Peter W. Schatt

Weltverbesserung durch Kunst

Ein Kulturdiagramm impliziter Didaktik

WAXMANN

© Waxmann Verlag | nur für den privaten Gebrauch

Peter W. Schatt

Weltverbesserung durch Kunst

Ein Kulturdiagramm impliziter Didaktik

Waxmann
Münster · New York 2023

© Waxmann Verlag | nur für den privaten Gebrauch

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.dnb.de abrufbar.

Print-ISBN 978-3-8309-4665-6
E-Book-ISBN 978-3-8309-9665-1

© Waxmann Verlag GmbH, 2023
Steinfurter Straße 555, 48159 Münster

www.waxmann.com
info@waxmann.com

Umschlaggestaltung: Anne Breitenbach, Münster
Umschlagabbildung: Marina Santiaga | shutterstock.com
Satz: Mario Moths, Marl

Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck, auch auszugsweise, verboten.
Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Genehmigung des Verlages in irgendeiner Form reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

© Waxmann Verlag | nur für den privaten Gebrauch

INHALT

Vorwort ... 6

1. Einleitung ... 8
1.1 Horizonte ... 8
1.1.1 ‚Welt' verbessern? ... 8
1.1.2 Kunst? ... 10
1.2 ‚Kunst' und Pädagogik: Gemeinsame Intentionalität ... 22
1.3 Zu den Beispielen: Verschönern und Verbessern – Ästhetik und Ethik ... 26
1.4 Zum Verfahren der Darstellung: Diagrammatik ... 28

2. Auf ‚das Schöne' aufmerksam machen – Schönheit vergegenwärtigen ... 32

3. Abgründe zeigen: Gegen Unterdrückung, Gewalt, Krieg – für Menschlichkeit ... 56

4. Hoffnung auf Erlösung machen ... 75
4.1 Erlösung durch Religion ... 76
4.2 Zugänge zur Transzendenz eröffnen ... 88
4.3 Erlösung durch den Tod ... 94
4.4 Erlösung durch Mitleid ... 96
4.5 Erlösung durch Gemeinsamkeit ... 98
4.6 Erlösung durch Liebe ... 104
4.7 Erlösung durch Kampf ... 106

5. Bilden und Erziehen: ‚Bilder' vermitteln und ändern ... 108
5.1 ‚Bilder' und Bildung ... 108
5.2 Werte ändern ... 111
5.3 Vorbilder schaffen ... 115
5.4 ‚Bilder' revidieren ... 119
5.5 Den Verstand gebrauchen ... 121
5.6 Lehren und bilden: Didaktische Orientierung – implizite Kunst ... 128
5.7 Ästhetische Praktiken ändern: Neues Hören – neues Sehen ... 134

6. Politisch aktivieren... ... 148
6.1 …durch Er-Innerung ... 148
6.2 …durch Animation ... 152
6.3 …durch Provokation ... 154

7. Resümee: Bildung durch Kunst – zu Inhalten und Funktionen ästhetischer Erfahrung ... 161

Literaturverzeichnis ... 167
Personen- und Werkregister ... 176
Sachregister ... 183

© Waxmann Verlag | nur für den privaten Gebrauch

Vorwort

Nicht ohne Skrupel wurde der zentrale Begriff des Titels dieses Buches – „Weltverbesserung" – gewählt. Diese resultieren aus zwei Tatsachen: Zum einen sind Überlegungen und Äußerungen zu diesem Thema Legion; die erste Google-Suche zur Begriffskombination „Weltverbesserung durch Kunst" brachte ca. 34.400 mehr oder weniger einschlägige Ergebnisse – von „Kunst und Weltverbesserung" bis „Die Kunst der Weltverbesserung". Die Eingabe der Begriffe „Kunst – Welt – Verbesserung" führte sogar auf mehr als 40 Millionen Seiten mit diesbezüglichen Essays, Reportagen, Büchern, Kunstwerken, Blogs, Glossen, Ausstellungsankündigungen und vielem anderen mehr. All dies aufzuarbeiten erschien mir aussichtslos und war auch nicht mein Anliegen, aber die Frage drängte sich auf, ob es Sinn mache, all dem ein weiteres Buch hinzuzufügen.

Zum anderen ist festzuhalten, dass der Begriff der ‚Weltverbesserung' bzw. des ‚Weltverbesserers' nicht von ungefähr mit dem Odium des mehr oder weniger fanatischen Eiferers verbunden ist, der zugunsten seiner Optionen den Blick für die Realität verliert.

Nun ist dennoch dieses Buch entstanden, das selbst in bestimmter Weise den Versuch einer ‚Verbesserung' darstellt, und man könnte ihm daher eine gewisse Skrupellosigkeit vorwerfen. Zur Verteidigung ist aber zu sagen, dass meine Optionen nicht auf die Verbesserung der Welt, sondern auf die Erweiterung des Wissens über einschlägige Intentionen im Bereich ästhetischer Produktion gerichtet sind. Mein Eifer war dabei auch nicht fanatisch, sondern realistisch insofern, als ich von vornherein darauf verzichtet habe, mich mit aktuellen einschlägigen Überlegungen Anderer auseinanderzusetzen – nicht nur wegen deren Überfülle oder aus Gleichgültigkeit bzw. Arroganz, sondern weil mein Interesse primär darauf gerichtet war, Grundlegendes an den ästhetisch relevanten Arbeiten selbst und deren Kontexten deutlich zu machen.

Obwohl es im vorliegenden Buch – folgt man dem Titel – um einen bestimmten Zusammenhang zwischen der „Welt" und „Kunst" gehen soll, handelt es sich weder um etwas so Allumfassendes wie die ‚ganze' Welt (dies hätte bestenfalls eine Enzyklopädie leisten können) noch um etwas so Spezielles wie jenen Teilbereich von Kultur, der als „Kunst" bezeichnet wird – nicht zuletzt, um ihn vom Pragmatischen abzugrenzen (Näheres dazu in der Einleitung). Stattdessen geraten ausgewählte Beispiele in den Blick, an denen sich allgemeingültige Strukturen von Praktiken der Hervorbringung zeigen lassen, die zwar auf eine ästhetische Wahrnehmung zielen, dabei aber einen

© Waxmann Verlag | nur für den privaten Gebrauch

pragmatischen Aspekt im Blick haben: denjenigen nämlich, Menschen dahingehend zu beeinflussen, dass sich etwas in ihrem Leben zum Besseren wendet. Diese ‚Praktiken' bestehen nicht nur in einem beobachtbaren Tun, sondern in ihnen äußert sich auch das explizite oder implizite intentionale Bewusstsein, auf dem das Tun beruht bzw. welches dieses leitet. Es kann als ‚didaktisch' insoweit bezeichnet werden, wie das beeinflussende Handeln u.a. im Zeigen, Hinweisen, Orientieren besteht – einem Handeln, welches für die Hervorbringung ästhetisch relevanter Produkte ebenso tragfähig sein kann, wie es pädagogisches Wirken maßgeblich fundiert. Kunst, Ästhetik und auch Kultur werden demnach nicht als Objekt-, sondern als Handlungskategorien insbesondere von Produktion und Rezeption aufgefasst.

