

Kunst erklären?

Autor(en): **Lüssy, Heinrich**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **85 (2005)**

Heft 3-4

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-167330>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ruft ein Gedicht, Gemälde oder Musikstück unser ratloses Kopfschütteln hervor, sind wir froh, wenn wir es erläutert und erklärt bekommen. Doch auch dann, wenn wir der Meinung sind, dass das Kunstwerk eigentlich für sich allein genug aussage und sein Reiz in der ihm eigenen Sprache liege, reden wir gerne über Kunst.

Kunst erklären?

Heinrich Lüßy

Elias Canetti erinnert sich in «Party im Blitz», wie er sich einmal dazu bereit erklärt hatte, mit einem Engländer – wie er sich ausdrückt – «Hölderlin zu treiben»: *«Ich tat, was ich unter allen Dingen auf der Welt am wenigsten mag: ich versuchte ihm das Gedicht zu erklären. [...] Ich schämte mich keinen Augenblick. Ich habe dem Dichter keine Abbitte geleistet, wie ich es sonst für jede Erklärung täte.»*

Der Erklärung von Kunstwerken, von Gedichten, Bildern und Musikstücken, haftet etwas Unwürdiges und Unanständiges an. Unwürdig ist die Erklärung, weil sie einer eigentümlichen subjektiven Lebensäußerung des Menschen, dem Kunstgenuss, mit objektiven Argumenten aufhelfen will, die sich dazu noch auf ein angebliches Objekt beziehen. Denn in Wahrheit macht die Erklärung das Kunstwerk erst zum Objekt und entkleidet dieses seines hermetischen Schutzes. Unanständig ist Erklärung, weil sie Verrat übt, am Werk selber, aber auch am Autor; denn sie gibt vor, ein Versteck zu verraten und ein Verstecktes, und stellt damit auch den bloss, der da versteckt haben soll. Verrat bringt Licht ins Dunkel, oder vielmehr: verratende Erklärung versetzt erst ins Dunkle, was sie vorgibt aufzuhellen, aus dem Dunkel zu lösen. Erklärung erklärt ihren Gegenstand zum Versteck, um daraus Schätze zu heben, eigene Schätze. Sollten daher nur Kunstfreunde einander gegenseitig auf diese und jene Schönheit in einem Werk hinweisen, um eine gemeinsame Aufmerksamkeit zu schärfen, alle weitergehenden Erklärungen jedoch unterlassen werden?

Doch wer hätte Canetti nicht zuhören, von der Sternstunde profitieren wollen, als er «Hölderlin trieb»? Mindestens seit Platon wird die Sache der Kunst verhandelt. Die Welt ist voll von Exegese und Exegese der Exegese. Nicht nur betreibt sich so das akademische Geschäft, sondern es besteht ganz offensichtlich – gerade auch unter den schätzenswertesten Liebhabern von Kunst – ein eminentes Bedürfnis nach Kommentaren und Kursen, Führungen und Einführungen sowie nach feierlichen Würdigungen. Das Bedürfnis nach Erklärungen scheint so gross zu sein, dass man meinen sollte, seine Stillung selber gehöre zur Kunst, das heisst, dass es Kunst ohne deren ständiges Bereden gar nicht geben könne. Wie legitim ist also das Erklären von Kunst?

Geschmack ist gesellschaftlich vermittelt

Die Existenz einer Soziologie und Historie von der Art und Weise, wie wir ästhetische und moralische Urteile fällen, zeigt, dass solche Werturteile gesellschaftlich vermittelt sind. Dies, obschon wir eigentlich glauben, diese entstammten dem unmittelbaren subjektiven Empfinden und jene entsprächen absoluten Vorgaben. Es geht um «vermittelte Unmittelbarkeit» (so eines der drei anthropologischen Grundgesetze Helmuth Plessners), die Intersubjektivität konstituiert. Obschon wir in unseren ästhetischen Werturteilen, objektiv gesehen, gesellschaftlichen Mustern folgen, bleibt unser Empfinden, das eben gleicherweise subjektiv und intersubjektiv vermittelt ist, dennoch ursprünglich echt und wahr. Ebenso sind die moralischen Werturteile, sobald sie unsere konkrete Lebenssituation angehen, sicher gesellschaftlich vermittelt und relativ, dessenungeachtet orientieren sie sich am absoluten Begriff des Guten. Deshalb sind Geschmacksbildung und Schärfung des moralischen Gewissens sowohl ein persönliches wie auch ein kulturelles Anliegen. Auf jene bezogen, beweist dies sogar noch unsere moderne Kulturindustrie, die zwar Geschmack zur reinen Privatsache erklärt, gleichzeitig und paradoxerweise aber Mittel von der öffentlichen Hand verlangt, indem sie auf ihre kulturtragende Funktion verweist.

