
Erster Satz . . . . .	257
Zweiter Satz . . . . .	263
Dritter Satz . . . . .	266
Zusammenfassende Betrachtungen	
Länge der Sätze in Takten . . . . .	271
Taktarten . . . . .	271
Tonarten . . . . .	272
Die musikalischen Formen. . . . .	276
Ausblick . . . . .	285
Literaturverzeichnis . . . . .	287

## Fachtermini und Abkürzungen

Grundabsatz (schwache tonikale Zäsur)	GA
Quintabsatz (Halbschluss)	QA
Kadenz (periodenformierende tonikale Zäsur)	K
römische Ziffer nach Endung bezeichnet Tonart	I, V etc.
Schlussbildung, die nicht in den Formplan aufgenommen wird	[K I]
Erweiterung	E
Anhang	A
zusammengeschobener Satz (vollkommener Einschnitt = Absatz)	→
Takterstickung (syntaktische Doppelbelegung eines Taktes)	TE
Motivische Verknüpfung (Übereinanderlegen von Einschnitten)	———
Versetzung (Versetzen einer melodischen Struktur auf eine andere Leiterstufe)	V
Wiederholung	W
Transposition (Versetzung gekoppelt mit einem Tonartwechsel)	T
ausgeflohene Kadenz (cadenza sfuggita)	K <sup>sf</sup>
Trugschluss	TS

## Einleitung

Diese Arbeit richtet sich an alle, die ein tiefergehendes Interesse an der Musik Mozarts haben. Das mögen Musikwissenschaftler sein, aber auch Interpreten, langjährig erfahrene Berufsmusiker oder Studierende, Musikliebhaber oder Hörer, die mehr erfahren wollen über die Musik. Und damit ist bereits Wesentliches gesagt über die Frage, was diese Arbeit prägen soll: es geht ganz konkret um die Musik. Die in diesem Buch behandelten Sinfonien werden vom ersten bis zum letzten Takt betrachtet. Nicht, um daraus Generelles abzuleiten, denn es wird sich zeigen, dass dies im Falle Mozarts kaum gelingen könnte. Im Gegenteil: dieser Versuch möchte zwei Dinge nach Möglichkeit vermeiden oder zumindest in den Hintergrund stellen: das Vergleichen und das Werten. Es mag interessant sein, zwei Sinfonien unterschiedlicher Komponisten einander gegenüberzustellen und Gemeinsamkeiten zu entdecken. Es mag noch verlockender erscheinen, die Werke eines Achtjährigen abzuurteilen, nur: beim Hören der Musik helfen diese Erkenntnisse wenig. Die wortreichen Umschreibungen lassen die Musik nicht wirklich erklingen. Es besteht die große Gefahr, dass die Betrachtungen von Musik, die in den meisten Schriften sowieso sehr selektiv vorgenommen werden, ein theoretisch orientiertes Erzeugnis werden, und dem künstlerisch geschulten Geist für ein weitergehendes Verständnis *während des Musizier- oder Hörvorgangs* nicht dienlich sind. In der Folge liest die Mehrheit praktizierender Musiker denn auch gar nicht erst in der so genannten Fachliteratur. Indes sollte die Veröffentlichung von Literatur über Musik in hohem Maße zum Ziel haben, die Musik besser verständlich zu machen, damit sie bewusster gehört werden kann, damit die Fähigkeit der Wahrnehmung geschärft und gesteigert wird. So ist also das primäre Ziel meiner Arbeit, den ersten Sinfonien Mozarts so nahe wie möglich zu kommen und Wesentliches in ihnen zu entdecken. Mein Zugang zur Musik erwächst unmittelbar aus der Praxis des Musizierens heraus und verbindet künstlerische, handwerkliche und wissenschaftliche Aspekte der Musik zu einer Gesamtheit. Gerade dadurch hoffe ich, der wissenschaftlichen Befassung mit Mozart einen neuen Impuls geben zu können.

