

Muster, Ränder, tote Winkel

Zu den wichtigsten Momenten in der Kunst und Ästhetik des 20. Jahrhunderts zählt sicherlich die Distanzierung von der Ausdrucks- und Genieästhetik. Die Begeisterung für die Originalität und Kreativität des Künstlers, die das 19. Jahrhundert geprägt hatte, erlischt im 20. Jahrhundert. Im Gegenzug wird der Gedanke, daß sich Künstler und Publikum in ihrer Fähigkeit zur ästhetischen Erfahrung sehr ähnlich sind und daß gerade diese Fähigkeit für jede ästhetische Betätigung die eigentlich entscheidende sein könnte, zu einem der wichtigsten Impulse für die Kunst des 20. Jahrhunderts. Diese Entwicklung reflektiert die Entwertung der handwerklichen sowie der industriellen Produktion, die durch die Transformation der industriellen in eine Informationsgesellschaft eingeleitet wird: Die im Überfluß vorhandenen Waren sowie die weitgehend automatisierte Technik mit ihrer enormen Produktivität bei äußerst geringem Aufwand berauben die künstlerische Produktion ihrer Faszinationskraft. Im Zuge dieser Entwicklung werden künstlerische Originalität und Kreativität zunehmend rationalisiert und kontrolliert, deren früherer Elan findet sich nun statt dessen in einem ausgeprägten Impuls zur Erforschung der Wirklichkeit, der sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu einem der zentralen Motive künstlerischer Arbeit entwickelt. Dieser Impuls sieht sich irgendwann unweigerlich auch mit der Frage nach dem Gegenstand, der Funktionsweise und den Grenzen unserer Wahrnehmung konfrontiert. Das Hören selbst wird problematisch, doch insgeheim verändert es sich: Indem seine Grenzen erkennbar werden, beginnen diese sich, wenn auch vielleicht nur in kleinen, unerheblichen Maßstäben, zu verschieben.

Akustische Abbildungen

In Peter Ablingers Kompositionsreihe *Weiß/Weißlich* finden sich einige extrem einfache Verfahren zur Konfrontation mit der Wirklichkeit. Der Titel ist eine Anspielung auf das Weiße Rauschen, das technisch produzierbare Klangtotal, das alle Frequenzen vereint. Die Kompositionen stellen Abwandlungen und manchmal sehr primitiv erzeugte Annäherungen an dieses Phänomen dar. Eines dieser

Stücke besteht aus zwei Folgen von hart hintereinander geschnittenen Aufnahmen verschiedener im Wind rauschender Bäume. In dem endlosen, nur bei starkem Wind manchmal fast dramatischen Rauschen erhält man leicht den Eindruck, als seien die steten, unvorbereiteten Wechsel der einzelnen Rauschbilder die einzigen wirklichen Ereignisse. Eine andere Komposition besteht aus zwei Folgen von Tonbandaufnahmen aus dem Inneren von Dorfkirchen in Brandenburg. Daß etwas zu hören ist, bemerkt man hier erst so eigentlich beim ersten Schnitt: das Rauschen selbst ist kaum von leerem Bandrauschen zu unterscheiden, erst wenn der zweite Kirchenraum zu hören ist, erkennt man die subtilen Differenzen am Rande der Wahrnehmungsschwelle.

Diese Stücke haben den Charakter von Gelegenheitsarbeiten. Es sind akustische Abbilder, ähnlich Fotografien, nur daß man mehr Zeit benötigt, sie zu »betrachten«. Das extrem monotone Geschehen macht es dem Hörer schwer, die Aufmerksamkeit über längere Zeit aufrechtzuerhalten, Ablinger hat deshalb die Dauer der einzelnen Sequenz auf 40 Sekunden beschränkt – Zeit genug, um die Monotonie wahrzunehmen, doch nicht so lang, daß das Interesse für das Geschehen schon völlig zum Erliegen käme.

Das Rauschen der Bäume wie der leeren Kirchenräume erzeugt einen unbestimmten Eindruck von Verlassenheit und Leere. Dies hängt vermutlich damit zusammen, daß wir dieses Rauschen als Hintergrundphänomen auffassen und die »wirklichen« Ereignisse vermissen. Ablingers akustische Abbildungen machen auf diese Weise eine Natur hörbar, die sprachlos und fremd bleibt. Es ist eine Natur jenseits der Naturbeherrschung durch den Menschen.

