

## JEGYZETEK

1. Vö. Boehm: *Ikonische Differenz*, in: *Rheinsprung 11. Zeitschrift für Bildkritik*, Basel, 2011, 171.
2. Boehm: *A képi értelem és az érzékszervek*, ford. Poprády Judit, in: Bacsó Béla (szerk.): *Kép, fenomenén, valóság*, Budapest, 1997, 243.
3. Uo.
4. Vö. Waldenfels: *Sinne und Künste im Wechselspiel*, Frankfurt, 2010, 43.
5. Vö. im., 51. és 135.
6. Vö. Husserl: *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, Hua III/1., Den Haag, 1977, 267–270.
7. Waldenfels: *Sinne und Künste im Wechselspiel*, Frankfurt, 2010, 55.
8. Vö. Fenichel: *Schautrieb und Identifizierung*, in: *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse*, 21/4, 1935, 567.
9. Uo.
10. Boehm: *A képi értelem és az érzékszervek*, ford. Poprády Judit, in: Bacsó Béla (szerk.): *Kép, fenomenén, valóság*, Budapest, 1997, 244.
11. Im., 247. (kiemelés az eredetiben)
12. Vö. Husserl: *Analysen zur passiven Synthesis*, Hua XI., Den Haag, 1966, 148.
13. Uo., 164.
14. Waldenfels: *Sinne und Künste im Wechselspiel*, Frankfurt, 2010, 43.
15. Boehm: *Das Zeigen der Bilder*, in: Boehm – Egenhofer – Spies (szerk.): *Zeigen, Die Rhetorik des Sichtbaren*, München, 2010, 22.
16. Im., 27.
17. Vö. im., 39.
18. Vö. im., 36–37.
19. Boehm: *Ikonische Differenz*, in: *Rheinsprung 11. Zeitschrift für Bildkritik*, Basel, 2011, 171.
20. Im., 173.
21. Vö. im., 174. valamint Boehm: *A képi értelem és az érzékszervek*, im., 251.
22. Vö. Boehm: *Ikonische Differenz*, im., 174.
23. Uo.
24. Vö. Waldenfels: *Bruchlinien der Erfahrung*, Frankfurt, 2002, 174.

HADI BARBARA

## *Műalkotás és történetiség*

AZ IKONOLÓGIA MANNHEIMI FORRÁSAIHOZ

Amikor a képkritika feladatát Gottfried Boehm úgy jelölte meg, mint a „képi reflexió átfogó történeti és tárgyi feltárásának feladatát”,<sup>1</sup> a képtudománynak arra a tendenciájára is utalt, mely újra termékeny talajként mutatott rá az ikonológiai gondolkodásra, annak *genesisére* és közvetve filozófiai eredőire. Az ikonológia kapcsán kibontakozó képkritikai dialógus, mely főként Panofsky módszertanát érinti, leginkább a művek szemléletbeli adottsága és történeti beágyazottsága közötti konfliktusban mutatkozik meg. A konfliktus egyik fontos kérdését az jelenti: miként értjük a művet, ha az interpretáció csupán akkor éri el tulajdonképpeni célját, mikor nemcsak a tárgyi, hanem a tisztán formális, hatást hordozó mozzanatok is „mint egy egységes világszemléleti értelem dokumentumait képes megragadni és bemutatni.”<sup>2</sup>

Max Imdahl úgy fogalmazta ezt újra egy helyen, hogy az így felfogott mű csak az őt megalapozó történelmi elv jeleként válhat az értelmezés tárgyává, ugyanannak a történelmi beállítódásnak a kifejeződéseként, mivel egy olyan általános történelmi mozgás felmutatása érdeklí, mely máshol és másként is kifejezésre jut. A mű eltávolodik a jelentől,<sup>3</sup> ha egyedül a világi tényyszerűségekhez való visszanyúlásnak vagy a világi tényyszerűségek rendszerezésének abban a szellemtörténeti vonatkozásában nyeri el értelmét, mely a történelmi körülményekről való tudás közvetítését és a történeti körülményekbe való érzelmi visszahelyezkedést célozza meg.<sup>4</sup> Imdahl korántsem az ikonológia érdemeit vitatta el, hanem kimondottan a humanista tudományként értett ikonológiát illetve kritikával, egyértelművé téve, hogy abban az egyes műalkotások mindenkor tapasztalati elsőbbségét egy szellemtörténeti törekvés írja fölül. Nem úgy, mint Otto Pächt,<sup>5</sup> aki korábban az ikonológia elméleti és gyakorlati programjának töréspontjaként a szellemtörténeti, azaz a mannheimi megfontolásoktól a szimbolikus formák felé való elfordulást jelölte meg. Azaz, jóllehet eltérő szándékkal, de éppen arra hívta fel a figyelmet, hogy ha az ikonológia mannheimi eredőjéhez nyúlunk vissza, az azt a kérdést veti föl, hogy a világi tényyszerűségek rendszerezésének mikéntjét nem a műalkotás – és kimondottan a képi műalkotás – meghatározatlan helye teszi-e már itt is eldöntetlenné.