Der Auswahlprozess indessen entbehrt nicht einer gewissen Zufälligkeit: Geht man nämlich mit einem bestimmten Thema im Kopf und offenen Sinnen durchs Leben, fällt einem aus dessen unterschiedlichsten Bereichen Verschiedenes auf, was geeignet ist, etwas zum Thema beizutragen. Fraglos ist ein solches Vorgehen nicht systematisch, sondern arbiträr und eklektisch, und es genügt ebenso wenig den Ansprüchen einer fachlichen Wissenschaftlichkeit wie meine darauf bezogenen Analysen. Sie berühren vieles nur, statt in letzte Tiefen vorzudringen. Es kam mir jedoch darauf an, die Vielfalt der Perspektiven zur Geltung zu bringen, und so mag es anderen überlassen bleiben, durch spezifische Forschung tiefer in die Materie einzudringen, als es mir hier möglich war.

Im Ganzen kommt vieles zur Sprache, das der lebendigen Vergegenwärtigung bedurft hätte: nicht nur Musik, sondern auch Arbeiten aus anderen Bereichen kulturellen Lebens. Insbesondere hinsichtlich der Bildenden Kunst wären Abbildungen wünschenswert gewesen; dies aber war aus urheberrechtlichen und medialen Gründen nicht zu realisieren. Da indessen die meisten Bilder wie auch fast alle Musik über das Internet zugänglich sind, wurde versucht, Abhilfe dadurch zu schaffen, dass nach Möglichkeit auf die Internetadressen guter Abbildungen verwiesen wurde – die Musik ist in der Regel über YouTube leicht erreichbar.

Mein Dank gilt Prof. Dr. Malte Sachsse, der es auf sich genommen hat, den Text kritisch gegenzulesen. Seine zahlreichen Einwände, Anregungen und Ergänzungen dienten in der Tat dessen Verbesserung und waren eine große Hilfe und Bereicherung.

© Waxmann Verlag | nur für den privaten Gebrauch

1. Einleitung

1.1 Horizonte

‚Welt' verbessern?

Bereits der Begriff „Weltverbesserung" wirft eine Reihe von Fragen auf, soll doch von ‚der Welt' einerseits, von ihrer ‚Verbesserung' anderseits die Rede sein: Was hat man im Blick, wenn man von ‚der Welt' spricht? Die ‚Schöpfung' insgesamt? Das Welt-‚All' – also alles Existierende? Oder ‚nur' das Gesamt irdischen, möglicherweise aber auch nur menschlichen Lebens? Worauf kann sich dann dessen ‚Verbesserung' richten? Wer weiß schon, wer oder was in den Tiefen des südamerikanischen Dschungels oder auf entlegenen Pazifik-Inseln lebt und wie das Leben dort beschaffen ist, was also da-ran ‚verbessert' werden könnte oder sollte? Und worin besteht überhaupt das ‚Bessere'? In dem, was dem Menschen dient? Die Ergebnisse technischer Arbeit an diesem Projekt – im Dienste ‚des' Fortschritts – beklagen heute viele, weil damit zum Zwecke des Wohlergehens des Menschen dessen Umwelt langsam, aber sicher beschädigt wurde. Oder sollte es bei ‚Verbesserung' um etwas wie ‚Förderung' gehen? Eine, die sich auf geistige, moralische, ästhetische Qualitäten bezieht? Sofern dies durch Kunst bewirkt werden sollte, wäre dies allerdings eine Einmischung in das Geschäft der Pädagogik – und zugleich eine Entfremdung von der Vorstellung der Autonomie der Kunst: eine Vorstellung, über deren Zulässigkeit man bekanntlich durchaus geteilter Meinung sein kann. Der Gedanke liegt nahe, dass es eine nur in Teilen fassliche, nicht aber eine ‚Welt' im Allgemeinen sein kann – welche letztlich unzugänglich ist –, die verbessert werden soll bzw. kann; damit gerät dasjenige in den Blick, was Edmund Husserl seit seiner *Krisis*-Schrift ([1935]1996) und in der Folge Alfred Schütz und Thomas Luckmann als die „Lebenswelt" bezeichneten. Gemeint ist damit nicht ‚der' Alltag schlechthin, sondern

> „der Wirklichkeitsbereich, an der [sic!] der Mensch in unausweichlicher, regelmäßiger Wiederkehr *teilnimmt*. Die alltägliche Lebenswelt ist die Wirklichkeitsregion, in die der Mensch eingreifen und die er verändern kann, indem er in ihr durch die Vermittlung seines Leibes *wirkt*" (Schütz & Luckmann, [1979]1994, S. 25; Hervorh. PWS).

Damit ist begrenzt, was die „Lebenswelt" als ‚Welt' auszeichnet: Sie umfasst nur dasjenige, was der Mensch in Erfahrung gebracht hat bzw. bringen kann. Eine weitere

© Waxmann Verlag | nur für den privaten Gebrauch

Eigenart der „Lebenswelt" verdient zudem Beachtung: Sie sei, so Schütz und Luckmann, „jener Wirklichkeitsbereich, den der wache normale Erwachsene in der Einstellung des gesunden Menschenverstandes als schlicht gegeben vorfindet" (ebd.). Mit „schlicht gegeben" wird bezeichnet, „was wir als fraglos erleben, jeden Sachverhalt, der uns bis auf weiteres unproblematisch ist." Allerdings könne „jederzeit das bishin Fraglose in Frage gestellt werden" (ebd.). Damit ist die „Lebenswelt" zum einen ein „unbefragter Boden der natürlichen Weltanschauung" (ebd.) und umfasst die Selbstverständlichkeiten der Existenz – z.B. die Tatsache, dass eine Handlung eine Folge hat, dass wir fest damit rechnen können, dass es morgens hell wird und dass wir vom Schlaf wieder erwachen; es liegt auf der Hand, dass diese ‚unbefragten Selbstverständlichkeiten' gar nicht verbessert oder verschlechtert werden können, weil sie wertfrei sind. Zum anderen ist die „Lebenswelt" nicht der Alltag in materieller Hinsicht, sondern dasjenige, was Menschen im bzw. am Alltag an *Erfahrung* gesammelt haben und sammeln können. Nur von hier aus können Möglichkeiten der Veränderung in den Blick geraten.