Es empfiehlt sich mit Hans-Georg Gadamer, den ästhetischen Geschmack in die Nähe des allgemeinen Geschmackssinns zu rücken und festzustellen, dass auch er, als ein Sinn begriffen, die Eigenart hat, darauf aus zu sein, das zu vermeiden, was ihn beleidigen, verletzen würde. Er ist also die Intuition, die sicher das Geschmacklose vermeidet. Das Gegenteil von «einen guten Geschmack haben» wäre demnach nicht «einen schlechten», sondern «keinen Geschmack haben», wie Gadamer in «Wahrheit und Methode» feststellt. Die Tatsache der Geschmacksbildung spricht allerdings nicht für einen Wertrelativismus im Sinne von «de gustibus non est disputandum», sondern der Geschmack äussert sich als Geschmacksurteil, das nach Immanuel Kant in der «Kritik der Urteilskraft» als ein «allgemein mitteilbares Gefühl» erreicht wird. Der Geschmack ist nach Kant «das Vermögen, die Mitteilbarkeit der Gefühle, welche mit gegeb-

ner Vorstellung (ohne Vermittlung eines Begriffs) verbunden sind, a priori zu beurteilen». «Die allgemeine Mitteilbarkeit einer Lust führt es schon in ihrem Begriffe mit sich, dass diese nicht eine Lust des Genusses aus blosser Empfindung, sondern der Reflexion sein müsse; und so ist ästhetische Kunst, als schöne Kunst, eine solche, die die reflektierende Urteilskraft und nicht die Sinnesempfindung zum Richtmaße hat». Geschmacksurteile sind also weder reine Wahrnehmungsurteile noch reine Bekundungen eines Gefallens oder Missfallens; sie sind Werturteile, die den Anspruch auf Kennerschaft erheben und sich auch als solche ausweisen lassen müssen.

Es muss betont werden, dass Geschmacksurteile keine, auch keine irgendwie versteckten Erkenntnisurteile sind. Sie beziehen sich nicht eigentlich auf das ästhetische Objekt, auch nicht auf dessen Vollkommenheit, sondern auf das, was dieses auslöst, und zwar in bezug darauf, was daran intersubjektiv interessant ist. Die Frage ist also: Was löst das Werk in einem überhaupt aus? (Kant setzt hinzu: losgelöst von einem privaten Interesse). Das Geschmacksurteil wird also auch keinen nackt einhergehenden Kaiser erkennen. Der Vergleich ist schon im Ansatz schief, weil es schlechterdings nicht die Sache der unverbildeten Naivität ist, ein kompetentes Geschmacksurteil zu fällen, sondern ein solches setzt eben Bildung des Geschmacks voraus. Ein Urteil mit der Aussage, dass ein bestimmtes Objekt «keine Kunst mehr» sei, würde zudem einen objektiven Begriff von Kunst voraussetzen, der fehlen muss, weil die Sache der Kunst nur durch den Geschmack und seine Urteile verhandelt und bestimmt wird.

