

"Zerstreuende Versenkung: Walter Benjamins unterbrechende Sicht auf die historischen Avant-Garden"

Sven Spieker (Santa Barbara)

In meinem Vortrag soll es um die Kontemplation gehen, einen Begriff, der fuer Benjamins Verständnis des modernen Kunstwerks und seiner Rezeption von zugleich paradoxaler und zentraler Bedeutung ist. Die Rolle der Kontemplation in Benjamins Denken wird haeufig auf seine berühmten Bemerkungen über den Dadaismus verkuerzt, wo sie jenen Punkt bezeichnet, an dem die Dadaisten den Werkcharakter der Kunst in Richtung auf ein nicht autonomes, der Kontemplation unzugängliches Kunstobjekt verschieben. In seiner bekannten Theorie der Avant-Garde geht Peter Bürger davon aus, dass die avant-gardistische Kunst ein nicht-organisches, aus Fragmenten zusammengesetztes und der anschauenden Versenkung unzugängliches Werk schafft, dessen modus operandi die Montage ist.¹ Bürger bringt dieses nicht-organische, montierte avant-gardistische Kunstwerk mit dem von Benjamin im Zusammenhang mit der barocken Tragödie entwickelten Begriff der Allegorie in Verbindung. Es erhebt sich nun die Frage, ob die Verwerfung der Kontemplation, die die avant-gardistische Kunst zweifellos kennzeichnet, im Umkehrschluss bedeutet, dass es sich bei avant-gardistischen Kunstwerken norwendig um Allegorien im Sinne Benjamins (Bürgers?) handelt. Ohne den Fall zu präjudizierem, möchte ich behaupten, dass dies nicht der Fall ist, und zwar unter anderem deswegen, weil Benjamin's Begriff der Allegorie keineswegs auf die Kontemplation verzichtet.

In der der klassischen Ästhetik des Scheins bezeichnet die Kontemplation jenen Punkt, an dem die gewöhnliche Betrachtung der Dinge nach ihrem Wo, Wann, Warum, Wozu fortfällt. Damit wird laut Schopenhauer das reine Wesen der Dinge

erfasst, so dass der Geist selbstvergessen in Anschauung versinkt und zu einem reinen willen, willen-, schmerz- und zeitlosen Objekt der Erkenntnis wird. Im Bereich der Kunst beschreibt die Kontemplation entsprechend jenen Akt monadischer Betrachtung, in dem das Kunstwerk als Schein erfasst wird.

Benjamins Verwendung des Begriffs der Kontemplation schon in der Vorrede zum Trauerspiel-Buch nun hat mit diesem klassischen Verständnis der Kontemplation wenig gemein. Bei Benjamin erfasst Kontemplation das Objekt nicht in der Totalität—in seiner Wahrheit--, sondern sie dient der Erkenntnis, dass diese Wahrheit zur Erfassung (im Sinne der Totalität) nicht taugt. Denn, so Benjamin, “der Gegenstand der Erkenntnis deckt [sich nicht] mit der Wahrheit. Erkenntnis ist erfragbar, nicht aber die Wahrheit. Die Erkenntnis richtet sich auf das Einzelne, auf dessen Einheit aber nicht unmittelbar.”ⁱⁱⁱ Dies entrückt Benjamins Begriff von der Kontemplation der Sphäre der Mystik insoweit, als darunter eine körper- und zeitlose Erkenntnis der göttlichen Wahrheit durch den Geist verstanden wird.ⁱⁱⁱ

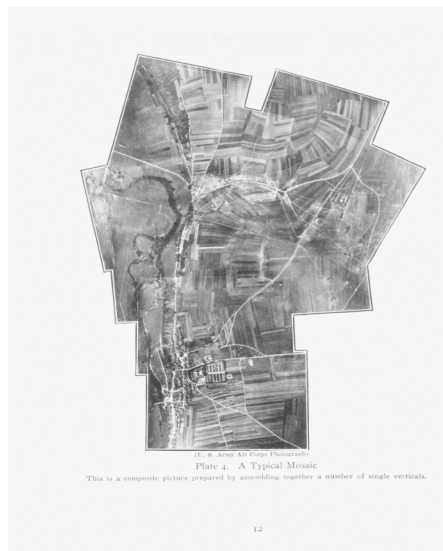
Was der kontemplativen Anschauung allerdings zugänglich ist, sind Details und Einzelheiten auf der Oberfläche des Objekts. Diese Form der Kontemplation aber ist auch von der Betrachtung des avantgardistischen Kunstwerks in Benjamins Verständnis keineswegs ausgeschlossen. Benjamin desavouiert nicht die Kontemplation als solche, sondern lediglich ihre Reduktion auf eine hegemoniale, körper- und zeitferne Optik.