Mannheim Világnézet-tanulmányának,<sup>6</sup> vagyis az ikonológia számára egyedül fontossá vált írásának művészeti fejtegetései abba a keretbe illeszkednek, mely Riegl nyomán a világnézet megragadhatóságára – és a képződmények történeti kontinuumba rendezhetőségére – a művek fenomenális leírása alapján kérdez rá. Mannheim abból a megfontolásból indul ki, miszerint a világnézetek nem a gondolkodás termékei, sokkal inkább olyan ateoretikus egységekként adottak számmunkra, melyek az objektivációk *alapját* képezve azok mindegyikében megtalálhatók. Ha a világnézet csak a kultúra produktumain keresztül válik hozzáférhetővé, akkor az csak közvetett módon lehetséges, tehát az önmagában adott képződmények objektíve megragadható – és bizonyos (művészettörténeti, filozófiai vagy etikai) rendszerekbe illeszthető – értelem-összefüggései már mindig is magukban hordozzák a közvetítés eme mozzanatait. Ahhoz, hogy a képződményeket minden olyan vonatkozásukban megértsük, mely eleve bennük rejlik, egyszerre „valami más helyett” is jelenlévőként kell felfognunk, azaz – valamilyen szellemi-lelki jellegűre irányuló entitásokként –, mint kifejezést és dokumentumokat kell azokat megragadnunk.

Minthogy a világnézet elméleti újraalkotása szellemtudományos feladat, Mannheim az ateoretikusan adottat egyszersmind *racionálisan* is megközelíthetőként gondolja el, minden produktum esetében, melyek ugyanazon kategóriák szerint megformált értelmi egységekként az adott területnek megfelelően (esztétika, vallás stb.) megformált kategóriákba is illeszkednek. Ahhoz, hogy a vizsgálódás megtalálja az elméletbe történő *átfordítás* lehetőségeit, a kultúra olyan entitásaihoz kell tehát fordulnia, mint a képzőművészet, a zene, a viselet vagy gesztusok, melyek az irracionálishoz való közelségük vagy távolságuk hierarchiája szerint *formai* szempontból is összevethetővé válnak. Ha e törekvés sikerrel jár, a formai elemzés révén sokkal mélyebbre, a képződmények „spontán lényegi egységébe”<sup>8</sup> is bepillantást nyerhetünk. A képzőművészeti alkotások pedig e formai összevetés révén

válnak fontossá, melyek „úgy és akként” (Riegl), megformáltságuk révén kérdeznek rá arra, hogy miként képes a műalkotás történeti megvalósulásának forrásaihoz visszavezetni, „ha a művek *eredendő* tapasztalata már minden művet elszigetelt monádként”<sup>9</sup> tételez.

Mannheim a műalkotásokat, mint a kultúra képződményeinek mindegyikét, egyrészt úgy határozza meg, mint amelyek valamiképpen magukban hordozzák megalkotottságuk szubjektív eredőit. A műalkotás, mint minden magasabb rendű szellemi képződmény, egyszerre kettő, „felhalmozott lelki funkcionalitás” és valami, ami az eredményben foglalt elemek alapján jön létre, de mégis valami új, immánensen megragadható értelem.<sup>10</sup> A szellemi tartalmak már eleve magukban hordozzák e kettősséget, hiszen, ha csak értelem volnának, csupán megragadhatók lennének, de egyszersmind átélhetők is, vagyis érzelmi tartalmukkal együtt többé-kevésbé adott az élményösszefüggés is, melyekből azok fakadtak.<sup>11</sup> Azok az élményösszefüggések, melyekből az alkotó szellem lelki tartalmait meríti, s melyeket beleképez a műbe, a művek (Werk) egyszerre élményszerű és élményen túli megközelíthetőségét is biztosítja, vagyis lehetővé kell tennie azok nem-adekvát – a jelenségek eredendő megtapasztalásához nem visszanyúló –, az élet totalitásaival történetileg összeköthető vizsgálatát is.