Die Rezeption ist Teil des Kunstwerks

Nach Kant ist Kunst «eine Vorstellungsart, die für sich selbst zweckmässig ist und, obgleich ohne Zweck, dennoch die Kultur der Gemütskräfte zur geselligen Mitteilung befördert». Die Formulierung mag etwas eigen anmuten, erklärt sich aber dadurch, dass Kant die Schönheit als eine Form von Zweckmässigkeit begriff. Dazu passt Mörikes «Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst» («Auf eine Lampe»). Zweckhaftigkeit ohne Zweck bedeutet sich selber Zweck, das heisst gestaltende und gestaltete Form zu sein, so dass der Geschmack darüber urteilt, dass es so sei, wie es sein müsse. Derart verbindet Kant im Bereich der Ästhetik die Freiheit der genialen künstlerischen Tätigkeit mit der Notwendigkeit, die daraus entspringt. Der Begriff Schönheit bezieht sich auf die formale Stimmigkeit des Werks: alle seine Teile formen sich zu einem ästhetisch sinnvollen Zusammenhang. Das Werk wird gültig bezüglich seines ästhetischen Werts, wenn es so rezipiert wird (und werden kann), dass dieser Zusammenhang sich dem Geschmack mitteilt. Je reicher er sich dann präsentiert, desto kostbarer scheint das Werk zu sein. Um es noch einmal zu betonen: Nicht das materiell vorliegende Werk an sich ist das gültige ästhetische Phänomen, sondern erst dessen kompetente Rezeption. Zu ihr gehört massgeblich das Geschmacksurteil. Duchamps

Ready-mades, Warhols ausgestellte Campbell-Büchse sind Kunstwerke, solange etwas mit ihnen zusammenhängt, was vor dem Geschmacksurteil als ästhetisch interessant besteht. Wenn das einmal nicht mehr der Fall sein sollte, so bleibt doch so viel zu sagen, dass sie einmal Kunstwerke waren. Auch ist der Künstler nicht Richter über sein eigenes Werk. Unberührt davon, dass Chirico im Alter sein surrealistisches Werk widerrufen hat, mag dieses vor dem Geschmacksurteil bestehen bleiben.

Im Kunstwerk geht es um etwas Undingliches und um etwas nicht Begriffliches, aber durchaus Sinnliches, dessen Sinn sein eigener Zusammenhang ist. Aller manifeste vermeintliche «Sinn», etwa eine bestimmte Botschaft, gehört zur Materie des Werks, so wie etwa Flächen und Linien zur Materie des Gemäldes gehören. Es gilt, mit Walter Benjamin, deutlich den Wahrheitsgehalt vom Sachgehalt zu unterscheiden. Allein das Geschmacksurteil schafft «Wahrheit» und «Unwahrheit» des Kunstwerks. Das heisst, dass es auch kein objektiv Schönes und Hässliches gibt. Schön und hässlich bilden einen Zusammenhang in der Art, dass das Schöne des Hässlichen bedarf, so wie das harmonische Gleichgewicht der immanenten Spannung bedarf. «Schön» ist das Werk nach Massgabe seiner ästhetischen Wahrheit.

Es ist müssig, darüber zu streiten, ob es der Kunst um die Darstellung von Schöнем geht. Schön ist ein ästhetisches Objekt, wenn der Geschmack Geschmack an ihm findet. Das heisst, dass die dem Werk eigene Schönheit immer wieder neu gefunden werden will und es keinen gültigen normativen Schönheitsbegriff gibt. Natürlich entsteht in einem gegebenen Kulturzusammenhang das in hohem Masse übereinstimmende kompetente Geschmacksurteil, aber dieses ist wiederum relativ in historischer Hinsicht. Das Gedicht «Mein Herz, mein Herz ist traurig ...» von Heine galt einmal als romantisch, dann, als das Romantische als Epoche besser verstanden wurde, als falsche Romantik (so urteilte etwa Jacob Burckhardt); nach 1945 wird es gerade wegen seiner inneren Zerrissenheit («konstitutive Dissoziation») von Adorno mit guten Gründen als vollkommenes Kunstwerk gepriesen.