Ähnlich wie eine Filmkamera erkennt die Kontemplation bei Benjamin die Wirklichkeit nicht in ihrer Wahrheit, sondern als sukzessive erfasstes Feld diskreter Einzelbilder, die in bestimmten Konstellationen zueinander stehen. Diese Einzelbilder, die Benjamin nicht einfach als Fragmente eines grösseren Ganzen verstanden wissen will, schliessen die Gesamtschau des Objekts zwar nicht aus,

machen sie aber nicht zum Zentrum des Prozesses. Benjamin bezeichnet die Kontemplation mehrfach als eine Form des Atemholens, eine “intermittierende Rhythmik”, die den Gegenstand ihrer Betrachtung als Nacheinander “unterschiedlicher Sinnstufen” in immer wieder neuen Anläufen erfasst: “Dies unablässige Atemholen ist die eigenste Daseinsform der Kontemplation.”^{iv} Dieses “pneumatische” Konzept der Kontemplation, deren Ursprung nicht die kontemplative Betrachtung eines Bildes im Museum sondern das erstaunte Atemanhalten des gespannt Betrachtenden auf einem Jahrmarkt zu sein scheint, garantiert, was Benjamin den “Verzicht auf den unabgesetzten Lauf der Intention” nennt.^v Zwar betrifft diese Aussage die Kunst nicht unmittelbar (Benjamin meint die philosophische Kontemplation), aber fuer sein Verstaendnis der Anschauung auch in der modernen Kunst gilt, dass sich diese nicht auf ein optisches Erfassen beschraenken laesst.

Das “unablässige Atemholen” der Kontemplation ist eine Art off/on Mechanismus, den man mit dem shutter einer Filmkamera vergleichen kann. Die Kontemplation macht suzessive Schnappschuesse eines betrachteten Objekts, die wiederum dieses der Zeit anverwandeln. Benjamin bezeichnet ein solches Vorgehen auch als “kontemplative Darstellung.” Im Bereich der Philosophie bzw. des philosophischen Schreibens (Traktat) ist die kontemplative Darstellung die “Kunst des Absetzens,” eine Kunst, die Benjamin explizit von der “Geste des Fragments” unterscheidet, und die immer wieder neu die “Frage der Darstellung” aufwirft.^{vi} Als Form der darstellenden Hervorbringung eines (philosophischen) Gegenstands vergleicht Benjamin die kontemplative Darstellung mit der Herstellung eines Mosaiks, des “Werkes der Musen”: “Der Wert von Denkbruchstücken ist um so entscheidender, je minder sie unmittelbar an der Grundkonzeption sich zu messen vermögen und von ihm hängt der Glanz der Darstellung im gleichen Masse ab, wie

der des Mosaiks von der Qualität des Glasflusses. Die Relation der mikrologischen Verarbeitung zum Maß des bildnerischen und des intellektuellen Ganzen spricht es aus, wie der Wahrheitsgehalt nur bei genauester Versenkung in die Einzelheiten eines Sachgehalts sich fassen lässt.”^{vii} Der Wert eines Mosaiks (einer Kontemplation) misst sich also nicht an seiner Gesamtstruktur und auch nicht allein an der Qualität der Teilchen, aus denen es sich zusammensetzt, sondern vielmehr an der Tiefenbeschaffenheit dieser Teilchen, der Qualität ihres “Glasflusses.” Die kontemplative “Versenkung,” die bei Benjamin als Korrelativ zur Kontemplation auftaucht, ist also ein durchaus wörtlich zu nehmender Prozess, der ähnlich der sogenannten Oberflächenarchäologie (surface archeology) die Tiefenstruktur eines Objekts von seiner Oberfläche her zu ergründen sucht. Dies geschah übrigens auch in einer anderen Form von Mosaik, jenen Foto-Mosaiken, die im ersten Weltkrieg zur deataillierten Beobachtung groesserer Landstriche aus der Luft dienten und die Benjamins Konzept des Mosaiks als einer Form der Anschauung noch naeher zu liegen scheinen als das mittelalterliche Mosaik. Aus Einzelphotographien zusammengestellt, dienten solche Foto-Mosaike der militaerischen Raumerkennung bei Angriffs- und Verteidigungsoperationen.