Bei der umfangreichen Recherche machte ich eine für mich erstaunliche Entdeckung. In Publikationen neueren Datums erfahren die auf die Wiener Klassik angewandten Methoden der sogenannten historisch orientierten Musiktheorie vermehrt Kritik, sie werden relativiert oder mit anderen Ansätzen kombiniert. Die Phase, in der es als erstrebenswert angesehen wurde, streng mit historischen Kriterien zu argumentieren, scheint vorbei, die Grenzen der Leistungsfähigkeit der Quellen aufgezeigt. Doch ist dies mit der Tatsache in Deckung zu bringen, dass sich die Anzahl der Druckerzeugnisse, die die Quellen des 18. Jahrhunderts wieder entdeckt und ausgewertet haben, im einstelligen Bereich bewegt? Passt dies zusammen mit der Tatsache, dass selbst in diesen Werken der Veröffentlichung von weitergehenden Analysen aus dem Weg gegangen wird?

Die Koch'sche Satzlehre dominiert heute die Analysen, die sich auf historische Weise mit Musik zwischen 1740 und 1800 beschäftigen. Selbst diejenigen Kompositionswissenschaftler, die sich nicht zur historischen Musiktheorie bekennen, kommen an den drei Teilen des *Versuchs einer Anleitung zur Composition* von 1782, 1787 und 1793 nicht gänzlich vorbei. Kochs methodische Aufbereitung des Stoffes in kurze Paragraphen birgt allerdings die Gefahr, dass Einzelaspekte herausgegriffen und die Analysen einseitig werden. Nachdem das für den deutschsprachigen Raum wegweisende Buch von Wolfgang Budday erschienen war (1983), gab es mehrere Fraktionen unter den deutschen Hochschullehrenden, mithin unter denen, die als Multiplikatoren neuer wissenschaftlicher Erkenntnisse unter anderem mitbestimmen, was in naher Zukunft in Hochschule, Gymnasium und Musikschule gelehrt wird. Die einen sahen keinen Grund, sich ernsthaft mit der Materie zu beschäftigen oder torpedierten gar den neuen/alten Ansatz. Die etwas Diplomatischeren fanden schnell heraus, dass es sie wenig Mühe kostete, Tonarten, Kadenzten und Absätze zu bestimmen, verboten die Begriffe „1. Thema“ und „2. Thema“ und nahmen damit für sich in Anspruch, auf aktuellem Forschungsstand und historisch korrekt zu unterrichten. Nur Wenige beschäftig(t)en sich dauerhaft mit diesem Gebiet, was deshalb von großer Wichtigkeit wäre, da wir durch unsere andersartig geprägte Musikerziehung als Kollektiv für bestimmte grundlegende Parameter des 18. Jahrhunderts nicht sensibilisiert sind. Die Rückgewinnung des zum Verständnis der Musik notwendigen Feingefühls für die sichere Beurteilung von Sachverhalten ist in erster Linie kein wissenschaftlicher, sondern ein künstlerischer Prozess, der wie alle derartigen Entwicklungen einer gewissen Zeit bedarf. Was Budday 1983 nicht leisten konnte, ist, die wiederentdeckten Kriterien der Musik der Wiener Klassik zusammenzubringen. So unumgänglich und so gelungen das Buch *Vom Takt* von Claudia Maurer Zenck ist: Bei der Beschreibung von Harmonik greift sie auf die Funktionstheorie zurück, da es ansonsten „einiger Voraussetzungen bedurft“<sup>1</sup> hätte. Der Forschungsstand von 2001 geht also davon aus, dass sich eine historisch angemessenere Terminologie als die Funktionstheorie – wie auch immer die aussähe – für den Bereich der Wiener Klassik noch nicht durchgesetzt hat. Aber auch im Bereich des Taktes sind wesentliche Erkenntnisse nicht Konsens geworden. Das Wissen um bestimmte Phänomene reicht allein nicht aus: deren treffsichere Anwendung ist als ein künstlerischer Akt Aufgabe jedes Einzelnen. Die Literatur kann die notwendigen persönlichen Prozesse lediglich begleiten und unterstützen.

So habe ich mir in dieser Arbeit darüber hinaus das Ziel gesetzt, die Analysen der Sinfonien Mozarts in Einklang mit der zeitgenössischen Theorie zu bringen. Dabei sollen alle Parameter, die ich den Quellen entnehmen kann, genauestens berücksichtigt werden. Ich bin der Ansicht, dass diese Arbeit noch nicht geleistet wurde. Es wird nicht behauptet, dass dieser Ansatz der einzig legitime für die Analyse sei. Auch wenn es aus meiner Sicht nicht notwendig ist, quasi allumfassend verschiedene Theorien zu kombinieren (so gut dies auch klingt), respektiere ich die Veröffentlichungen der letzten Zeit, die diese Methode vorziehen. Allerdings fehlt mir ein Zwischenschritt: die gründliche Aufarbeitung der