Auf solche Veränderungen zielen die ‚Fragen', die an das „bishin Fraglose" gestellt werden können und gestellt wurden. Es ist davon auszugehen, dass solche Fragen virulent waren, wann immer Menschen andere darauf aufmerksam machten, wie sie ihre Welt anders sehen oder hören könnten, wie sie sich anders in ihrer Welt verhalten könnten, wie sie ihre Einstellung ändern könnten, worauf sie ihre Aufmerksamkeit richten und zu welchen Haltungen sie sich durchringen könnten. Arbeiten, in denen dies geschieht, sind quasi Antworten auf die Fragen an eine alltägliche Lebenswelt, die sonst nicht gestellt würden. Wenn diese Antworten im Medium des Ästhetischen gegeben werden, sind sie selbst teilweise eine Lösung der Probleme, Aufgaben oder Anliegen, die durch sie anschaulich bzw. transparent gemacht werden sollen.

Offenbar besteht die Alltagswelt aus vielen unterschiedlichen Sonderwelten, die ihr Gemeinsames nur in den fundamentalen, unbefragten lebensweltlichen Gegebenheiten haben, ansonsten aber soweit differenziert sind, wie Menschen im Leben unterschiedliche Erfahrungen machen. Diese Annahme legt z.B. das Motto „Brot für die Welt" nahe: Zu den lebensweltlichen Gegebenheiten, der Gemeinsamkeit aller Menschen, gehört die Notwendigkeit, dass der Mensch sich ernähren muss, und zwar überall auf diesem Planeten. Nicht überall aber ist die Erfüllung dieser Notwendigkeit möglich: Was in der Sonderwelt der Einen zu den unbefragten Selbstverständlichkeiten gehört, muss in derjenigen der Anderen mühsam errungen werden. Dass man mit Blick auf den Alltag oft mehrere Welten unterscheidet, geht allein schon aus dem Sprachgebrauch hervor: So unterscheidet man z.B. ‚die Welt der Musik' von der ‚Welt der Arbeit', diese von der ‚Welt des Handels' oder der ‚Welt der Wissenschaft', und neben all diesem existiert – wenn auch nur in der Phantasie bzw. als Filmtitel – u.a. *Die fabelhafte Welt der Amélie* (2001) und jene „Welt des Märchens", von der in dem Film *Der Dieb von Bagdad* (1940) die Rede ist. Offenbar leben demnach verschiedene Menschen in verschiedenen Welten – und zwar in jeweils denen, die sie durch das konstituieren, was sie tun und was sie wertschätzen. ‚Welt' ist demnach zwar ein Raumbegriff, meint aber keinen physikalischen, sondern einen imaginären Raum, der durch menschliches Denken und Handeln konstituiert wird (Löw, 2019; Schatt, 2021b).

© Waxmann Verlag | nur für den privaten Gebrauch

Mag es also im skizzierten Sinne eine gemeinsame Lebenswelt geben, so ist diese doch diversifiziert in zahlreiche Sonderwelten. Und wie wir nicht ohne weiteres von ‚der einen Welt' sprechen können, sondern nur von einer Lebenswelt, die durch das Handeln von Menschen in viele Sonderwelten ausdifferenziert ist, sollte man die Rede von ‚dem Menschen' vermeiden, sondern darüber nachdenken, wie man mit Differenz und Diversität umgehen kann.

Wenn es also jemandem um ‚Weltverbesserung' geht, kann es immer nur die Sonderwelt *seiner* Erfahrung sein, die er im Blick haben kann und der sein Interesse gilt; ‚Verbesserung' kann demnach nie im vollständig Allgemeinen gelten und kann nie auf ‚das eine Ganze' gerichtet sein, sondern hat immer partikulären Charakter: Was z.B. für die Christin gut und förderlich ist, muss für den Moslem noch lange nicht gelten; was der Wirtschaft hilft, kann der Umwelt schaden. Selbst wenn Werner Wintersteiner die Welt als Planeten in den Blick nimmt, wenn er vorschlägt, sie „neu denken" zu lernen, indem er „[a]us der Kritik an der imperialen Lebensweise der Gegenwart […] die konkrete Utopie einer Wende hin zu Frieden, Solidarität, Gerechtigkeit und einem sanften Umgang mit der Natur [entwickelt]" und ein „Plädoyer für eine planetare Politik" hält (Wintersteiner, 2022[1]), so hat er doch nicht das Ganze des „Planeten", sondern primär den Aspekt „Politik" im Blick – und z.B. nicht die Künste oder den Sport. Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen heißt es für die folgenden Ausführungen, bescheiden zu sein und aus der prinzipiell denkbaren Vielfalt von Perspektiven, Handlungsintentionen und Überzeugungen sowie darauf bezogener ästhetischer Praktiken und Praxen, insbesondere aber aus den daraus hervorgegangenen Produkten auszuwählen und sich mit einem exemplarischen Vorgehen zu begnügen.

Kunst?

Meine Motivation, mein Interesse

Vielleicht war es anmaßend, dieses Buch zu schreiben und zu veröffentlichen – „Schuster," so mag man einwenden, „bleib bei deinem Leisten!" Worin aber, so wäre zu entgegnen, besteht der „Leisten" des (Musik-)Pädagogen? Aus welchem Material ist der „Leisten" geformt, nach dessen Maßgaben er sein Nachdenken ausrichtet, und welche Form hat er?