A funkcionalitásra való beállítódás annyit jelent, mint hozzáférni az élményösszefüggésekhez, melyek eredményeként a produktumok elének kerültek, vagyis a képződményt, mint az előállítottság folyamatát megőrző eredményt, egy valós vagy fiktív szubjektum kifejezéseiként is megragadni. Mint Mannheim írja, a műalkotás, minthogy eredmény, valamiképpen őrzi e funkcionális eredőit, de önmagában is megragadható, anélkül hogy ezekhez kellene visszanyúlnunk. A műalkotás ugyanis, ahogyan tárgyiasítottságában és megformáltságában előttünk áll, „eltagadja időbeliségét és funkcionalitását”<sup>12</sup> Ha tartalmaz is kifejezési mozzanatot, azok az eredőitől eloldozott mű részeivé válnak, melyek a mű kompozicionális és értelmi középpontjából minősülnek csupán szükségszerűnek. Vagyis a funkcionalitásra való beállítódás az önmagukba záruló művek transzcendálását igényli, hogy megnézzze, a tapasztalatban már szükségszerűségében adottat vissza tudja vezetni eredendő történeti összefüggéseihez, s mint ilyen, teremthet-e kontinuumot.

A Világnézet-tanulmány voltaképpen ezt a problémát járja körül, amikor a képződmények történeti visszavezethetőségének kérdését az értelmi-lelki tartalmak formái – és egyúttal a művészi megformálás – mikéntje felől közelíti meg. Mannheim a funkcionalitásra való beállítódást három – a később Panofsky számára mintául szolgáló – értelemréteg leválasztására irányuló beállítódásba menti át, ahol a korábban szellemtudományos-pszichológiai jelleget öltő kifejezésértelem a dokumentumértelemmel egészül ki. A dokumentumértelem, mint az egyszerű történeti megvalósuláshoz kötött, de arról leváló – már az önértésben is *idegen* elemként megtapasztalt – értelem csak *szimptomatikusan*, és csak a mindenkori befogadás felől válik hozzáférhetővé, ahol az értelmezés és az elemek elhelyezésének alapvető szempontjait már eleve csak a befogadó számára látható és tapasztalható szellemi mozgások határozzák meg. Ahogyan Wessely Anna mutatott rá a mannheimi interpretációelmélet kapcsán, a szubjektumra kérdező értelmező beállítódás (deuten) „a közvetlenül adott tárgyat, mint valamilyen szellemi habitus vagy világnézet

tünetét igyekszik megragadni”,<sup>13</sup> mely ugyanakkor messzemenően függ az értelmező saját megközelítésmódjára jellemző *szinoptikus* szemlélettől. Ugyanazok a tárgyak mindig másként jelennek meg az egyes korok eltérő középpontok köré szerveződő interpretációiban, hiszen más és más centrálisnak tekintett összefüggések fényében szemlélik ugyanazokat a tényeket, „melyek ettől már nem is ugyanazok a tények.”<sup>14</sup> Több helyes és adekvát interpretáció lehetséges, következésképpen a dokumentumértelemre vagy világnézeti értelemre vonatkozó beállítódás mindig olyan tovább bővíthető keretet vagy sémát jelent, melyben a részek csak az egész, az egész csak a részek felől közelíthetők meg. Vagyis a tényszerűségek rendszerezésének első nehézségét már eleve e dinamikus oda-vissza mozgás jellemzi, mely az egymás mellé állított helyes interpretációk folytonos kölcsönhatása révén újra- és újraíródik.