“A Typical Mosaic. A Composite Picture prepared by assembling together a number of single verticals.” Image from: Dache M. Reeves, *Aerial Photographs. Characteristics and Military Applications*. New York: Ronald Press, 1927, p. 12.

Die Kontemplation, wie Benjamin sie in der Vorrede zum Trauerspiel-Buch entwickelt, lässt sich auf drei verschiedene Schauplätze beziehen: die Schrift (das philosophische Traktat), den Film und den schon erwähnten Jahrmarkt. Die Verbindung zwischen der kontemplativen Darstellung und dem Medium der Schrift bzw. dem Schriftbild (re: #1) erklärt Benjamin damit, dass beide ausserhalb des Bereichs der Rhetorik agieren. Der Schrift (die Benjamin als eine “Kombination von Schriftatomen” bezeichnet) wie der kontemplativen Darstellung ist das Einhalten und Wiederanheben eigen, eine Eigenschaft die beide von der gesprochenen Sprache unterscheidet: “Während der Redende in Stimme und Mienenspiel die einzelnen Sätze, auch wo sie an sich selber nicht standzuhalten vermöchten, stützt und sie zu einem oft schwankenden und vagen Gedankengange zusammenfügt, als entwerfe er eine gross andeutende Zeichnung in einem einzigen Zuge, ist es der Schrift eigen, mit jedem Satze von neuem einzuhalten und anzuheben.”^{viii} Der analogen Darstellung der Stimme stellt Benjamin hier die digitale der geschriebenen Sprache entgegen. Ihr entspricht als Rezeptionsmodus die Kontemplation mit ihrem Fokussieren diskreter Einzelheiten. Es ist, wie wenn die Kontemplation als Atemholen in die “gross andeutende Zeichnung” des intentionalen, gesprochenen Wortes die Lücken eintrüge.^{ix} Dabei muss das Atmen der Kontemplation und die Sukzession der diskreten Zeichen, die sie sich anverwandelt, nicht unbedingt vollkommen miteinander im Einklang stehen. Wie eine Kamera kann die Kontemplation die diskreten Zeichen aus verschiedenen Perspektiven und verschiedenen Distanzen auffassen.

Das medientechnische pendant der kontemplativen Darstellung ist wiederum nicht die innere Schau der Mystiker sondern das photographische Gewehr Jules-Etienne Mareys ist. Neben Mareys und Anselm Anschütz' Fotoserien hat wohl kein technisches Medium diese Art der "kontemplativen" Darstellung so eindrucksvoll verwirklicht, wie der avant-gardistische (Montage-) Film, eine Einsicht, die Peter Bürgers Verdacht bestätigt, dass Benjamins Thesen zur barocken Allegorie am avant-gardistischen Kunstwerk entwickelt wurden, um erst dann Anwendung auf das Barock zu finden.^x In der Tat ist es so, dass von der "Rücksicht auf Darstellung" bis zu seiner Digitalisierung, der Aufsplitterung in diskrete Einzelbilder, der montierte Film alle Charakteristika dessen aufweist, was Benjamin die (schriftgebundene) kontemplative Darstellung nennt. Das kontemplative Sehen waere damit das als sukzessive Schrift verstandene Sehen der Foto- bzw. Filmkamera bzw. des montierten Avantgarde-Films.

Um nur ein Beispiel zu nennen, in Dziga Vertovs 1928 entstandenem Film "Der Mann mit der Filmkamera" teilt sich die "Rücksicht auf Darstellung," von der Benjamin in der Vorrede zum Trauerspielbuch schreibt, geradezu schon im Titel mit. Als mehr oder weniger geordnete Folge von Einzelbildern hebt Vertovs Film, der mosaikartig einen Tag im Leben der Stadt Moskau beschreibt, immer wieder von neuem an und nötigt, wie das philosophische Traktat, den Leser dazu, einzuhalten. Als Mittel der Erkenntnis funktioniert der Montagefilm wie das philosophische Traktat bei Benjamin, nämlich als Schrift, die aus diskreten Einzelzeichen besteht, und von denen jedes einzelne durch eine Lücke vom ihm folgenden getrennt ist. Was Benjamin als die Hauptcharakteristika der kontemplativen Darstellung bezeichnet, lässt sich ohne weitere Problem auf den Film anwenden: "die Kunst des Absetzens im Gegensatz zur Kette der Deduktion; die Ausdauer der Abhandlung im Gegensatz zur

Geste des Fragments; die Wiederholung der Motive im Gegensatz zum flachen Universalismus; die Fülle der gedrängten Positivität im Gegensatz zu negierender Polemik.”^{xi} Im Montagefilm wie in der Allegorie werden die Dinge, ihrem ursprünglichen Zusammenhang entrissen und unter dem Blick des Regisseurs archiviert, der ihnen eine neue Bedeutung gibt.

