

dessen Äußeres in den zurückliegenden Jahren wieder eine einladende Gestaltung erhalten hat, wie auch Rainer Braun feststellt, der aber auch ein immer noch ausstehendes Ziel anspricht: „Die von der Schlösserverwaltung durchgeführte, strahlend helle Restaurierung der Fassaden, auch der verstümmelten Domstiftskirche, rückt das Stift schon von Weitem in den Blickpunkt. Nur das Innere der Kirche wartet noch auf Wiederherstellung und angemessene Nutzung.“ (437) Vielleicht ist die Publikation zumindest ein kleiner Schritt zur Verwirklichung dieses Zieles.

DANIEL RIMSL
*Institut für Kunstgeschichte,
 Universität Regensburg*



Hans Belting, Faces. Eine Geschichte des Gesichts, C.H. Beck oHG München 2013, ISBN 978-3-406-64430-6, 343 Seiten mit 134 Abbildungen davon 58 in Farbe.

Nun also das Menschenbild. Nach dem Kultbild und der Perspektive als Blickkonstitution widmet sich der renommierte Kunsthistoriker Hans Belting mit „Faces“ einem weiteren Grundthema der Verbildlichung. „Eine Geschichte des Gesichts“ kündigt der Untertitel an. Belting charakterisiert seine Publikation als „europäische Geschichte des Porträts“. (12) Die verheißene „Kulturgeschichte des Gesichts“ (133) hat Daniel McNeill in populärwissenschaftlicher Manier bereits 1998 mit „Face“ im Singular vorgelegt.¹ Belting interessiert die Entwicklung sozialer Normen und Moden bei Barttracht, Schminke und Haupthaargestaltung nicht. Auch die bedingende Anatomie wie die kulturell indizierte Psychologie und Wahrnehmung menschlichen Minenspiels, wie sie zuletzt Terry Landau unter großer Resonanz darlegte,² ist nicht das Thema dieses Bandes. „Faces“, den Titel, den auch eine Kolumne der Zeitschrift „Life“ ab 1936 führte, die Mediengesichter präsentierte, beinhaltet eine Tour d’horizon von den neolithischen Anfängen anthropomorpher Gesichtsmasken bis zu virtuellen Morphing-Prozessen an der Schwelle zum 21. Jahrhundert. Belting macht sich hinter der Maske auf die Suche nach dem Porträt, um Fetische und Idole zu entlarven und letztlich an der Humanität unserer Zeit zu zweifeln.

Obwohl das Porträt „als geschützte Gattung“ nach Meinung des Autors nicht mehr existiere und die Darstellung des Gesichts beliebiger Verfügbarkeit anheimge-

1 Auf Deutsch erschien der Band 2001 unter dem Titel *Das Gesicht. Eine Kulturgeschichte*.

2 Terry Landau, *Von Angesicht zu Angesicht. Was Gesichter verraten und was sie verbergen*, Heidelberg 1993.

fallen sei, gäbe es „immer noch das Thema Gesicht“, beharrt Belting, „auch wenn sich dieses inzwischen jeder Definition entzieht, die auf seiner Sichtbarkeit beruht“. (132) Er suggeriert, mit der biometrischen Iriserkennung sei das letztlich menschliche Identität versichernde Kriterium noch im Blick verankert, wo doch die Elektroenzephalographie bereits für sich reklamiert, mit der Messung der Hirnwellenmuster Authentifizierung zu garantieren.³ Die Klage über den Verlust des menschlichen Maßes in der Wahrnehmung des Individuums artikuliert Belting zwar nicht *expressis verbis*, lässt sie jedoch mit der Forderung nach Subjektivität in der Mediengesellschaft anklingen. (99 und 117)