Diese Kompositionen sind Klangfundstücke, die erst durch die neuen Aufzeichnungsmedien überhaupt denkbar geworden sind. Mit dem Verzicht auf weitere Bearbeitung führen sie zugleich deren Funktionieren vor. Die Arbeit des Komponisten besteht vor allem in der Auswahl der Bäume – Ablinger wählt ausschließlich solche, die ihm aus mythologischen Kontexten vertraut sind –, in der technischen Realisierung der Aufnahmen und schließlich in der Auswahl der Aufnahmen für die Komposition. Das Gesamtkonzept erinnert an Duchamps Ready Mades und seine objets trouvés. Einem von Tom Johnson, dem amerikanischen Minimal-Komponisten geprägten Ausdruck folgend, könnte man diese Stücke als »gefundene Musik« bezeichnen.

Während viele der neuen Konzepte jenseits der Ausdrucks- und Subjektästhetik weiterhin

Editorial

Was ist es eigentlich, das bei neuer Musik unsere Aufmerksamkeit fesselt, uns voll innerer Spannung und Anteilnahme den Klängen folgen läßt – wovon werden wir berührt? Wodurch kann Musik nach dem Ende einer emotional subjektiv geprägten Ausdrucksästhetik, nach deren Abstraktion und Verweigerung, zu einem sinnlichen, unvergeßlichen Erlebnis werden, wenn tradierte Ausdrucksgehalte zur Ineinssetzung mit dem eigenen Empfinden nicht mehr vorgeformt sind? Den subjektiven Gefallensfaktor außer acht lassend fragten wir weiter: Was hat sich in der Musik der letzten Jahrzehnte in innovativem Sinne getan, was hat sich verändert, ist hinzugekommen, so daß sich Hören und Empfinden im sinnlichen Erleben auf neue – oder alte – Weise treffen können? Welche Worte, Begriffe, ästhetischen Umschreibungen fallen uns ein, wenn wir uns vom gleichsam körperlosen Sich-Ereignen der Feldmanschen Töne stundenlang einfangen lassen, wenn uns Hesposche Krachlatten im Innersten erschüttern, wenn unser Hören durch eine kaum wahrnehmbare Leisigkeit zu einem ungekannten Erlebnis des Lauschens sensibilisiert wird, wenn Klänge die aufgerissenen Tiefen ihres Eigenlebens präsentieren oder sich Musik in extremen Gefühlslagen zusammenballt? Sind es Überwältigung, Verführung, Irritationen, Schock, ein wiedergewonnenes Urerleben, Schönheit, Provokationen, Entdeckerlust, die unseren Hörsinn herausfordern? Und was bewegt, was treibt Komponistinnen und Komponisten, dabei besonders diejenigen jüngerer Generationen, Sinnlichkeit offenen Sinnes als Herausforderung wieder anzunehmen und zu gestalten? Das Heft versucht auf diese Fragen einige Antworten.

Gisela Nauck

mit traditionellen Aufführungsmitteln, mit Interpreten und Instrumenten operieren, zeigen Ablingers Kompositionen die Bedeutung der technischen Medien für die heutigen Konzepte der sinnlichen Wahrnehmung. Entscheidend ist die Möglichkeit des Zugangs zu etwas quasi Objektivem und die klare Trennung zwischen Perzeption und Apperzeption. Die technischen Medien imitieren unsere Sinnesapparate und führen deren Funktionieren nackt vor, die weitere Verarbeitung der reinen Sinnesdaten, durch die sie erst zu wirklichen Wahrnehmungen und schließlich auch zu Erfahrungen werden, können die technischen Medien nicht leisten, sie präsentieren einfach nur das, was auf unserer Netzhaut, in unseren Ohren die elektrischen Impulse auslöst, die unsere Gehirntätigkeit anregen. Als Hörer werden wir mit akustischen Gegebenheiten konfrontiert, die jeden gestaltenden Eingriff vermissen lassen, und sie verweigern sich den traditionellen Herangehensweisen, mit denen wir uns Musik sonst aneignen.