Ich will nun zum zweiten Schauplatz uebergehen, auf dem sich Benjamins Begriff der Kontemplation abspielt, dem Jahrmarkt, auf dem immer neue Attraktionen zum staunen anregen. Ein Begriff, den Benjamin oft synonym mit demjenigern der Kontemplation verwendet, ist der Begriff der “Sammlung,” hier selbstreflexiv Verstanden als ein Sich-Sammeln. Dem sich-Sammeln im Zuge einer kontemplativen Betrachtung steht nun das Sammeln von Objekten nicht unbedingt entgegen, im Gegenteil. In seinem Aufsatz zu “Ernst Fuchs, der Sammler und der Historiker” schreibt Benjamin, dass “seine [Fuchs’] Sammlungen [...] die Antwort des Praktikers auf die Aporien der Theorie sind.” Diese Aporien der Theorie—die zugleich die Aporien der Anschauung sind [theoria < Anschauung/Kontemplation]—loest der Sammler, indem er “das Kontinuum der Geschichte aufsprengt.” Als Sprengung der Kontinuitaet ist die Sammlung, wie die Kontemplation, eine Form des Divertissements, der Zerstreuung. In seiner Charakterisierung des (melancholischen) Zuschauers der barocken Trauerspiele schreibt Benjamin, dass sich dieser “grüblerisch, und mindestens dem Leser gleichend, sich in sie versenkte” und dass “die Situationen nicht allzu oft, dann aber blitzartig wechselten wie der Aspekt des Satzspiegels, wenn man umblättert.”^{xii} Im darauffolgenden Satz bezeichnet Benjamin Allegorie als “das einzige und das gewaltige Divertissement, das da dem Melancholiker sich bietet.”^{xiii} Man muss das “Divertissement” des Melancholikers

woertlich—als Umweg—, aber auch als Unterhaltung bzw. Zerstreuung begreifen. Wie die Sammlung ist auch die Kontemplation bei Benjamin nur als Sammlung und Zerstreuung zugleich zu begreifen.

Kontemplation ist die Voraussetzung fuer das Atem-Anhalten, ein Sich-Wundern, das den Prozess der Anschauung regelmaessig unterbricht. In seinem Aufsatz zum Wesen des Berliners (“Wat hier jelacht wird, det lache ick”) beschreibt Benjamin dessen “innerste Haltung dem Leben gegenüber” als “kontemplativ” und fährt fort: “Es ist so sehr der Philosoph, so wenig der abgebrühte, ausgekochte Grosstaedter, das er eine geniale Kraft, sich zu wundern, sich bis heute bewahren konnte.”^{xiv} Kontemplation, das wird auch hier deutlich, ist die Faehigkeit zum Atemanhalten, zum Staunen. Dieses Sich Wundern steht diametral einer anderen Form der Unterbrechung entgegen, jener Unterbrechung, die Benjamin mit der Grosstadt verband, als die Berlin hier gerade nicht erscheint, nämlich der Konditionierung durch den Schock. Beiden, Kontemplation und Schock, ist die auf das Diskrete eigen. Aber wo die Kontemplation zerstreut, zwingt der Schock in eine routinierte, gewohnheitsmaessige Konzentration.

Der exemplarische Schauplatz fuer die Verbindung der kontemplativen Anschauung mit der Zerstreuung ist ein profaner, der Jahrmarkt. In seiner Besprechung der Ausstellung “Gesunde Nerven” im Gesundheitshaus Kreuzberg, in der er den Begriff der “echten Darstellung” entwickelt, schreibt Benjamin: “Aber was ist ‘echte Darstellung’? Mit anderen Worten: was ist Ausstellungstechnik? Wende sich wer das wissen will an die älteren Fachleute dieser Branche. Wir alle kennen sie. [...] Die fahrenden Leute leben vom Ausstellen, und ihr Gewerbe ist alt genug, ihnen zu einem soliden Schatz von Erfahrungen verholffen zu haben. Sie sind aber alle um diese Weisheit gruppiert: um jeden Preis und jedem die kontemplative Haltung, das