Belting definiert das Porträt „während der ersten Jahrhunderte seiner Geschichte“ als „Repräsentation einer Person im Rahmen derjenigen Gesellschaft ..., welcher die Person angehörte.“ (136 und 42)⁴ Als „Widerspruch gegen den Friedhof“ sei das Porträt der frühen Neuzeit „eine Maske des Lebens, die gegen den Tod zeugte.“ (137) Masken sind ein durchgängiges Motiv auf den 343 Seiten der drei Hauptkapitel seines Buches, die er mit „Gesicht und Maske in wechselnden Ansichten“, „Porträt und Maske. Das Gesicht als Repräsentation“ und „Medien und Masken. Die Produktion von Gesichtern“ überschrieb. Sorgfältig komponiert mündet der Text des Buches im Wort „Maske“. Mit der Maske als gesetztes Kontinuum versucht Belting unterschiedliche Strategien von traditioneller und virtueller Bildnisgestaltung zu nivellieren.⁵ Als Beweis dienen ihm die digital prozessierten Ikonenrepliken von Konstantin Chudjakow, in denen er eine „Epiphanie“ des Kultbilds verkörpert sieht. (303) Was das „innerweltliche Porträt“ im theologischen Sinne von der „überweltlichen Ikone“ unterscheidet, hat er bereits 1990 in „Bild und Kult“ und 2008 in seiner bahnbrechenden Studie „Florenz und Bagdad“ elaboriert, doch er klagt, Nikolaus von Kues' Schilderung des göttlichen „visus absolutus“ in „De visione Dei“ würde „oft übersehen“ (152).⁶

Die 134 Abbildungen in hervorragender Qualität reproduzieren fast sämtliche Beispiele, die Belting im Text behandelt; ihre Auswahl deckt sich teilweise mit den Exponaten der Wiener Ausstellung „Wir sind Maske“. Sämtliche Gattungen von

3 Isao Nakanishi, Sadanao Baba, Koutaro Ozaki und Shigang Li, „Using brain waves as transparent biometrics for on-demand driver authentication“ in: *International Journal of Biometrics*, Vol. 5, 2013, No. 3–4, S. 288–305.

4 Gottfried Böhm, *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*, München 1985, S. 21–22, datierte das Auftreten des autonomen Porträts neben dem Standes- und Rollenporträt mit der Entdeckung des Individuums um 1500.

5 Belting, 2013, S. 303: „In der digitalen Welt kehren alte Archetypen in Artefakten zurück, die im gleichen Intervall zwischen Traum und Beweis leben. Wenn wir das „echte Bild“ sehen, sehen wir nie das echte Gesicht, sondern einen Stellvertreter oder, wenn man will, eine Maske.“ Ähnlich argumentiert Peter Weibel mit seiner Interpretation von Videoarbeiten Robert Wilsons: „Die Maske verbirgt das Gesicht nicht, sie ist das Gesicht.“ (Peter Weibel, „Robert Wilsons Videoporträts“ in: *Kunstforum International*, Bd. 216, Juli-August 2012, (S. 144–153), S. 151) Differenzierter hatte Ernst H. Gombrich 1972 argumentiert, „...daß wir im allgemeinen die Maske erfassen, bevor wir das Gesicht bemerken“, Ernst H. Gombrich, „Maske und Gesicht. Die Wahrnehmung physiognomischer Ähnlichkeit im Leben und in der Kunst“ in: Ernst H. Gombrich, Julian Hochberg, Max Black, *Kunst, Wahrnehmung, Wirklichkeit*, Frankfurt am Main 1977, (S. 10–60), S. 22.

6 Hans Belting, *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*, München 2009³, S. 240–242.

Skulptur, Malerei, Zeichnung, Druckgraphik, Fotografie, Film, Installation bis hin zu populären Medien werden exemplarisch behandelt. Chronologisch liegt der Schwerpunkt im 20. Jahrhundert: Breiten Raum widmet er Francis Bacon, Nam June Paik, Ingmar Bergmans Film „Persona“, Arnulf Rainer, Chuck Close und Andy Warhol. Besonders umfangreich beschäftigt sich Belting mit Fotografien und Installationen Jorge Molders. Dessen fotografiertes Maskenporträt (Abb. 89) spiegelt die Artifizialität der Picasso'schen Gesichtsmaske in Man Rays, im selben Kapitel behandelten, Fotografie von Getrude Stein neben ihrem Porträt von Picasso. Zugleich verdeutlicht dieser Vergleich das Verfremdungsprinzip Monochromie, mit dem in performativen Happenings seit Jahren die „Blue Men“ operieren. Auch in Miao Xiaochuns grisailleartigem C-Print „The Last Judgement in Cyberspace“, zuletzt zu sehen im chinesischen Saal der Biennale 2013, verhindert Monochromie die Entfaltung von Individualität. Interessanterweise fand sich auf derselben Ausstellung im Pavillon des Vatikans ein zweites Zitat der Sistina Michelangelos, in diesem Fall von der Decke. Zwar verzichteten die Reproduktionen der Beseelung Adams von Tano Festa ebenfalls auf Farbigkeit; die Zuspitzung auf den Schwarz-Weiß-Kontrast unterstreicht hier jedoch die individuellen Züge des Menschen. Identität entpuppte sich in den von Massimiliano Gioni und Cindy Sherman kuratierten Überblickspräsentationen des „Palazzo Enciclopedico“ als ein zentrales Thema dieser Biennale. Bereits 2012 war das „Kunstforum“ angetreten, die herkömmlichen Implikationen des Porträtverständnisses wie Mimesis, Präsenz und Referentialität zu „hinterfragen“ und „Impersonifizierung, Manipulation und Zitation“ zu eruieren.⁷ Die Reservate des Ich in den Foren der Gesellschaft untersucht aktuell unter Leitung von Konrad Paul Liessmann das 17. Philosophicum Lech. Die akute Brisanz dieser Fragen bewegt auch Belting, seine Publikation zielt ins Auge dieses Orkans.