---

1 Maurer Zenck, S. 8.

wiederentdeckten Quellen des 18. Jahrhunderts mit den Möglichkeiten der zweiten Generation. Ich gebe mich nicht damit zufrieden, die Quellen, insbesondere die Kochs und Riepels, deren Umfang ja durchaus gewaltig ist, auf das Bestimmen von Absätzen und Kadenz zu reduzieren. Dieses Vorgehen darf keinesfalls als Dogmatismus missgedeutet werden. Die Leistungsfähigkeit der Quellen ist sicherlich nicht unbegrenzt. Ich habe jedoch die Erfahrung gemacht, dass sich mit ihrer Hilfe das erste Ziel dieser Arbeit, die Steigerung von Wahrnehmung und Verständnis der Musik, gut erreichen lässt. Denn die erwähnten Quellen haben einen unschätzbaren Vorteil: sie sind Anleitungen zur Komposition, nicht wissenschaftlich-theoretische Bücher über Musik. Und dieser Charakter unterscheidet sie, von Ausnahmen abgesehen, vom Großteil der musikwissenschaftlichen Literatur des 19., 20. und 21. Jahrhunderts, die mit ihrem unstillbaren Wunsch nach einer Systematisierung der musikalischen Gebilde Maßstäbe erschaffen hat, mit denen die Musik abgeglichen und bewertet wurde. In den Anleitungen zur Komposition steht das konstruktive Erschaffen von musikalischen Gedanken und Zusammenhängen im Mittelpunkt, nicht das analytischen Betrachtungen eigene Ziehen induktiver Schlüsse.

Unmittelbar vor der Vollendung der Arbeit erreichte mich die neue Schrift Wolfgang Buddays, *Mozarts Ausbildung zum Komponisten (1761–1765)*. Das Buch ist für mich in vielerlei Hinsicht bemerkenswert. Erstens wird der Forschungsstand in Bezug auf den jungen Mozart (unter besonderer Berücksichtigung der Notenbücher) ausführlich dargestellt. Dies ergänzt meine Arbeit in für den Leser hilfreicher Weise, da ich von einer gründlichen Präsentation an dieser Stelle absehe. Denn es ist meine Absicht, die Musik nicht unter den Eindrücken tradierter Wege zu betrachten oder meine Thesen auf die Korrektur von Artikeln weithin anerkannter KollegInnen zu stützen, sondern mit einfachem, beinahe naivem Blick die Chance etwas Neues zu entdecken zu gewahren. Zweitens setzt Budday zu einem Teil das um, was ich oben die „Möglichkeiten der zweiten Generation“ genannt habe. Unabhängig voneinander haben wir eine Trennung von Syntax und Taktordnung vollzogen, die viele Kritikpunkte, die Leistungsfähigkeit der Quellen betreffend, auszuräumen in der Lage ist. Drittens analysiert Budday die ersten drei Sinfonien Mozarts. So ähnlich unsere theoretischen Grundlagen sind, so unterschiedlich sind im Detail unsere analytischen Ergebnisse. Möge der Leser vergleichen und sich eine eigene Ansicht bilden.

Ein drittes Ziel verfolgt dieses Buch. Als Hochschullehrer vermeine ich den Bedarf zu entdecken, die Erkenntnisse, die die Quellen umfangreich liefern, konzentriert zusammenzufassen. So soll ein grundständiger Leitfaden für die Analyse klassischer Musik entstehen. Das Buch beginnt mit einem möglichst straff und kompakt gehaltenen Theorieteil, der einzelne Stellen „des Koch“ auch genauer befragt und kommentiert. Die Konzentration auf den Theoretiker Koch heißt nicht, dass Gedanken anderer Autoren keinen Niederschlag fänden. Ich betrachte jedoch diese Quelle als die konkreteste und umfassendste. Selbst diejenigen Autoren, die Koch kritisieren, greifen bei technischen Beschreibungen immer wieder auf ihn zurück. Gelegentlich ist dabei zur Demonstration des Gezeigten der Rückgriff auf Beispiele aus späteren als den im analytischen Teil besprochenen Sinfonien Mozarts ratsam. Im zweiten Teil werden dann die ersten Sinfonien Mozarts in chrono-