Wahrnehmungsschwellen: Überforderungsstrategien

Seit dem musikalischen Impressionismus wird in der Musik die Beschäftigung mit dem konkreten sinnlichen Klangphänomen immer wichtiger. Bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts setzen sich so unterschiedliche Komponisten wie Claude Debussy oder Henry Cowell mit der Klangfarbe auseinander. Dabei entwickelten sie auch neue musikalische Zeit-

strukturen. Eine neue Position zu dieser Thematik findet sich in der Mitte des 20. Jahrhunderts bei Morton Feldman, der unsere gewohnte Zeiterfahrung außer Kraft zu setzen versucht. Neben Überforderungsstrategien, insbesondere durch extrem lange Stücke hat er intensiv nach Verfahren gesucht, um eine Musik zu komponieren, die sich nur von einem auf den nächsten Moment entwickelt und Hierarchien der Form und Unterschiede in der Bedeutung einzelner Töne weitgehend vermieden. Heute sind diese Konzepte fast selbstverständlich geworden, sie finden sich auch bei vielen Minimal-Komponisten, man denke an Stücke von La Monte Young oder Tom Johnson. Sie alle unterscheiden sich jedoch grundsätzlich vom Monumentalcharakter, der die überlangen Kompositionen der klassisch-romantischen Tradition auszeichnete. Die Länge der Werke Richard Wagners oder Gustav Mahlers ergibt sich aus der Fülle an Themen und Motiven, die in ihnen verarbeitet sind, während bei Feldman oder La Monte Young die extreme Länge mit einer auffälligen Reduktion des verarbeiteten Klang- und Motivmaterials einhergeht.

Bei der Dauer von Kompositionen wurde wohl zum ersten Mal eine Strategie entwickelt, die durch Überforderung bestimmte Muster und Automatismen unserer Wahrnehmung bewußt machen wollte. Diese Überforderungsstrategie wurde in der Zwischenzeit auch auf andere Aspekte der musikalischen Phänomene übertragen. Als besonders geeignet für die Entwicklung von Überforderungs-

strategien haben sich bestimmte Wahrnehmungsschwellen oder -grenzen erwiesen, zu denen auch die extreme Länge (oder Kürze) von Kompositionen zählt.

Eine Wahrnehmungsschwelle ganz eigener Art wird in James Tenneys Stück *Critical Band* zum Thema, das aus einem langsamen Glissando besteht, in dessen Verlauf die anfangs im Unisono erklingenden Instrumente allmählich immer weiter auseinandertreten, bis sich die verschiedenen Töne schließlich klar unterscheiden lassen. Die Grenze, an dem das menschliche Ohr diese Töne zu unterscheiden vermag, verläuft fließend und so gibt es während des Stückes eine Phase, in der sich das akustische Geschehen auf beunruhigende Weise zu entziehen scheint. Es ist, als würden wir uns in einem eigenartigen Raum aufhalten, in dem eine Art akustisches Zwielficht herrscht und exaktes Hören unmöglich macht. Auch hier besteht die Wirkung des Stückes in der Verunsicherung der Wahrnehmung sowie in dem Reflexionsprozeß, den sie auslöst und der die Schwierigkeiten der Tonhöhendifferenzierung bewußt macht.

Zwei weitere Ansätze thematisieren die Schwellen, an denen unsere akustische Wahrnehmung überhaupt erst einsetzt. Das menschliche Ohr kann schließlich nur Vorgänge innerhalb eines bestimmten Frequenzbereichs und einer bestimmten Lautstärke erfassen. Was zu leise ist, entzieht sich ihm, was zu laut ist, verletzt oder zerstört es. Die Wirkung dieser beiden Grenzerfahrungen auf den Hörer sind ganz unterschiedlich. Die bewußte Begrenzung der musikalischen Dynamik auf Pianissimo-Werte kann, auch wenn der Hörer sie tendenziell als Überforderung erlebt, die Aufmerksamkeit unwillkürlich intensivieren und stimulieren, so daß die Wahrnehmung insgesamt geschärft und sogar feinste Differenzen noch erfaßt werden.