Sein Rückblick blendet jedoch signifikante Bereiche aus. So streift er die Porträtkunst des 19. Jahrhunderts nur sporadisch im Kontext künstlerischer Selbstdarstellung; die reichen Forschungserträge von Roland Kanz zum Porträt der Romantik ignoriert er.⁸ Das 18. Jahrhundert ist in seinem Band fast ausschließlich mit Johann Caspar Lavaters „Physiognomischen Fragmenten“ präsent. Renaissance und Barock widmet sich der Verfasser dagegen mit einer größeren Zahl prominenter Malereispiele. Beltings Definition der Tronie als ethnische Maske entbehrt jedoch der jüngeren Erkenntnisse Dagmar Hirschfelders, die nachwies, dass „tronie“ und „conterfeytsel“ im Holland des 17. Jahrhunderts terminologisch keineswegs exklusiv gebraucht wurden: Rembrandts „Conterfeycel“ von 1640 in der Londoner National Gallery stellt in multipler Rezeptionsmöglichkeit sowohl Kostümfigur wie Allegorie

7 Judith Elisabeth Weiss, „Gesicht im Porträt I. Porträt ohne Gesicht“ in: *Kunstforum International*, Bd. 216, Juli-August 2012, (S. 30–31), S. 31.

8 Roland Kanz, „Die Einheit des Charakters. Das Seelenhafte, Symbolische und Charakteristische in der Porträt-Ästhetik der Romantik“ in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, Bd. 43/1, 1998, S. 223–268, und weitere Publikationen desselben.

9 Dagmar Hirschfelder, *Tronie und Porträt in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Berlin 2008, S. 32–33, S. 125.

und Porträt dar.⁹ Enigmatisch lautet dagegen Beltings Interpretation: „Die Darstellung seines Blicks verdoppelt sich in der Darstellung dessen, was sein Blick sieht.“ (177) Nicolas Poussins Selbstbildnis im Louvre streift er en passant als Manifest „seiner rhetorisch gelenkten Kunst“, womit er dessen in den letzten Jahren nachgewiesenen, souveränen programmatischen Gehalt bagatellisiert.¹⁰

Sämtliche Fußnoten finden sich am Ende des Bandes; sie wurden radikal reduziert. So mündet manches Nachschlagen in eine Schnitzeljagd, die in Rücksicht auf Zeitökonomie in der Konsultation vorhergehender Publikationen des Autors ihren Ausgang nehmen sollte. Ob der unübersehbare Verzicht auf einen ausführlichen wissenschaftlichen Apparat der vermeintlich besseren Vermarktbarkeit des Buches, einem drängenden Erscheinungstermin oder einer Redundanzannahme geschuldet war, wird nicht begründet. Ein Namensregister erschließt die Bildbeispiele, verzeichnet aber auch einzelne Autoren, die man – wie etwa Margaret Wertheim – eher in der Bibliographie vermuten würde, dort jedoch vergeblich sucht. Der Literaturstand zu den einzelnen Bildbeispielen ist sehr selektiv und berücksichtigt jüngere Erkenntnisse häufig nicht; doch darauf kommt es Belting nicht an. Er stellt in diesem Band auf der Basis einer dezidierten Auswahl von Bildbeispielen Thesen zur menschlichen Maske vor. Zu dem die Formgebung des Porträts begleitenden, jeweils aktuellen Menschenverständnis und der jeweils spezifischen Hermeneutik von Individualität äußert er sich nur partiell.