Minden önmagában megragadott produktum elemei tekinthetők szimptomatikusnak és dokumentatív jellegűnek, ugyanakkor Mannheim – ha nem is ad rá egyértelmű választ – a műalkotás kapcsán is fölteszi azt a kérdést, hogy maga a mű miként járul hozzá az értelmezés e kereteinek kijelöléséhez, miként őrzi és teszi magán láthatóvá e dokumentatív mozzanatokat. A mannheimi intenció arra irányul, hogy a képződmények mindegyikében adekvát módon hozzáférhetővé tegye a művek megvalósulásának tudatos és tudattalan eredőit, de a művészi kifejezésre különös figyelmet fordít, mint olyan értelemadó és értelemközvetítő mozzanatra, mely sajátos módon veszi fel szellemi állományába az érzéki közeget.

Már a művészi megformálásban megmutatkozó objektív értelem is „lényegi viszonyban áll a tőle elválaszthatatlan közeggel, mint annak vizuális értelme, azaz mint *megformálása*”<sup>15</sup> – írja Mannheim. Mint vizuális értelem, éppen ez a láthatóság *értelme*, ahol az érzéki valóság elemei és fázisai az értelem megvalósításának szükségszerű szakaszaivá válnak. Ahhoz, hogy objektíve megragadjuk egy tárgy vizuális értelmét, elég, ha ismerjük mindazokat a vizuális rendszereket – a térformálás vagy a láthatóság egyéb rendszereit –, melyekbe őket bizonyos művészettörténeti ismeretek révén később beillesztjük. A művészi kifejezés ugyanakkor – mely már eleve e rendszerek keretein belül mozog – az objektív értelemréteghez kapcsolódó és csak a műbe záruló kifejezéstartalmak és kifejezésértelem felől válik jelentőssé. Mannheim egyrészt jelentős különbséget tesz az értelemnek a jel és a megformálás útján történő realizálódása között. Míg a tárgyak legtöbbje esetében az értelem az érzéki közegehez csak jelként, utalásszerűen tapad, a kifejező gesztus – mely nem tévesztendő össze a tipikussá rögzült lelki tartalmak jeleivé vált gesztusnyelvvel<sup>16</sup> –, valamint az ekként értett művészi kifejező mozdulat lényegi módon viszonyul az őt hordozó érzéki közegehez. Ha gesztusommal csak alamizsnát adok – írja Mannheim a később Panofsky kalapemelésének gesztusába átmentett példája kapcsán, akkor a szó szigorúan vett értelmében nem fejeztem ki érzéseimet, csak utaltam azokra, ám, ha gesztusomban megjelenik lelki megindultságom is, akkor lelkem tartalma valóban kifejeződik benne.<sup>17</sup>

Az így értett kifejezésben a lélek és az értelemhordozó közeg között mindazonáltal csak egyszerű kapcsolat áll fenn, mely konstitutív ugyan a vizuális közeg és a kifejezendő intenció szempontjából, de még nem tételezhető egyértelmű és kölcsönös kapcsolat az értelemrétegek között. A valódi, következésképpen a művészi kifeje-

zést ugyanis az jellemzi, hogy az alkotó a benső világ tartalmait új értelemadásként beleképezi az érzékletesbe, miközben az érzéki-vizuális közeget is önmagában értékesként formálja meg. A művészi formaadásban ekként rögzül az a harmadik elem, melyet Mannheim a következőképpen ragad meg: „az egyszerű kifejező mozzanatban van még valami (Plus), mégpedig, hogy a *spontán* kifejező mozzanatban az, ami kifejeződik, egyáltalán nem irányul tudatosan a vizuális forma alakítására és arra, hogy beleágyazza a kifejezés értelmét”,<sup>18</sup> míg a művész intenciója mind a mű alakítására, mind a kifejezendő tartalom beleképezésére irányul. A kifejező mozzanat végbemegy, létrejön a mű.

Tehát a művészi-vizuális megformálásban tetten érhető spontán elem, és a műalkotásban megmutatkozó *többlet* (Plus) az, ami voltaképpen Mannheim kérdését jelenti a műalkotások történetisége kapcsán, amikor Dilthey-jel szemben megpróbálja azokat a világnézet-értelmezés programjába bevonni. Ha az értelem közvetíthetőségét egyrészt az átélésben és az élményben rögzítette, a szándékolt kifejezésbeli elemek hozzáférhetőségét tartalmi oldaláról az érzés, formai oldaláról pedig a típusok történeti feltárása révén sikerül biztosítani valamelyest. Ha a dokumentatív elemek leváló, egyszeri történeti megvalósuláshoz köthető és analogikusan összevethető elemeiben meg is tudja mutatni azt a nagyobb „összefüggést”, ami egy adott kor vagy alkotó szellemi habitusának (stílus) karakterét vázolja fel, a műalkotáshoz, mint „értelemközvetítő” szerepében megragadhatóhoz épp a vizuális közeg sajátosságai révén fűzi ambivalens viszony.