Wer über die Zukunft – nicht nur – junger Menschen nachdenkt, sollte sich mit Disziplinen auseinandersetzen, welche die Grundlagen dieses Nachdenkens in den Blick nehmen: Insoweit sein Blick der ‚Welt' gilt, hat er sich mit Philosophie, insbesondere Erkenntnistheorie, Ethik und Ästhetik, sowie mit der einschlägigen Fachwissenschaft zu befassen; insoweit er das Leben des Menschen in dieser Welt ins Auge fasst, geben ihm Psychologie, (Neuro-)Biologie, Soziologie, Kommunikationswissenschaft und

1 Zitat nach https://www.transcript-verlag.de/978-3-8376-5635-0/die-welt-neu-denken-lernen-plaedoyer-fuer-eine-planetare-politik/ [10.04.2022].

© Waxmann Verlag | nur für den privaten Gebrauch

Medienwissenschaften Auskunft. Notgedrungen bleibt er in vielen dieser Hinsichten Autodidakt – und so ist auch dieses Buch nicht frei von einem gewissen Dilettantismus: vielleicht im Sinne des 18. Jahrhunderts, wo der Dilettant als kenntnisreicher Liebhaber dessen galt, womit er sich befasste.

Ja, ich bin ein Liebhaber der genannten Wissenschaften, insbesondere aber der Künste, vor allem der Musik, aber auch der Bildenden Kunst und der Literatur, jedoch interessiert mich auch jede Kunstfertigkeit, die handwerklich angewandt wird: ästhetische Praktiken z.B. im Bereich des Designs, der Werbung, der Mode – und jener zahllosen Musiken, die nicht in Anspruch nehmen können oder wollen, als ‚Kunst' zu gelten, nämlich populäre Musiken und jene anderer Kulturen. Daher wird im Folgenden ein weit gefasster Begriff von Kunst[2] in Anschlag gebracht: Die Aufmerksamkeit gilt prinzipiell nicht nur ‚Werken' – auch wenn diese aufgrund meiner persönlichen Interessen im Vordergrund stehen –, sondern allen Hervorbringungen, bei denen ein ästhetischer Gestaltungswille auf originelle und authentische Weise fruchtbar gemacht wurde.[3] Insofern wird das „Kulturparadigma" und nicht das „Kunstparadigma" zugrunde gelegt (Maase, 2019, S. 77– 83), denn es geht um die „Fragen, wie etwas gemacht worden ist, warum so und nicht anders, wann und von wem, wofür oder wogegen, [denn] diese Fragen bringen auch Dinge und Bilder zum Sprechen, deren Bedeutung sonst zwar erlebt, aber nicht erkannt worden wäre" (Grasskamp 2004, S. 115).

Mit diesem Ansatz geht das hier vorliegende Buch weit über die Studie hinaus, die Sebastian Mertens mit seiner Dissertation *Musik als klingende Didaktik* vorlegte (2013). Seine Arbeit ist in verdienstvoller Weise grundlegend, nimmt allerdings nur Musik – und hier auch nur artifizielle Kompositionen –, nicht aber ästhetisch relevante Produkte anderer Art in den Blick.

Kunst ist – wie jeder andere Modus ästhetischer Produktion, sei es im Bereich der Werbung, der Mode oder des Designs – ein Medium bzw. eine Weise der Kommunikation, gleichviel ob gewollt oder ungewollt, ob faktisch oder imaginär: Selbst in einer Komposition, die der Künstler ‚für die Schublade' schreibt, z.B. weil er dadurch seinem inneren „Müssen" folgt (Schönberg, 1910, siehe S. 123 in diesem Buch), entäußert sich der Mensch, artikuliert etwas über seine Ansichten oder Auffassungen – u.a. die über ‚Kunst' –, indem er sie für andere ästhetisch erfahrbar werden lässt, gleichviel, ob diese Anderen davon Gebrauch machen oder nicht.

Und ob er will oder nicht – der produzierende und reproduzierende Mensch positioniert sich in und durch diesen Kommunikationsprozess: Er zeigt zum einen, was er künstlerisch-praktisch für richtig hält, weist zum anderen darüber hinaus auf dasjenige hin, was er für beachtenswert hält, sei es das Schöne, das Erhabene, sei es das Hässliche, das Bedrohliche, das zu Verabscheuende – und er regt zugleich die Wahrnehmenden

2 Freilich nicht der von Joseph Beuys geprägte „erweiterte Kunstbegriff" (siehe S. 145 und S. 152 in diesem Buch).

3 Einen solchen weit gefassten Begriff von Kunst vertrat offenbar auch Eduard Mörike, indem er eine schön ausgestaltete Lampe als „Kunstgebild' der echten Art" bezeichnete (*Auf eine Lampe*, Vers 7; siehe S. 32–33 in diesem Buch). Vor dem Hintergrund ähnlicher Überlegungen dürfte Emil Staiger seinem Buch den Titel *Die* Kunst *der Interpretation* (1963; Hervorh. PWS) gegeben haben.

© Waxmann Verlag | nur für den privaten Gebrauch

an, sich ebenfalls zu positionieren: seine Haltung zu teilen und z.B. das Schöne zu bewundern, das Hässliche zu verabscheuen, sich für die Wahrung der Tradition oder aber für die Erneuerung der Kunst einzusetzen, sich am Glück des Daseins zu erfreuen oder das Elend anderer zu bedauern, in den Krieg zu ziehen bzw. für Frieden zu kämpfen oder die Hoffnung auf Zugang zum Transzendenten zu teilen. Schon vor geraumer Zeit stellte Hermann J. Kaiser dies – freilich aus einer phänomenologischen Sicht – für den Bereich Musik als einen ethisch relevanten Aspekt ästhetischen Handelns heraus, indem er konstatierte, in

> „Musiken und musikalischen Sachverhalte[n] […] erscheint der Produzent, aber nicht nur er, sondern erscheinen auch die Menschen seiner Zeit in symbolisch vermittelter Form. In musikalischen Sachverhalten, Prozessen, Produktionen usf. wird ein Denken in Tönen, Klängen, Geräuschen usw. eines oder vieler Anderer [sic!] offenkundig, ebenso ihre Ausdruckswünsche und ihre Darstellungsbemühungen. Aber auch das Metier, welches diese als klangliche Ereignisse zu artikulieren vermag" (1995, S. 26).

Es liegt auf der Hand, dass diese Feststellung nicht nur für Musikalisches, sondern auch für alle anderen Bereiche artifizieller ästhetischer Produktion gilt, sei es Dichtung, Malerei, Bildhauerei oder Tanz.