Komponisten, die sich musikalisch mit der unteren Wahrnehmungsschwelle auseinandersetzen, stehen häufig vor der Frage, ob sie die Umgebung mit einbeziehen sollen. Ihre Musik ist tendenziell transparent, Hintergründe und Umgebungen bleiben sichtbar und können das musikalische Geschehen sehr leicht stören oder zumindest einfärben. Durch die Reduktion des Dynamik-Spektrums wird die Musik insgesamt gewissermaßen flächiger, die Tiefenschärfe reduziert sich auf einen bestimmten Bereich. Und selbst wenn das Gehör diesen Bereich nach einiger Zeit viel deutlicher wahrzunehmen beginnt, so scheinen sich die einzelnen Ereignisse doch ständig zu entziehen und in einer bestimmten Distanz zu verharren. Der Hörer findet sich in einer Situation, bei der er sich nie ganz sicher sein kann, ob

er alles erfaßt. Die Unschärfe der eigenen Wahrnehmung überträgt sich auf die wahrgenommenen Phänomene und verleiht ihnen etwas Geheimnisvolles und Fremdes, wie Besucher, die sich nicht aufdrängen wollen, die man aber auch nicht bitten kann, näher heranzutreten.

Anders als bei den akustischen Wirklichkeitsbildern ergeben sich bei der Auseinandersetzung mit Wahrnehmungsschwellen und -grenzen die konkreten Kompositionsverfahren nicht unmittelbar aus der Thematik. Doch auch hier ist der Unterschied zu gewöhnlichen Kompositionen, in denen es vorrangig darum geht, Zeit musikalisch zu gestalten, offensichtlich. Die musikalische Zeitgestaltung orientiert sich bei diesen Kompositionen vor allem an bestimmten Aspekten des akustischen Materials oder resultiert aus der inneren Logik des Phänomens, das präsentiert werden soll. Es sind die Ränder und die toten Winkel unserer Wahrnehmung, auf die diese Verfahren abzielen. Am deutlichsten wird es aber immer dann, wenn es um ganz bestimmte Muster, Mechanismen oder Funktionsweisen geht. So ist Tenneys Stück weitgehend auf die Funktionsweise des menschlichen Gehörs (und seiner unvermeidlichen Mängel) abgestimmt und daraus ergeben sich auch der konkrete Verlauf und die Dauer dieses Stückes. Dagegen fehlt Ablingers akustischen Fotografien jede ausdrückliche zeitliche Struktur, bei der Festlegung ihrer konkreten Dauer hat sich der Komponist deshalb an der Struktur der menschlichen Wahrnehmung orientiert.

Erhabenheit und Distanz

Im Gegensatz zu leiser Musik wird extrem laute Musik häufig als Provokation, Aggression oder Versuch der Überwältigung erlebt und löst Unlust-Empfinden und Abwehr aus. Neben Überwältigungserfahrungen provoziert die Konfrontation mit extremer Lautstärke auch Assoziationen an Vorstellungen des Erhabenen, das ja bereits bei Kant¹ als Phänomen gedeutet wird, bei dem der Mensch der Natur gegenübertritt und ihre Macht erfährt, ohne ihr ausgeliefert zu sein. Das Erhabene der Natur ist letztlich ihre Fremdheit, Unerreichbarkeit und potentielle Bedrohlichkeit. In der Kunst des 20. Jahrhunderts wird das Erhabene – etwa in Barnett Newmans berühmtem Gemälde »Who's Afraid of Red, Yellow and Blue?« – zur Chiffre für die Unterlegenheit und Inadäquatheit menschlicher Wahrnehmung, eine Charakterisierung, die auch auf Kompositionen extremer Dauer oder Lautstärke zutrifft. Doch die Überforderungsstrategien

1 Vgl. das 2. Buch. *Analytik des Erhabenen* in seiner *Kritik der Urteilskraft*, (hrsg. v. W. Weischedel), Frankfurt/M. 1968, B 91-113. Vgl. auch: Christine Pries (Hg.), *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*. Weinheim 1989.

erinnern auch an die Schockerfahrungen der frühen Kinogänger, die Walter Benjamin als Einübung in großstädtische Erfahrungs- und Lebenszusammenhänge interpretiert hat.²

Bei den extrem lauten Stücken von Dror Feiler wird meist sehr schnell klar, daß die Lautstärke keinen Ausdruckswert besitzt, sondern eine vom Verlauf der musikalischen Entwicklung unabhängige Konstante darstellt. Damit verändern sich auch die Reaktionen der Hörer. Die Eindruck des Aggressiven relativiert sich, die Beschränkung auf einen schmalen Bereich der Dynamik läßt auch diese Musik eigenartig flächig wirken und allmählich beginnt man zu ahnen, daß innerhalb des begrenzten Spektrums am oberen Rand der gerade noch erträglichen Lautstärke eine subtile Differenzierung erfolgt.