logischer Reihenfolge analysiert. Idealerweise wird ein Stück Musik angehört, dann die entsprechenden Seiten gelesen, worauf erneut ein Anhören des Werkes erfolgt. Hier sollte sich eine deutlich gesteigerte Wahrnehmung einstellen. Wäre das erreicht, hätte diese Schrift ihren Zweck erfüllt. Die vielen technischen Beschreibungen mögen manchem Leser unkreativ erscheinen, wenn man sie mit Literatur vergleicht, in der mit zahlreichen emotionalen Worten die subjektiven Gefühle des Autors geschildert werden. Die hier angewandten musiktheoretischen Analyseverfahren erfolgen jedoch im Einklang mit der geisteswissenschaftlichen Wissenschaftstheorie, deren Definition eine Auflösung des Gegenstands in seine einzelnen Bestandteile und das Inbeziehungsetzen dieser umfasst. Genau das soll geschehen. Auf subjektives Werten wird, soweit dies möglich ist, bewusst verzichtet. „Ich halte das heutzutage für die beste Art der Analyse. Einfach eine statistische Analyse. Klar und nüchtern. Und das Ergebnis weglassen. Sie werden berühmt werden. Keine Synthese, geben Sie nur die Information.“<sup>2</sup> Diese Sätze des Komponisten Morton Feldman, also eines Praktikers, zeugen nicht von fehlender Courage oder Fähigkeit, die Musik zu beurteilen, sie zeugen von fehlendem Willen hierzu. Gleichzeitig fordern sie etwas ungleich Schwierigeres: einen ungetrübten, kristallklaren Blick auf die kompositorischen Tatsachen, und die Darstellung objektiver Fakten, soweit dies im Bereich der Musik möglich ist. Würde die Mehrheit der künstlerisch verständigen Leser meine Gedanken als nachvollziehbar und hilfreich beurteilen, wäre der Versuch gelungen.

Abschließend sind im Buch einige der analytischen Ergebnisse statistisch zusammengefasst, um nach den Einzelanalysen in geeigneten Bereichen einen kompakten Überblick zu schaffen. Dabei stehen die Daten zumeist für sich, ihre Wertung sei jedem einzelnen Betrachter selbst überlassen.

Die Auswahl der Sinfonien, die immer sofort die Echtheitsfrage aufwirft, fußt auf der von Wolfgang Gersthofer in seinem Buch *Mozarts frühe Sinfonien* getroffenen und berücksichtigt nur diejenigen Werke, deren Echtheit durch das Autograph oder sonst eine authentische Quelle gesichert ist. Die Notenbeispiele aus Mozarts Sinfonien erscheinen neu gesetzt in der Form eines Particells. Dies spart zum einen Platz und dient der Übersicht, wichtiger ist aber, dass auf diese Weise bereits die Noten einen ersten Schritt der Vereinfachung leisten, die für eine Analyse unumgänglich ist. Es sei darauf hingewiesen, dass die Quellen des 18. Jahrhunderts ihre Beispiele sogar zumeist einstimmig vorbringen.

Die plumpe Gegenüberstellung der beiden Pole „motivisch-thematisch“ und „interpunktisch-syntaktisch“ stellt eine terminologische Schwierigkeit dar, die ich nicht beseitigen kann. Der Gegensatz, der erst durch die Wiederentdeckung der Sichtweisen des 18. Jahrhunderts vor rund 30 Jahren konstruiert wurde, wird heute zu oft als konstitutiv angesehen. In der Literatur wird beispielsweise zu beweisen versucht, dass im sinfonischen Schaffen eines bestimmten Komponisten ein Umschlag von einer Seite zur anderen stattfände. Musikgeschichtlich stellt dies eine Verkürzung, wenn nicht eine zu starke Verein-