Autonomie?

Vor diesem Hintergrund erscheint die Idee der Autonomie von Kunst – und damit auch von Musik – zumindest diskussionswürdig[4]. Fasst man nämlich „die verschiedenen Konkretisierungen von Musik als unterschiedlichste Inszenierungen eines Prozesses" auf, „bei dem im Medium des Klanges – oder dessen Auslassung – Geltungsansprüche hinsichtlich möglicher Bedeutungen und Bedeutsamkeit in Kraft gesetzt und im Felde musikalisch-ästhetischer Wahrnehmung sowie des entsprechenden Verstehens erwogen werden" (Schatt, 2017, S. 191), vertritt man also im Rahmen konstruktivistisch fundierter Vorstellungen einen nicht-materialen Musikbegriff, so erscheint Musik nicht als ‚auto-nom', also selbstbestimmt, sondern als der ‚Bestimmung' durch Produzierende, Reproduzierende und Hörende überantwortet: Diese ‚machen' aus dem tönenden Etwas dasjenige, was Musik ‚für sie' ist, indem sie Bedeutungen und Bedeutsamkeiten konstruieren und diese als Eigenschaften der Musik ausweisen (Schatt, 2021b). Auch die Vorstellung, dass Werke ‚aus sich heraus' sind, als was sie gelten, dass also die künstlerische Praxis sich als autonom dadurch erweist, dass sie unabhängig von anderen Praxen Produkte hervorbringt, erscheint insofern als ein Konstrukt von Bedeutsamkeit, bei dem von dem Konstruierten behauptet wird, es sei eine Eigenschaft der Sache. Die Gründe für eine solche Behauptung dürften im Bereich dessen zu suchen sein, was für die Entstehung von Ideologien verantwortlich ist.

Was Musik oder eine andere Kunst bedeutet und für wen sie als was bedeutsam ist, ist damit derselben Prozessualität unterworfen wie „symbolische Formen" i.S. Ernst

4 Wesentliche Beiträge zu dieser Diskussion hat Carl Dahlhaus geleistet (u.a. 1998).

© Waxmann Verlag | nur für den privaten Gebrauch

Cassirers. Unter einer „symbolischen Form" verstand Cassirer nämlich weniger etwas Materielles als vielmehr „jene Energie des Geistes […], durch welche ein geistiger Bedeutungsgehalt an ein konkretes sinnliches Zeichen geknüpft und diesem Zeichen innerlich zugeeignet wird" (Cassirer [1921/22] 1956, S. 175). Jede ‚Aussage' eines künstlerischen Produkts resultiert demnach nicht aus einem ‚Sein', sondern auf einem Fungieren im Rahmen eines Produktions- bzw. Rezeptionsprozesses.

Zweifellos erschöpft sich die Geltung von Artefakten bzw. ästhetisch relevanten Hervorbringungen im Allgemeinen nicht in einer medial-kommunikativen Funktion, ja diese ist nicht einmal im fundamentalen Sinne konstitutiv für ihr Dasein – sonst wären, zumindest seit Beginn der Moderne, Artefakte keine solchen, und bei kunstvoll ausgestalteten Gebrauchsgegenständen fände ihre pragmatische Funktion nicht die angemessene Geltung. Vielmehr geht es immer auch um die Verwirklichung spezifisch ästhetischer Ideen – sei es struktureller Art, sei es solcher, die sich auf Anmutungen und Befindlichkeiten beziehen. So besteht z.B. das Religiöse einer Musik primär nicht darin, dass sie Teil eines Rituals ist, sondern entsteht dadurch, „dass sie uns in und durch ihre Formen und Materialien in eine Reflexion unserer Selbst als potentiell für religiöse Gesichtspunkte ansprechbare Wesen verwickelt" (Feige, 2021, S. 61) bzw. – konstruktivistisch gedacht – sich die Hörerschaft selbst durch die strukturelle Eigenart des Erklingenden zur Reflexion bzw. Empfindung religiös relevanter Inhalte stimuliert wahrnehmen kann. Um ein weiteres Beispiel zu nennen: ‚Politisch' kann eine Musik zwar auch dadurch werden, dass sie in politisch relevante Kontexte eingebunden wird, vor allem aber dadurch, dass ihr eine Form verliehen wird, durch die Menschen sich zur „Aushandlung" (ebd.) politischer Fragen veranlasst sehen.

Demnach ist allerdings die materiale und technische Faktur von Artefakten auch immer mit ihrem medial-kommunikativen Charakter eng verbunden. Dadurch gewinnen ästhetische Praxis bzw. die dadurch erwirkten Hervorbringungen eine Handlungsperspektive, denn bei allen Differenzen zwischen künstlerisch und pädagogisch tätigen Menschen hinsichtlich ihrer Intentionalität bzw. der Intentionalität ihrer Arbeiten ist eine Gemeinsamkeit zwar nicht aller, aber doch vieler unübersehbar: Sie sollen bzw. möchten zur Veränderung dieser Welt beitragen – sei es zu deren Verschönerung, sei es zu ihrer Verbesserung.

Von tiefgreifender Kontingenz gekennzeichnet sind freilich die Antworten auf die Fragen, was das Gute ist, worin das Schöne besteht und wodurch sowie worin es sich auswirkt, wie man es hervorbringt bzw. wer oder was dafür verantwortlich ist, und ob bzw. in welchem Maße das jeweils Intendierte verwirklicht wird. Während z.B. Pablo Picasso mit seiner Auffassung: „Kunst wäscht den Staub des Alltags von der Seele"[5] eine reinigende und damit verschönernde Funktion von Kunst schlechthin betonte, bezweifelte Rainer Maria Rilke, dass eine solche Wirkung zumindest für jeden eintrete: In seinem Roman *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910) lässt er seinen Protagonis-

5 Im Original: „Art washes away from the soul the dust of everyday life". LIFE, http://books.google.com/books?id=9EgEAAAAMBAJ&pg=PA9, Vol. 57, nr. 11 (11. September 1964). p. 9. 1960s. Angaben nach https://beruhmte-zitate.de/zitate/1998314-pablo-picasso-kunst-waescht-den-staub-des-alltags-von-der-seele/ [06.11.2021].