So finden wir, dass das Kunstwerk, als in sich selber «zweckhaft», seine «Abgeschlossenheit» zwar besitzt, sich diese aber erst ergibt durch die kompetente Kritik. Solche Kritik ist intersubjektiv und innerhalb eines gegebenen kulturellen Kontexts relativ gefestigt, bleibt aber immer historisch-relativ, ungeachtet der Tatsache, dass es Werke gibt, die sich über alle Epochen hinweg bisher fraglos bewährt haben. Auch sie sind nicht «zeitlos» schön, wenn «schön» einen normativen Begriff bezeichnen soll, sondern sie sind in allen bisherigen historischen und kulturellen Beleuchtungen als schön befunden worden. Demnach erscheint das Kunstwerk als ein Gebilde, das ebenso abgeschlossen wie offen ist. Erst durch die andauernd unternommene Öffnung auf eine neue Zeit, eine veränderte Gesellschaft hin erscheint seine Geschlossenheit, die für eine nächste Epoche

wieder geöffnet werden muss, und so weiter. Diese Dialektik kennzeichnet die geistige Natur der Kunst. Kunst ist wie die Sprache oder der Zahlenkörper ein autonomes geistiges Medium. Auf ihre Pflege kann keine Kultur verzichten.

Das Geistige ist das menschlich Gemeinsame. Dieses ist auf dem Feld der Kunst bereits in der allgemeinen Mittelbarkeit des Geschmacks angelegt; denn durch die Äusserung eines Geschmacksurteils wird der gesellschaftliche Trieb des Menschen befriedigt. Geschmack zu haben, Geschmack bei sich auszubilden und zu kultivieren, ist mithin eine soziale Tätigkeit, die als solche, so wieder Kant, zur Humanität und zur menschlichen Geselligkeit gehört. Humanität bedeutet, das geistige Gemeinsame zu kultivieren und zu pflegen, damit wir nicht in die Barbarei sinken; eine Möglichkeit, die immer besteht.

Hinweise als Eselsbrücke

Jedermann kennt die Situation, ratlos vor einem Kunstwerk zu stehen: es verwirrt, verstört, es bleibt dunkel, und man wäre für eine Erklärung dankbar. Diese kann nun darin bestehen, dass man glaubhaft erfährt, das Werk sei auf Verwirrung, Verstörung hin angelegt und seine Dunkelheit sei ihm wesentlich. Seltsam dabei ist, dass allein die Verwendung von Wörtern schon hilft, sich dem Werk zuzuwenden und es immer besser zu verstehen. Hinweise können äusserer Anstoss sein, um in den hermeneutischen Zirkel einzutreten. Allerdings sollen sie als Eselsbrücke dienen, die man, aus dem *status asini* einmal heraus, hinter sich abrechnen muss. Zu solchen Hinweisen gehören historische und biographische Erläuterungen, Vergleiche, formale Analysen, wie überhaupt jede Art von Interpretation.

Adorno beginnt die Interpretationsanalyse zu den «Sechs Bagatellen für Streichquartett» (Opus 9) von Anton Webern folgendermassen: *«Instrumentalmusik scheint auf den ersten Blick der Hilfe bei der Interpretation bedürftiger als Vokalwerke [...]. Es fehlt die Stütze des dichterischen Wortes, das, samt seinem musikalischen Ausdruck, über Schwierigkeiten der Komposition hinwegträgt. Andererseits freilich sind Instrumentalwerke insofern einfacher, als sie ohne Rücksicht auf ein zur Musik Hinzutretendes geformt sind.»* Das Gesagte könnte man so paraphrasieren: Nur scheinbar sind Lieder leichter verständlich als Sonaten, gegenständliche Bilder leichter verständlich als abstrakte, und nur scheinbar sind Romane als Kunstwerke leichter verständlich als Lyrik oder gar Werke der konstruktiven Malerei. Denn wo Sprache im Spiel ist oder ein ablesbarer Gegenstand, lassen wir uns leicht ablenken von der Tatsache, dass im Kunstwerk alles Stoffliche zugleich Form ist und nur als Form etwas wie ein Stoffliches zurückgewonnen wird. Dennoch ist Adorno sich nicht zu schade, den einzelnen Bagatellen zur ersten Hilfe, sozusagen als Ohrenstütze, je einen charakteristischen Titel zu geben: *«1: Das klassische Streichquartett, oder auch: Die wechselnde Hauptstimme; 2: Scherzo, Walzer; 3: Rascheln und Ausbruch; 4: Wiederholungen; 5: Die kleine Sekund; 6: Volkslied mit Trillern.»*