A vizuálisan megformált műalkotásokban valamiképpen megjelenő többlet Mannheim szerint csak a tapasztalatban hozzáférhető, mint amely a teoretikushoz a vizuális közvettség révén valahogyan igazodik, de a teoretikus-reflexív értelmezés számára mindig csak utólagosan és teljességgel nem rekonstruálható módon áll elő. A naiv befogadó az előbbi módon viszonyul a műhöz, de a naiv tekintetben korántsem jelent értékítéletet – Mannheim több helyen utal arra, hogy a művészettörténészek voltaképpen mindig ezzel a tapasztalattal kell szembesülnie, bármilyen „rendszerbe” is próbálja beilleszteni a művet. E tekintetben épp annyira Fiedlerrel ért egyet, amennyiben a teoretikus állítások forrását és határát is mindig a csak a szemléletben adottaktól teszi függővé. Mannheim átveszi a „tisza láthatóság” tételét, melyet a vizuális-objektív értelem összefüggéseibe ment át, ám a kizárólag az érzékelésre visszavezetett szemlélet lehetőségét szélsőségesen elutasítja, minthogy éppen a valamilyen történeti-kategóriális sémán keresztül megvalósuló szemlélet lehetősége foglalkoztatja. Ám ha az, ami a műben spontán módon kifejezésre jut, csakis a vizuális közegben és közeg révén juthat érvényre, az egyben azt is jelenti, hogy az adott mű egyáltalán csak mint megjelenő képes azt a történeti-szemléleti sémát hozzáférhetővé tenni, amely az alkotó számára egykor „magától értetődően” adott volt. Ezért is beszél Mannheim egyszerre szünopsziszról és – anélkül, hogy a látást kimondottan előtérbe helyezné – szinesztéziáról, amikor a műalkotások történetiségének adottságára kérdez rá.

Voltaképpen Imdahl kritikája is ezen a belátáson alapul, amikor az ikonológiával szemben foglal állást. A perspektíva kapcsán kifejtett, a feltétlen és a feltételes szükségszerűség mintájára elgondolt *különbségben* éppen arra mutat rá, hogy a vizuális megformálásban tetten érhető zárt és történetileg meghatározható szemléle-

ti sémák eleve a művészi formaadás révén mutatkoznak csak meg, vagyis éppen a művészi elrendezés különbségei mutatják fel azokat a történeti-sematikus rendszereket, melyekre az ábrázolás vonatkozik, s melyeken keresztül az egyszerre láthatóvá válik. Ha a művészi formaadás mindig is a kontingensen adott láthatóság feldolgozása – vagy ahogyan Fiedler írta, a látható átvezetése a szükségszerűbe –, az egyúttal a világi ténytérületekhez való fordulás egy módja, s mint ilyen, az „ott és akkor” létrejött szükségszerűségben „a másként is lehet” lehetőségét mutatja fel. A mű zártsága éppen „e másként is lehet” vonatkozásaiban nyílik meg a mindenkori befogadó számára és válhat egyszerre a világra vonatkozó ábrázolássá.<sup>19</sup> Végző soron Mannheim kérdése is ez, amikor a riegli művészetakarásban keresi és találja meg a világnézetértés lehetőségét és határát. A *Kunstwollen*, melyet egyik oldalon a természet jelenségeit egy bizonyos módon ábrázoló művészek törekvése, a másik oldalon az ábrázolásokat éppen *úgy és akként* megörökítve látni akaró közösség törekvése határoz meg, mindig csak a művészi megformálás révén jelenlévőhöz utalja vissza a történezt. Az adott világnézet mint történeti-kategoriális szemlélet csak a láthatón keresztül jut érvényre, így megjelenésében mindig mint attól valamilyen elkülönülő jelenik meg. Az, hogy mi a művészetakarás voltaképeni indíttatása, a kifejezés ekképpen magába rejti, mely *úgy és akként* megformáltságában olyan többletet mutat fel, mely csakis a mű tapasztalata felől válik hozzáférhetővé.