© Waxmann Verlag | nur für den privaten Gebrauch

ten in Bezug auf die Menschen, die Beethovens Musik hören, fragen: „Wer holt dich jetzt aus den Ohren zurück, die lüstern sind? Wer treibt sie aus den Musiksälen, die Käuflichen mit dem unfruchtbaren Gehör, das hurt und niemals empfängt?“ (Rilke, [1910]1966, S. 180). Das Ich dieses Romans stellt einer so beklagten Rezeption seine eigene Praxis entgegen – den Versuch nämlich, durch Kunst in Form künstlerischen Schreibens und durch Lektüre künstlerischer Werke der psychischen Belastungen des Alltags Herr zu werden: den „Staub des Alltags von der Seele“ zu waschen.

Eine solche produktionsästhetisch geprägte Position wiederum steht quer zu rezeptionsästhetischen Ansätzen wie z.B. der von Hermann Schmitz entwickelten phänomenologischen Philosophie (1964–1980). Während diese „von der Wahrnehmung im vollen Sinne als affektiver Betroffenheit durch Atmosphären“, die von Kunstwerken ausgehen, „Rechenschaft geben kann, […] fällt der ganze Bereich ästhetischer Arbeit aus der Perspektive dieses Ansatzes heraus“ (Böhme, 1995, S. 31). Diese Position lässt sich freilich infrage stellen, wenn man – etwa aus konstruktivistischer Sicht – davon ausgeht, dass auch die Rezeption ästhetischer Produkte ein Akt der Hervorbringung ist und so die Selbsttätigkeit des Menschen akzentuiert statt ihn als Opfer einer auf ihn einwirkenden Außenwelt zu sehen.

Ästhetische Erziehung und Bildung als Anliegen künstlerischer Produktion

Als Friedrich Schiller seine Briefe *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* schrieb (Schiller, [1801]1991), gehörte eine solche Erziehung längst zu den Anliegen produktiven Handelns im Bereich von Architektur, Malerei, Musik, Bildhauerei: Der Dom zu Florenz war errichtet worden, um die Zuwendung der Andächtigen zur Erhabenheit himmlischer Mächte durch eine konkrete räumliche Erfahrung zu unterstützen; zu seiner Einweihung war Guillaume Dufays Motette *Nuper rosarum flores* (1436) erklungen, um der Zuhörerschaft im Rahmen der Zeremonie eine Ahnung vom Klang der Engelsgesänge im Dienste der Verherrlichung Gottes zu ermöglichen. Die Brüder Hubert und Jan van Eyck sowie Matthias Grünewald hatten längst ihren Genter bzw. Isenheimer Altar aus ähnlichen Gründen geschaffen, nämlich nicht nur, um den Menschen das Schöne am Beispiel des Religiösen vor Augen zu führen, sondern auch, um sie dazu zu bewegen, ihr Handeln danach auszurichten, dieses Schöne durch Frömmigkeit und damit die Erlösung von allem irdischen Elend zu erlangen. Michelangelo hatte dies bei der Ausgestaltung der Sixtinischen Kapelle ebenso im Sinn wie zugleich die Absicht, den Menschen davor zu warnen, etwas anderem als dem Guten, das sich im Schönen darstellt, zuzustreben: denn sonst verfällt er der Hässlichkeit und den Schrecken des Höllensturzes, dessen Grauen auch Gegenstand vieler anderer Gemälde, z.B. des *Höllensturzes der Verdammten* (1620)[6] von Peter Paul Rubens war. Erschienen war vor Schillers *Briefen* auch bereits Johann Wolfgang von Goethes Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795/96) – fraglos u.a. mit der Intention, der Leserschaft im ästhetischen

6 Alte Pinakothek, München. https://de.wikipedia.org/wiki/Der_Höllensturz_der_Verdammten#/media/Datei:Peter_Paul_Rubens_063.jpg [31.05.2022].

© Waxmann Verlag | nur für den privaten Gebrauch

Medium des fiktiven Romans zu zeigen, wie die Entwicklung des Menschen sich unter dem Einfluss von Erziehung und Bildung gestalten könne, und darüber hinaus diesem Vorbild dadurch Geltung zu verschaffen, dass es durch die spezifische Gestaltung in eben diesem Medium Wohlgefallen erregt. Auch Wolfgang Amadeus Mozarts *Zauberflöte* war bereits aufgeführt worden – ein Singspiel, das im Modus einer eingängigen und gefälligen Symbiose von Sprache und Musik zur ästhetischen Verherrlichung humanen Handelns beitragen sollte.

Ob durch die genannten ästhetischen Produkte Beiträge zur Erziehung, zur Bildung oder zu beidem (zur Unterscheidung Schatt, 2021b; 2021c), geleistet werden sollten oder wurden, bleibt natürlich vollkommen unklar, da weder die einschlägigen Begriffe in der heute ausgeprägten Weise gegeneinander abgegrenzt waren noch die Urheber sich entsprechend geäußert haben. Dennoch dürfte nicht daran gezweifelt worden sein – im Unterschied zur Gegenwart –, *dass* Erziehung und Bildung sein dürften oder sein sollten. Es ist insbesondere Schillers Verdienst, diese Fragen im Zusammenhang mit einer ästhetischen Zuwendung zur Welt und einer entsprechenden Lebensführung ins Bewusstsein gerückt zu haben.

Schiller war bekanntlich keineswegs der erste, der den Gedanken eines Zusammenhangs zwischen erzieherischer und ästhetischer Praxis in den Blick nahm. Vielmehr hat die fundierende Vorstellung einer engen Beziehung zwischen dem Ästhetischen und dem Ethischen eine lange und wechselvolle Geschichte. Schon für Platon bestand ein enger, unlösbarer Konnex zwischen den Phänomenen der musiké, denen der Mensch sich aussetzte, und seiner Befähigung zur verantwortlichen Teilhabe am gesellschaftlichen bzw. politischen Leben. Er meinte das Verhältnis zwischen ästhetischer Erfahrung und sittlicher sowie staatsbürgerlicher Haltung als konkrete Kausalbeziehung, und zwar im Sinne einer erziehlichen Funktion insbesondere der Elemente der musiké, zu erkennen: Im Horizont einer Resonanztheorie glaubte er an die direkte, formende Einwirkung des Rhythmischen und des Harmonischen – und natürlich auch des Unharmonischen – auf die Seele: Vor dem Hintergrund der Überzeugung, dass „Rhythmus und Harmonie am meisten in das Innere der Seele eindringen und sie am stärksten ergreifen, indem sie edle Haltung mit sich bringen und den Menschen demgemäß gestalten," vertrat er die Ansicht, dass jemand, der

> „die richtige musikalische Erziehung genossen hat, auch am schärfsten das Mangelhafte und Unschöne an Werken der Kunst oder der Natur bemerkt und in gerechtem Unmut darüber sein Lob nur dem Schönen zuwendet, an ihm seine Freude hat und es in seine Seele aufnehmen und daraus seine Nahrung ziehen und dadurch gut und edel werden wird, das Häßliche dagegen tadeln wird, wie es sich gehört und es hassen wird von jung auf" (Platon, 1988, S. 110).