Sinnlichkeit und Konstruktion

Weniger verbreitet als die Strategien der Überforderung sind solche einer strukturellen Unterforderung. Ein Spezialist für diese Form von Musik ist Tom Johnson. Er zeigt mit seinen Kompositionen, daß jede Musik auf einer Konstruktion beruht und daß Musik selbst dann, wenn uns die sinnlichen Phänomene, die Klangfarbe oder die Lautstärke beeindrucken, ein intentionales Gebilde darstellt, das den Hörer auffordert, seine Voraussetzungen und seine innere Anlage zu reflektieren.

Johnson befindet sich mit diesen Überlegungen in großer Nähe zum Denken Marcel Duchamps, der sich ebenfalls entschieden dagegen zur Wehr setzte, Malerei allein als Phänomen auf unserer Retina zu begreifen.³ Auch hier handelt es sich um eine Konfrontation mit der Wahrnehmung, allerdings werden wir bei solchen Unterforderungserfahrungen nicht so sehr auf die Sinnlichkeit der Phänomene aufmerksam gemacht, sondern vielmehr auf die Konstruktionsprinzipien, die ihnen zu Grunde liegen. Johnsons Unterforderungsstrategien zielen also nicht auf die sinnliche Dimension der Wirklichkeit, und sie legen außerdem die Vermutung nahe, daß sich dieses sinnliche Moment eher mit Strategien der Überforderung, statt mit solchen der Unterforderung isolieren und zum Gegenstand der ästhetischen Erfahrung machen läßt.

Einen ganz anderen Umgang mit der Sinnlichkeit der Wirklichkeit und unserer Fähigkeit, diese wahrzunehmen, findet man bei Alvin Lucier: Während bei Tenney das Moment der Irritation vorherrscht und sich Rolf Julius' oder Klaus Langs Musik tendenziell zu entziehen scheint, nähert sich Lucier der Wirklichkeit mit den Mitteln der klassischen Naturwissenschaft. Seine Kompositionen, in denen

er bestimmte akustische, visuelle oder räumliche Eigenschaften der Klänge präsentiert, operieren mit klassischen physikalischen Gesetzen und Versuchsanordnungen. Die Musik erhält dadurch bisweilen einen sehr spröden Charakter, ihr Ausdruckswert beruht ganz unmittelbar auf der Klarheit und Anschaulichkeit der physikalischen Phänomene. Doch diese Form der Artikulation des Sinnlichen hat nichts von der Fremdheit und Schroffheit, die sie in den Stücken von Ablinger oder Dror Feiler auszeichnet. In Luciers Musik artikulieren sich die Gesetze und Interpretationen der Physik. Die Unbekümmertheit, mit der er das naturwissenschaftliche Modell auf die Musik überträgt, macht seine Kompositionen so ungewöhnlich.

Paradoxien sinnlicher Präsenz

Die Dimension des Sinnlichen tritt immer dann hervor, wenn die vertrauten Interpretationsmuster unserer Wahrnehmung nicht mehr greifen. Normalerweise dienen die sinnlichen Phänomene als Hinweise und Andeutungen: wir überprüfen sie nur kurz, ohne sie eigentlich recht wahrzunehmen, und können uns so in mehr oder weniger vertrauten Situationen schnell orientieren. Diese Orientierung beruht immer auf der Abstraktion von den konkreten sinnlichen Aspekten. Sinnlichkeit und Präsenz werden erst dann wieder ein Thema, wenn wir uns nicht mehr zielstrebig verhalten, weil wir es nicht wollen oder nicht können.