## JEGYZETEK

1. Gottfried Boehm: *Ikonische Differenz*, in.: *Rheinsprung 11 – Zeitschrift für Bildkritik*, Basel, 2011, 170–178.
2. Panofsky: *A képzőművészeti alkotások leírásának és tartalomelemzésének problémájához* (ford.: Tellér Gyula), in.: Erwin Panofsky: *A jelentés a vizuális művészetekben* (szerk.: Beke László), Gondolat Kiadó, Budapest, 1984, 231.
3. E folyamat analizéséhez vö.: Radnóti Sándor: *A vad befogadás. Erwin Panofsky kritikai méltatása művészefilozófiai nézőpontból*, in.: Radnóti Sándor: „Tisztelt közönség, kulcsot te találsz...”, Gondolat Kiadó, Budapest, 1990, 132–194., különösen 156–163.
4. Max Imdahl: *Giotto. Arénafreskók. Ikonográfia – Ikonológia – Ikonika* (Ford.: Kerekes Amália), Kijárat Kiadó, Budapest, 2003, 79–80.
5. Otto Pächt: *Panofsky's Early Netherlandish Painting II.*, in.: *The Burlington Magazine*, 1956/8, 266–277. és 279.
6. Mannheim K.: *Adalék a világnézet-értelmezés elméletéhez*, in.: Mannheim Károly: *Tudásszociológiai tanulmányok* (szerk: Szántó Zoltán, Wessely Anna), Osiris Kiadó, Budapest, 2000, 7–66.
7. Vö: „A kultúrafogalom terjeszkedése egyre többet szív magába, nem hagyva meg mást, mint minimális anyagságot (hülét), ösztönéletünket és érzékiségünket [...] értelemidegenségük és történetietlenségük okán.” Mannheim K.: *A kultúraszociológiai megismerés sajátosságáról* (ford.: Lissauer Zoltán), in: Mannheim Károly: *A gondolkodás struktúrái. Kultúraszociológiai írások*, Atlantisz Kiadó, Budapest, 1995, 31.
8. Mannheim K.: *Adalék...*, 12.
9. Mannheim K.: *Az ismeretelmélet szerkezeti elemzése* (ford.: Bán Zoltán András), in.: Mannheim K.: *Tudásszociológiai tanulmányok*, Osiris Kiadó, Budapest, 2000, 73–74.
10. Mannheim K.: *A kultúraszociológiai megismerés sajátosságáról* (ford.: Lissauer Zoltán), in: Mannheim Károly: *A gondolkodás struktúrái. Kultúraszociológiai írások*, Atlantisz Kiadó, Budapest, 1995, 59.
11. Mannheim K.: *A kultúraszociológiai megismerés sajátosságáról*, 78.
12. Uo., 53.
13. Wessely Anna: *A tudásszociológia mint interpretációelmélet. A tudásszociológia mannheimi programja*, in.: *Janus*, 1986/3, 23–24.

14. Uo.

15. Mannheim K.: *Adalék...*, 27. Vö: K. Fiedler: *A képzőművészeti alkotások megítéléséről* (ford.: Kukla Krisztián), in.: Konrad Fiedler: *Művészeti írások* (szerk. Kukla Krisztián), Kijárat Kiadó, Budapest, 2005, 44.

16. Vö: Gottfried Boehm: *Das Zeigen der Bilder*, in.: Gottfried Boehm, Sebastian Egenhofer, Christian Spies (szerk.): *Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2005, 36–37.

17. Mannheim K.: *Adalék...*, 29.

18. Mannheim K.: *Adalék...*, 30. (kiemelés tőlem – H.B.) „Die künstlerische Gestaltung enthält gegenüber der einfachen Ausdrucksgeste noch ein Plus...” Vö: Erwin Panofsky: *Diskussionsbeiträge auf dem Vierten Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, in.: Erwin Panofsky: *Deutschsprachige Aufsätze* (szerk: Karen Michels, Martin Warnke), Akademie Verlag, Oldenbourg, 1999, 1091–1092.

19. M. Imdahl: i.m., 23.