Freilich war seiner Auffassung nach dafür Sorge zu tragen, dass eine solche positive Einwirkung auch stattfinden konnte. Dafür sollte eine staatlich verantwortete Aufsicht über die kulturellen Angebote entscheiden und die entsprechenden Gebote und Verbote erlassen. So sollten z.B. der Aulos und das lydische Tongeschlecht aus dem Staat verbannt werden: jener, weil er zu dionysisch sei, dieses, weil es den Menschen verweichliche.

© Waxmann Verlag | nur für den privaten Gebrauch

Solche Vorstellungen traten in dem Maße in den Hintergrund, wie die Verantwortung für das Wohl und Wehe des Menschen im Rahmen religiöser Vorstellungen Gott zugeschrieben wurde. Erst nachdem aufgrund von Ereignissen wie dem Erdbeben von Lissabon (1755) von Gottfried Wilhelm Leibniz über Jean-Jacques Rousseau und Voltaire bis Theodor W. Adorno die unterschiedlichsten Auffassungen zur Frage der Theodizee vertreten wurden und die einschlägige Reflexion zunehmend nicht der Theologie, sondern der Philosophie überantwortet wurde, geriet – von Immanuel Kant über Friedrich Hegel bis zu Karl Marx – zunehmend wieder der Mensch in den Blick mit seiner Möglichkeit und seiner Verantwortung, die Kluft zwischen Sein und Sollen nicht nur zu konstatieren, sondern auch an ihrer Überwindung zu arbeiten. Als einer der ersten lenkte in diesem Zusammenhang Jean-Jaques Rousseau das Augenmerk auf theoretisch begründete erzieherische Prozesse als den Königsweg solcher Intentionen.

Schon früher aber und bis in die Gegenwart hinein sahen sich künstlerisch Schaffende in der Pflicht, auf je ihre Weise den Menschen die Differenz zwischen Sein und Sollen zu vergegenwärtigen, an der bereits Theologie und Philosophie sich abarbeiteten. Insofern spielten sowohl für die Konstatierung des Seins als auch für die Konzipierung eines Sollens die Wahrnehmung bzw. ihre mentale Verarbeitung – und im Zusammenhang damit ein im weitesten Sinne pädagogisches Denken – für die künstlerische Produktion eine ebenso große Rolle wie für deren Rezeption, ist doch eine Produktion ohne eine Vorausschau auf eine mögliche bzw. wahrscheinliche Rezeption kaum vorstellbar. Möglicherweise ist die Tatsache, dass zu Beginn des 20. Jahrhunderts insbesondere in Deutschland die Idee der ethischen Kraft u.a. der Musik wiederbelebt wurde, zumindest eine der Ursachen für das Bestreben, auch künstlerisch an der genannten Differenz zu arbeiten. So charakterisierte der Musikwissenschaftler und Kritiker Adolf Aber 1925 das „Wesen deutscher Musik" durch deren Anbindung an das seelische Erleben und damit eine von hohem Ethos geprägte Haltung. Getragen von der Überzeugung, „der Deutsche [sei sich] seit den ältesten Zeiten dessen bewußt gewesen, daß die Musik einen hohen erzieherischen Wert hat" (Aber, 1925, S. 3; gesperrt i.O.), ließ er seine Darstellung in die Forderung münden: „Es gilt für unsere Komponisten, sich wieder die große Auffassung vom Wesen der Kunst zu eigen zu machen, die in der Kunst eine ethische Macht und keine ästhetische Treibhausfrucht erblickt" (ebd., S. 96; gesperrt i.O.).

Freilich blieb und bleibt der Blick auf das Sein ebenso kontingent und wandelbar wie zum einen die Überlegungen zu einem wünschbaren bzw. erforderlichen Sollen, zum anderen die Gedanken zu den Bedingungen und Möglichkeiten seiner Hervorbringung, da alle drei Momente – Sein, Sollen und Ermöglichung – an Bilder von der Welt und vom Menschen sowie deren Wandel im Laufe der Geschichte unlösbar angebunden sind. Die Kontingenz solcher Bilder und damit eines der Probleme von Erziehung und Bildung verdeutlicht bereits ein flüchtiger Blick auf zwei ästhetische Hervorbringungen zu ein und demselben Gegenstand: Während Jean-Philippe Rameau ‚Vögel' in seiner Komposition *Le Rappel des Oiseaux* (1724) als einen fröhlichen und friedlichen, zur beschaulichen Erheiterung beitragenden Haufen amüsanter Le-

© Waxmann Verlag | nur für den privaten Gebrauch

bewesen vorführt, erscheinen sie in Daphne du Mauriers Roman *Die Vögel* (1952) und insbesondere in dessen Verfilmung durch Alfred Hitchcock (1963) als Inkorporation heimtückischer und gnadenloser Aggression, deren Interpretation es obliegt, sie als Strafe, Zufall oder transzendent-schicksalhafte Fügung zu deuten.

Eine Beobachtung wie diese, vor deren Hintergrund jeder auf ein Sollen bezogenen Handlungsintention der Boden entzogen wird, lässt es als legitim erscheinen, dass im heutigen erziehungs- bzw. bildungswissenschaftlichen Diskurs seit geraumer Zeit insbesondere aufgrund einer hohen Empfindlichkeit gegenüber der potenziellen Normativität beider Ideenbereiche – Bildung und Erziehung – um deren Relevanz gerungen wird (zusammenfassend Meseth, Casale, Tervooren & Zirfas, 2019).