Sinnliche Präsenz der Wirklichkeit sowie ihre Verarbeitung in der ästhetischen Erfahrung zählen schon seit längerem zu den wichtigsten Themen gegenwärtiger Kunst und Kunsttheorie.⁴ Der Versuch, uns mit der Sinnlichkeit der Wirklichkeit zu konfrontieren und uns die Muster und Automatismen unserer Wahrnehmung bewußt zu machen, macht es erforderlich, daß sich die »einfachen« Sinnesdaten unserer gewohnten, nach Orientierung suchenden Wahrnehmung verweigern und entziehen. Insofern haftet der Konfrontation mit der Sinnlichkeit der Wirklichkeit ein aporetisches Moment an: Die Überforderungsstruktur setzt eben nicht nur die Automatismen unserer Wahrnehmung außer Kraft, sondern verunsichert unsere Wahrnehmung insgesamt. Das Sinnliche erweist sich wie schon so oft auch hier als das Unverständliche, dem Verstand Unzugängliche.⁵

Alle diese Konzepte operieren bei aller Unterschiedlichkeit im Detail immer mit einem komplizierten System von Rückkopplungen; die Wirkung auf den Rezipienten und schließlich auch auf dessen alltägliche Wahr-

2 Vgl. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: ders., *Illuminationen*, Frankfurt/M. 1977, S. 136-169, bes. S. 164ff.

3 Vgl. Dieter Daniels, *Duchamp und die anderen*, Köln 1992, S. 69.

4 In der Kunsttheorie waren es neben Walter Benjamin insbesondere John Dewey und Arnold Gehlen, die sich intensiv mit der ästhetischen Erfahrung auseinandergesetzt haben.

5 Vgl. dazu: Siegfried J. Schmidt, *Die Zähmung des Blicks. Konstruktivismus - Empirie - Wissenschaft*, Frankfurt/M. 1998, S. 36-54 sowie 122-151.

nehmung bilden das eigentliche ästhetische Thema. So wie der Künstler Reaktionen des Publikums in seinen Konzepten antezipiert, so finden sich umgekehrt im Rezeptionsprozeß immer selbstreflexive Momente: Der Rezipient sucht nicht nur Klarheit über sein Verhalten und seine Reaktionsweise, sondern auch darüber, ob und in welcher Weise der Künstler diese bewußt provoziert.

Konzepte zur Reflexion unserer Wahrnehmungsmuster sind seit den russischen Formalisten weitverbreitet. Und spätestens mit Viktor Sklovskijs berühmter Formulierung von der Kunst als Verfahren zur Desautomatisierung unserer Wahrnehmung wurde die Entwicklung solcher Verfahren zu einem zentralen Strang in der Geschichte der Künste.⁶ Irritation und Verfremdung sind die wichtigsten und seit Brechts Theorie zum Verfremdungseffekt auf dem Theater vielleicht auch bekanntesten Strategien, die auf diesen wirkungsästhetischen Überlegungen beruhen. Ein solches Mittel ist letztlich auch die strukturelle Überforderung unserer Wahrnehmung. Denn auch hier gibt es die Möglichkeit eines Neubeginns, einer veränderten Wahrnehmung, die sich diesen Irritationen und Überforderungen aussetzt und das Geschehen dennoch im »Blick«, also im Brennpunkt der Aufmerksamkeit behält.

6 Vgl. Jurij Striedter, *Russischer Formalismus*, München 1969.

Die wichtigsten Voraussetzungen dafür sind Disziplin und Übung, denn das Unbekannte wirkt genau deshalb unheimlich und beunruhigend, weil es die uns vertraute Form der Wahrnehmung sprengt. Tenneys allmählich sich voneinander lösende Töne erzeugen beim Hörer in der Übergangsphase, die der Terminus »Critical Band« bezeichnet, ein Gefühl wie beim Gehen auf Glatteis oder auf einem Schiff bei bewegter See. Ablingers manchmal wild im Sturm rauschende Bäume folgen keiner Dramaturgie, die Fähigkeit, musikalische Gestalten und Zusammenhänge zu erfassen, bleibt ungenutzt, am ehesten ist es der Klang selbst, der den Hörer anzusprechen vermag. Das »neue« Hören beginnt, sobald die erste Irritation überstanden ist und das Hören erneut, diesmal aber im Bewußtsein der Schwierigkeiten, Anhaltspunkte sucht, um sich in dem irritierenden Geschehen zu orientieren. Daß wir im vorhinein nicht wissen können, was diese Anhaltspunkte auszeichnet, verleiht dem künstlerischen Impuls zur Entdeckung der Wirklichkeit seinen Nachdruck. ■