unbeteiligte und schnöde Mustern zu verlegen. Darum keine Schau ohne Karussells, Schiessbuden, Muskelmesser, ohne Liebesthermometer, Kartenlegerinnen, Lotterien. Wer als Gaffer gekommen ist, soll nach Hause gehen als einer, der mitmachte—das ist der kategorische Imperativ des Jahrmarkts.”^{xv} Es scheint, als ob in diesem Zitat die “kontemplative Haltung,” nunmehr bezogen nicht mehr auf die philosophische Erkenntnis, sondern auf einen optischen Prozess, als etwas verstanden wird, das es zu vermeiden gilt. Dennoch, der kategorische Imperativ des Jahrmarkts ist derselbe, den Benjamin schon im Trauerspielbuch der Philosophie anempfahl, es ist der Umweg, das Divertissement, dessen Ziel die Entfernung der Kontemplation von der reinen Optik ist. Für Benjamin ist Anschauung niemals reine Theorie, reines Schauen. Schon im alten Griechenland waren die theoroi, die Theoretiker, eine frühe Form von Touristen, guckende Reisende, die die Stadtfeste besuchten. Später wurde der Titel des theoron für den offiziellen Beobachter einer Stadt auf dem Fest einer anderen verwendet. Schon in frühester Zeit ist also der Begriff des anschauenden Beobachtens—theoria—mit der Zerstreuung verbunden gewesen, eine Verbindung, die Benjamin in seiner Beschreibung der Ausstellung “Gesunde Nerven” neu aufleben lässt. Was Benjamin hier als “kontemplative Haltung” bezeichnet, die die Betreiber der Ausstellung um jeden Preis verhindern wollen und deren Ausdruck die Passivität und Immobilität des Besuchers ist, ist als reine Optik nicht mit jener Form der Kontemplation zu verwechseln, die Benjamin im Trauerspielbuch mit dem philosophischen Traktat und der Allegorie verbindet. Die Zerstreuungen des Jahrmarkts, die die eigentliche Ausstellung umringen und den Besucher zum Umweg einladen, bieten der passiven Schau im Gegenteil Paroli und verwandeln den Schauenden von einem passiven Gaffer in einen aktiven Teil des Geschauten. So tritt an die Stelle der optischen Herrschaft über das Objekt der Schnitt und die

Überraschung: “[E]chte Darstellung drängt die Kontemplation zurück. Um den Besucher [...] in die Schau hineinzumontieren, muss das Optische sich in Schranken halten. Verdummend würde jede Anschauung wirken, der das Moment der Überraschung fehlt.”^{xvi}

Im Kunstwerk Aufsatz verwirklicht sich das Ineinssetzen von Optik und Überraschung, von Anschauung und Zerstreuung nunmehr explizit im konstruktivistischen Film. Einerseits opponiert die Montage der Sammlung, sie dient der Zerstreuung. Sie tut dies vor allem bei den Dadaisten, denen Benjamin unterstellt, dass ihre montierten Werke auf eine bürgerliche Krise der Kontemplation reagieren: “Der Versenkung, die in der Entartung des Bürgertums eine Schule asozialen Verhaltens wurde, tritt die Ablenkung als eine Spielart sozialen Verhaltens gegenüber.”^{xvii} Dies aber bedeutet nicht, dass die Versenkung, wie Benjamin sie im Trauerspielbuch anhand des Mosaiks und des philosophischen Traktats entwickelt, nicht auch in seiner Theorie des Montagefilms ihren Platz hätte. Benjamin schreibt: “Die Rezeption in der Zerstreuung, die sich mit wachsendem Nachdruck auf allen Gebieten der Kunst bemerkbar macht und das Symptom von tiefgreifenden Veränderungen der Wahrnehmung ist, hat in den Kinos ihren zentralen Platz.”^{xviii} Es ist wichtig, die bekannte Formel von der “Rezeption in der Zerstreuung” genau zu lesen. “Rezeption in der Zerstreuung”—man hat den Eindruck, als habe sich die Rezeption in die Zerstreuung versenkt. Die Rezeption ist nicht das Medium der Betrachtung, sondern sie ist selber von einem anderen Medium—der zerstreuten, zerstreuten Wahrnehmung der Masse—determiniert. Die Rezeption ist also nicht frei von der konkreten Wahrnehmung des kollektiven Subjekts, sondern wird im Gegenteil von ihr bestimmt. Entscheidend ist nun, dass Benjamins Konzept der “Rezeption in der Zerstreuung”—wie schon in der Besprechung der Ausstellung