Im Vorwort zu den Webernschen Bagatellen schreibt Arnold Schönberg: *«Diese Stücke wird nur verstehen, wer dem Glauben angehört, dass sich durch Töne etwas nur durch Töne Sagbares ausdrücken lässt.»* Zunächst halten wir fest, dass es Schönberg ausdrücklich um das *Verständnis* der Musikstücke geht. Nun könnte es vielleicht scheinen, dass der Musiker ausschliesslich das ausführende Verstehen meint. Dieses bliebe aber hermetisch, wenn es nicht Zuhörer gäbe, die *«das nur durch Töne Sagbare»* ihrerseits verstehen. Zum Verständnis gehört nach Schönberg der Glaube, das heisst das Vertrauen darauf, dass sich musikalisch Sagbares ausdrückt, ob man nun versteht oder noch nicht; oder nüchterner: man muss verstehen wollen, und dazu braucht es als Vorleistung Hinwendung und Geduld. Man spricht nicht umsonst vom musikalischen Satz. In der Sprache versteht man darunter Wörter, die nach den Gesetzen der Syntax sinnvoll geordnet sind, in der Musik sind die entsprechenden Elemente die Töne. Weshalb schreibt Schönberg den zitierten Satz, der, für sich genommen, doch für alle Musik zu gelten hat? Er geht davon aus, dass die Webernsche Musik für die Zeitgenossen «unanschaulicher» ist als die herkömmliche gewohnte; wie er selber, ist Webern ein «Neutöner», und insbesondere die überaus kurzen Bagatellen verlangen dem Ohr selbst heute noch grösste Aufmerksamkeit ab.

Der Kunstdialog

Ohne Zweifel: Hinweise und Erklärungen helfen, allerdings immer nur solange, wie sie nicht für die Sache selber genommen werden, sondern als Stützen für die Aufmerksamkeit dienen. Deshalb bleibt auch die Empfindung, dass man Kunst eigentlich nicht erklären sollte; man muss sie selber sprechen lassen. Für Kunst empfänglich ist, wem Kunst etwas sagt. Die Metapher verstehen wir wohl, aber es bleibt *unsere* Aufgabe, das, was uns das Kunstwerk sagt, in die menschliche, die mitteilbare Sprache zu übersetzen, damit das Werk wirklich sein kann, was es seiner Anlage nach ist: Teil unserer ästhetischen Welt.

Wesentlich bei jeder Werkinterpretation ist, dass es immer darum geht, das eigentümliche unmittelbare Verständnis während dessen Rezeption verständig auseinanderzulegen; von diesem darf nie abgewichen werden, und nur, was hilft, dieses zu vermitteln, kann verantwortet werden. Interpretation hat also einen ganz individuellen Anfangs- und Kernpunkt; die Scham, dieses ganz Private zu veröffentlichen, das heisst zu verallgemeinern und damit auch zur Diskussion zu stellen, bedarf der Überwindung.

Missverständnisse im Kunstgespräch liegen nahe, besonders weil auch dieses rational geführt sein will. Man kann verführt sein, nicht verstehen, sondern erkennen zu wollen, also Wissenschaft von der Kunst zu betreiben. Im hermeneutischen Prozess des Verstehens wird jedes herangezogene Argument nur relevant, wenn es dem vorher genannten anfänglichen Vorverständnis entspricht, dieses

bereichert, differenziert. Dabei kommt das Verstehen (wie die Liebe) wesentlich zu keinem Ende.