Kultur ästhetischer Bildung

Gleichwohl sind Inhalte wie die eingangs erwähnten Beispiele pädagogischer Intentionalität im Rahmen ästhetischer Produktion nicht nur Bestand des „imaginären Museums" (Malraux, 1947/49) der Künste bzw. des kollektiv-kulturellen Gedächtnisses (Assmann, 1992)[7], sondern auch der Repertoires sowohl von formalen Kultureinrichtungen, seien es Schule, Museum, Bibliothek, Konzert, Oper, als auch von informellen Vermittlungsinstanzen wie dem Elternhaus oder den öffentlich zugänglichen Medien.

Insofern kann man davon ausgehen, dass sich eine Kultur ästhetischer Erziehung bzw. ästhetischer Bildung entwickelt und bewährt hat – wenn nicht in der sozialen Praxis, so doch als ideeller Sonderbereich. Das vorliegende Buch dient der Vergewisserung über die Intentionalität eines Teils ihres einschlägigen Repertoires, insbesondere insoweit diese durch ästhetische Produktion verwirklicht werden sollte.

Dieser Produktion selbst – und nicht den Einrichtungen, die sich um ihre Verbreitung bzw. Geltung kümmern –, wies der Philosoph Gernot Böhme eine didaktische Funktion zu. Da die aktuelle Fülle und Vielfalt der Lebenswelt mit ihren zahllosen Angeboten und Anmutungen zu einem Verlust der „vollen Sinnlichkeit" (Böhme, 1995, S. 17) geführt habe, da man nur noch „Markenzeichen, also Signale" (ebd.) wahrnehme, vertrat er die These, „daß die Kunst die Aufgabe habe, den Menschen diese Sinnlichkeit zurückzugeben, das *Sinnenbewußtsein*, um es mit Rudolf zur Lippe zu sagen" (ebd., kursiv i.O.). Diese Sinnlichkeit erfülle sich in Anwesenheit von Kunstwerken im Spüren von Aura und Atmosphäre als „eine unbestimmt räumlich ergossene Gefühlsqualität" (ebd., S. 27). Auf diesen Ansatz wird später – auch kritisch – zurückzukommen sein, insbesondere wenn es um die Frage geht, auf welche Weise, durch welche Inhalte und mit welcher Absicht Kunstwerke darauf ausgerichtet sein können, Menschen auf die Schönheit dieser Welt aufmerksam zu machen.

7 Zur Unterscheidung zwischen kulturellem, kollektivem und kommunikativem Gedächtnis Assmann (2020, S. 11, dort kursiv).

© Waxmann Verlag | nur für den privaten Gebrauch

Impuls: Utopien

Ausgangspunkt und Anregung für die Konzeption dieses Buches war allerdings ein anderer – freilich, wie sich zeigen wird, verwandter – Aspekt, nämlich ein Nachdenken über Utopien, welches die Gesellschaft für Musikpädagogik 2021 angeregt hatte. Zwar hatte man dort zunächst Utopien im Zusammenhang mit der Förderung der Teilhabe junger Menschen an Musik im Blick; für mich weitete sich dieser jedoch in zwei Hinsichten: Zum einen wurde ich auf den gesamten Bereich ästhetischer Produktion und der damit verknüpften Intentionen aufmerksam; zum anderen schien mir, dass Schnittmengen zwischen ästhetischen und pädagogischen Ambitionen nicht nur im Bereich der Utopien, sondern auch in anderen Modi der Perspektivierung von Zukunft zu finden sind (Schatt, 2023, i.V.).

Dies nämlich dürfte zunächst ästhetischer Produktion und der Konzipierung pädagogischer Maßnahmen gemeinsam sein: Da beide sowohl auf Erfahrung der Produzierenden beruhen als auch darauf gerichtet sind, die Erfahrung der Rezipierenden zu modifizieren, eignet ihnen die dreifache zeitliche Dimensionierung von Erfahrung, indem sie 1. in der Gegenwart in Erscheinung treten, sich aber 2. auf Vergangenheit beziehen und 3. auf Zukunft ausgerichtet sind (Kaiser, 1995, S. 34). Das Utopische ist eine Form neben anderen, in der das Nachdenken über Zukunft Gestalt annimmt. Wie andere auf Zukunft gerichtete Vorstellungen konstituiert sich mit ihm ein imaginärer Raum des Denkens, der sich aufgrund seiner Eigenschaften von anderen unterscheidet. „Imaginäre Räume" im Sinne Dirk Rustemeyers (2009, S. 231; siehe auch Schuhmacher-Chilla, 2014) sind Konfigurationen von gedachten Zusammenhängen, die als ‚Räume' bezeichnet werden können, weil sie von anderen derartigen Zusammenhängen unterscheidbar sind, sich also abgrenzen und Umrisse sowie eine bestimmte Reichweite haben (Löw, 2019). Das Utopische ist zwar auch ein sich abgrenzender Zusammenhang des Denkens, weist aber nicht jene Orientierung an zu realisierenden Verhältnissen auf, die bei Vorstellungen wie z.B. den Zielen von ‚Bildung' oder den Eigenarten von ‚Kultur' entfaltet werden, sondern ist ein ‚ortloser Ort', weil es etwas mit Hoffnungen, Sehnsüchten und Wünschen zu tun hat; es sieht von der Begrenzung durch das ‚Faktische' ab[8], geht aber über dieses hinaus ohne die Gewissheit, ob es Wirklichkeit werden könne (Schatt, 2023, i.V.). Im Unterschied zu anderen Modi von Entwürfen für Zukunft – wie sie z.B. von der Städteplanung oder im Rahmen wirtschaftlicher Entwicklungsvorhaben vorgelegt werden – nimmt es weniger das Mögliche und dessen Bedingungen in den Blick als vielmehr primär das Erwünschte. Da dieses freilich anderen, nicht-utopischen Entwürfen ebenfalls nicht fremd ist, vermag es diese zu tangieren, sodass es – wie diese auch – quasi an den Rändern durchlässig ist.

Bezugsfelder solcher Entwürfe für die Veränderung der Gegenwart und den Gewinn einer anderen Zukunft sind demnach – sei es im Modus des Utopischen oder

8 Gleichwohl ist das Utopische nicht ‚postfaktisch', also eine bloße Erzählung auf dem Boden der Phantasie, denn es ist im ‚Topischen', also in realen Gegebenheiten, verwurzelt.

© Waxmann Verlag | nur für den privaten Gebrauch