“Gesunde Nerven”—auch hier das Moment der Kontemplation keineswegs einfach ausschliesst: “Zerstreuung und Sammlung stehen in einem Gegensatz, der folgende Formulierung erlaubt: Der vor dem Kunstwerk sich sammelnde versenkt sich darein; er geht in dieses Werk ein, wie die Legende es von einem chinesischen Maler beim Anblick seines vollendeten Bildes erzählt. Dagegen versenkt die zerstreute Masse ihrerseits das Kunstwerk in sich; sie umspielt es mit ihrem Wellenschlag, sie umfängt es in ihrer Flut.”^{xix} [In der zweiten Fassung des Aufsatzes fehlt der letzte Passus] Der “Wellenschlag” der Masse laesst an das intermittierende Atmen der Kontemplation im Trauerspielbuch denken. Der selbst-reflexiven Versenkung/Sammlung des bourgeoisen Subjekts, dem der Ausstieg aus der Zeit entspricht, setzt die Masse eine Form der aktiven Versenkung entgegen, die nicht die Masse im Kunstwerk, sondern im Gegenteil das Kunstwerk in die Masse inkorporiert. Der Effekt dieser Operation ist demjenigen ähnlich, den Benjamin bereits an der Ausstellung “Gesunde Nerven” dargestellt hatte. Hier wie dort geht es darum, das “rein Optische,” verstanden als seine Form des hegemonialen Sehens, das sich keinem konkreten Objekt oder Koerper verpflichtet fuehlt, auszuschalten, und eine Anschauung zu formulieren, deren Element die Sukzession diskreter materieller Zeichen selber ist, und die ohne den Koerper des Anschauenden (das “Atmen der Kontemplation”) nicht zu denken ist. Jene “taktile” Optik, die Benjamin im konstruktivistischen Film verwirklicht sieht, folgt derselben Logik, auch wenn nunmehr das intermittierende Atmen der Kontemplation zur “Chockwirkung” wird: “Aber nichts verrät deutlicher die gewaltigen Spannungen unserer Zeit als dass diese tactile Dominante in der Optik selber sich geltend macht. Und das eben geschieht im Film durch die Chockwirkung seiner Bilderfolge. So erweist sich auch von dieser Seite der Film als der derzeit wichtigste Gegenstand jener Lehre von der Wahrnehmung, die bei den Griechen

Ästhetik hiess.”^{xx} Ebenso wie die Aesthetik in der Moderne weder pures Scheinen noch reine Optik ist, ist die Kontemplation für Benjamin keine “reine”, körper- und zeitlose Versenkung. Sie ist statt dessen von allem Anfang an eine am Film geschulte, am Körper orientierte Wahrnehmung, deren Ziel oder Fokus nicht die Wahrheit des geschauten Objekts, sondern die Sukzession diskreter Zeichen ist.

ⁱ Bürger vergleicht die Allegorie explizit mit der Montage: Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, 70.

ⁱⁱ GS, Bd. I.1 (1), (209)

ⁱⁱⁱ Vgl. Gershom Sholem, *Major Trends in Jewish Mysticism* (my vol.), 137.

^{iv} GS, Bd. I.1 (1), 208.

^v GS, Bd. I.1 (1), 208.

^{vi} GS, Bd. I.1 (1), 208.

^{vii} GS, Bd. I.1 (1), ...

^{viii} GS, Bd. I.1, 209.

^{ix} “Die kontemplative Darstellung hat dem mehr als jede andere zu folgen.”

^x Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, 68.

^{xi} GS, Bd. I.1 (1), 212.

^{xii} GS, Bd. I.1 (1), 361.

^{xiii} GS, Bd. I.1 (361).

^{xiv} GS, Bd. IV I.2 (11), 541.

^{xv} GS, Bd. IV.1,2 (11), p. 559.

^{xvi} GS, Bd. IV.1,2 (11), p. 560.

^{xvii} GS, Bd. I.2 (2), 463.

^{xviii} GS, Bd. I.2 (2), 466.

^{xix} GS, Bd. I.2 (2), 465.

^{xx} GS, Bd. I.2 (2), 466.