---

2 Feldman, S. 54.

fachung dar. Möglich wäre höchstens eine Verschiebung der Priorität, weniger in Bezug auf das kompositorische Arbeiten als vielmehr in Bezug auf das primär Gehörte. Denn beide Bereiche existieren immer und nebeneinander. Die beiden Begriffe sprechen zwei gänzlich differente Kategorien an. Die kleinen Stücke der frühen Klassik benötigen strenge interpunktische Formpläne, um redundante Wirkungen auszuschließen. Andererseits ist es auch möglich, diese strikten Pläne zu erstellen. Die Ausdehnung der Werke auf doppelte und dreifache Dimensionen geht nicht mit einer entsprechenden Vermehrung der Ruhepunkte einher, ihre Zahl bleibt relativ konstant. Vielmehr können durch den vergrößerten Abstand zwischen zwei Endungsstellen die Formpläne aufgeweicht werden, ihre Variabilität nimmt zu. Damit einhergehend verringert sich der Einfluss „interpunktisch-syntaktischer“ Kriterien. Diese bleiben als negative Kategorien erhalten: die Theorie lehrt, wie man Absätze und Kadenzten vermeiden und unterdrücken kann. Und diese Kategorien beschäftigen sich ganz konkret mit der Hauptstimme. Nicht im Sinne von entwickelnder Fortspinnung, aber im Sinne von Versetzungen, Wiederholungen oder Transpositionen. Motivische Armut ist die erste Voraussetzung für längere Zusammenhänge. Damit nimmt die „interpunktisch-syntaktische“ Theorie Einfluss auf die Bildung der Hauptstimme, und es ist nur eine Frage der Zeit, bis sich die Musikgeschichtsschreibung genötigt sieht, die Phänomene von der „motivisch-thematischen“ Warte aus zu beschreiben (Lobe, 1844). Dennoch sind die beiden Begriffe, um die es hier geht, so klar umrissen und populär, dass es schwerfällt, sie nicht zu verwenden, insbesondere bei den Kommentaren zum Koch'schen Satzbau, der, ohne es zu wollen, immer wieder in die „motivisch-thematische“ Argumentationsweise verfällt.

Die frühen Sinfonien Mozarts eignen sich besonders schön dafür, grundlegende musikhistorische Entwicklungszüge zu demonstrieren, da sie vieles vereinen: viertaktige Sätze wie im Lehrbuch, aber auch 30-taktige Zusammenhänge, einfache Menuette mit vier Sätzen, aber auch die sogenannte Sonatenhauptsatzform, einfache und zusammengesetzte Taktarten und die Entwicklung der doppeltaktigen Notationsform, motivischen Ideenreichtum und formelhafte Blockbildungen im Dienste längerer musikalischer Strecken. Es ist möglich, essentielle Prinzipien der Komponisten der Wiener klassischen Epoche darzustellen und einen neuen Blickwinkel auf formale Fragestellungen auch auf den späten Mozart und gar Beethoven zu vermitteln. Die Sinfonie ist die treibende Gattung für eine zunehmende Dynamisierung der Musik und den Abbau der Analogien zur Rhetorik.

So sehr es der Wunsch dieses Versuchs ist, mit historisch legitimierten Kategorien zu analysieren, so ahistorisch verhält sich in manchen Bereichen die Terminologie. Aber warum soll man nicht einen nachträglich erfundenen Namen für ein Phänomen verwenden, welches die Zeitgenossen Mozarts zwar kannten, aber nicht explizit bezeichneten? So notwendig die historisch angemessene Definition eines Sachverhalts ist, so wirkt ein Name letztlich doch nur wie ein Codewort, das den unter Umständen wortreich zu umschreibenden Zusammenhang griffig fasst. Keine historische Theorie kann derart erschöpfend sein, als dass sie nicht weitergedacht und neue Überlegungen und Begriffe werden dürften.

Die Erstellung meines Buches, eingereicht als Dissertation im Fach Musikwissenschaft der philosophischen Fakultät der Eberhard Karls Universität Tübingen, hat lange gedauert, beinahe zu lange für heutige schnelllebige Maßstäbe. Ich möchte mich aufs Herzlichste bedanken bei meinem Betreuer, Manfred Hermann Schmid, der geduldig meiner Kapitel harrete und auch in Phasen der Zweifel immer an mich geglaubt hat. Diese Unterstützung, wie selbstverständlich seine außergewöhnliche Fachkompetenz, waren für mich von unschätzbarem Wert. Immer bewundert habe ich seine Fähigkeit, das Besondere und Wesentliche in einem Musikstück zu entdecken und den „Finger genau an die richtige Stelle zu legen“. Dieser künstlerisch äußerst verständige Zugang sowie der extrem scharfe Blick Manfred Hermann Schmid, dem nichts in der Partitur verborgen blieb, haben die Diskussionen, die wir über Musik führten, zu jeder Zeit akut und inspirierend gemacht. Ich habe höchsten Respekt vor einem lebenslangen Wissens- und Erkenntnisdrang, von dem ich grundständig und nachhaltig profitiert habe.

Stuttgart, im April 2016

Michael Spors