Obwohl das Geschmacksurteil so geäußert wird, als ob ihm alle zustimmen müssten, die auch verstehen, gibt es, bei allen Kompetenzunterschieden, nur den Dialog im fortgesetzten Bezug zum Werk. In der Wirklichkeit finden wir deshalb weder den theoretisch angesetzten *«idealen Kritiker»*, von dem Hume in *«Of the Standard of Taste»* (1757) spricht, noch das ideal ausgebildete ästhetische Gewissen des *«Wertgenießers»*, wie es in Roman Ingardens *«Bemerkungen zum Problem des ästhetischen Werturteils»* (1958) beschrieben wird. Eine gültige Lehre von einem Kunstwerk, sozusagen als dessen Theorie, abgeleitet aus dem kompetenten Geschmacksurteil, kann es nicht geben, so wenig wie es ästhetisch kompetente Lehrer gibt, die Schülern den *«richtigen Geschmack»* beibringen können. Ein solcher Kunstunterricht wäre mehr als nur lächerlich.

Gegen den Wertrelativismus ist jedoch entschieden einzuwenden, dass, wie hier entwickelt, es Kunst nur geben kann, wenn sich innerhalb einer Kultur eine relevante Zahl

von kunstsinnigen Menschen dahingehend verständigen, einander bei der unaufhörlichen Geschmacksbildung im Dialog weiterzuhelfen. Fehlte diese Praxis, so zerfielen ein wesentlicher Teil der Kultur, und weil Kunst zu einem Lebensausdruck des Menschen gehört, würde damit der ganze kulturelle Zusammenhang gefährdet. Ein gebildeter Mensch zeichnet sich nicht als der kompetente Experte in Sachen Kunst aus, sondern ist der zur Bildung (als Prozess) fähige und bereite Mensch: er hört genau hin, wenn andere sich einschlägig äussern, denn er möchte immer genauer, immer besser verstehen, was ihn im Umgang mit dem Werk schon ergriffen hat.

HEINRICH LÜSSY, geboren 1943, promovierte 1973 an der Universität Zürich in Germanistik. Bis 2003 war er Lehrer an der Alten Kantonsschule Aarau. Er ist u.a. Autor von *«Die Krise der Neuzeit. Fortschreitende Essays zur deutschen Literatur im Rahmen der europäischen Kulturentwicklung»* (Wiesbaden 1995) und *«Aufsässigkeit. Plädoyer für das Widersacherische aus theologischer Sicht»* (Wien 2001).

Inserat

Reiseführer für Pisa

Im Wundergarten der Sprache

Beiträge gegen die Rechtschreibreform

Aus dem Inhalt:

«Die Schüler verdienen es nicht, daß ihnen die Werke in ihrer besten, das heißt authentischen Form vorenthalten werden.» (Christine Schmitz)

«Offenbar versagt die Schule derzeit. Wäre das Bewußtsein um Sinn und Zweck der Orthographie allgemein verbreitet, hätte das die Chancen der Rechtschreibreform von 1996, Wirklichkeit zu werden, erheblich vermindert.» (Jan-Martin Wagner)

«Daß eine *«Hand voll»* immerhin nicht ganz unbedeutender Linguisten sich auf diesen orthographischen Schwachsinn überhaupt eingelassen haben, ist und bleibt für mich ein Rätsel. Aber ebenso unbegreiflich, und beschämend, war das gesammelte Schweigen der deutschen Germanisten bei der diesjährigen Germanistentagung in München.» (Gustav Korlén)

«Das Goethe-Wörterbuch kann ein Anwender der neuen Duden-Regeln nicht sein, das es gilt, die *«Aura der Wörter»* Goethes zu bewahren.» (Elke Dreisbach)

Mit Beiträgen von M. Andreotti, F. Denk, E. Dreisbach, U. Dubielzig, J. Ickler, Th. Ickler, G. Korlén, H. Krieger, R. Markner, P. Meier, Ch. Schmitz, S. Stirnemann, R. Wachter, J.-M. Wagner, H.Ch. Weißker und J.-M. Zemb.

Gewidmet ist das Buch Reiner Kunze zur Verleihung des Preises 2004 der Stiftung für Abendländische Gesinnung (STAB). Entstanden ist es in Zusammenarbeit mit den Schweizer Monatsheften.

Herausgegeben von Stefan Stirnemann

Edition Isele

Tel. 0049 (0)7746/91116 (www.edition-isele.de)

ISBN 3-86142-329-4, 12,- Euro, 21.90 SFr.