Künstler suchten immer wieder nach Auswegen aus dem Dilemma der Ähnlichkeitsverpflichtung des Bildnisses, die es als Gattung gegenüber der freien Historienmalerei über Jahrhunderte ins Hintertreffen geraten hatte lassen. Erwartungsgemäß zeigen sich aktuellere Lösungsvorschläge zunehmend unkonventionell. Belting vernachlässigt in seiner Geschichte des Porträts leider gerade die nicht mimetischen Auseinandersetzungen mit der Abbildung des Menschen. Dabei stellen Sophie Calles Annäherungsbemühungen, etwa in „L’homme au Carnet“, oder Felix Gonzalez-Torres Körperaufwägungen, wie sie zuletzt Petra Gördüren in ihrer 2008 bei Rudolf Preimesberger und Werner Busch eingereichten Dissertation „Das Porträt nach dem Porträt“ inspirierend analysierte, keineswegs traditionslose Transfers von Porträtintentionen dar.¹¹ Mit unterschiedlichsten Herangehensweisen versuchte Calle, die

¹⁰ Belting, 2013, S. 321, Anm. 85, beschränkt seinen Literaturnachweis auf Elizabeth Croppers und Charles Dempseys Monographie von 1996 sowie Victor Stoichitas Publikation *Das selbstbewußte Bild* (1998). Er ignoriert Ingo Herklotz, „Zwei Selbstbildnisse von Nicolas Poussin und die Funktionen der Porträtmalerei“ in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 27. Bd., 2000, S. 243–268, Matthias Winner, „L’amore di essa pittura“ in Poussins Selbstbildnis von 1650“ in: Hannah Baader, Ulrike Müller Hofstede, Kristine Patz und Nicola Suthor (Hg.), *Ars et scriptura. Festschrift für Rudolf Preimesberger zum 65. Geburtstag*, Berlin 2001, S. 181–197 und Christoph Wagner, „Umbra et potentia“. Visuelle Metaphern einer gemalten Anthropologie im Porträt der Frühen Neuzeit?“ in: Werner Busch, Oliver Jehle, Berhard Maaz und Sabine Slanina (Hg.), *Ähnlichkeit und Entstellung. Entgrenzungstendenzen des Porträts*, Berlin 2010, (S. 35–56), S. 51–52.

¹¹ Petra Gördüren, *Das Porträt nach dem Porträt. Positionen der Bildniskunst im späten 20. Jahrhundert* (= Berliner Schriften zur Kunst Bd. XXIV), Berlin 2013. Ebd., S. 151, zum von Donat de Chapeaurouge festgestellten Stillebencharakter einer Skizze von Johann Wolfgang von Goethes Arbeits-

singuläre Porträtemanation zu unterlaufen, der ja auch Belting unterstellt, sie könne „immer nur eine Maske sein“.¹² Belting beschränkt jedoch seine Porträtauswahl – auch bei Christian Boltanski – auf mimetische Formulierungen. Nur auf den ersten Blick mag erstaunen, dass er die fotografischen Porträts von Thomas Ruff nicht erwähnt, obwohl sie doch offenkundig das Gesicht fokussieren.¹³ Ruffs Kompositionsschema der überdimensional vergrößerten Frontalität entlarvt das individuelle Gesicht der Fotografie als Fiktion, es destilliert den Eindruck der schalen Maske.¹⁴ Als Porträtist enthält sich Ruff jeglicher subjektiven Äußerung. Dieser radikale Rückzug des Künstlers legt das Leib-Seele-Problem schonungslos frei und gefährdet sowohl das Künstlerprimat wie den privilegierten Rang, den Belting dem Gesicht als Statthalter des Menschen zueignet. (202 und 300) Dass ein von einem Meister der Kunst gemaltes Porträt durchaus als Stellvertreter des Menschen zu fungieren vermochte, dient dem Verfasser Baldassare Castigliones Sonett über die familiäre Akzeptanz seines von Raffael gemalten Porträts zum Nachweis.⁽¹²⁴⁾ Die rezeptionsästhetischen Zugänge zu den späten Doppelporäts Raffaels, die Hannah Baader unter Verweis auf den von Leonardo entwickelten Typus des „*ritratto di spalla*“ und die von Leon Battista Alberti beschworene „göttliche Kraft“ der Aufhebung von Raum und Zeit im Bild brillant darlegte,¹⁵ ignoriert Belting und identifiziert das sog. Selbstporträt mit dem Fechtmeister im Louvre, indes ohne Indizien zu benennen, als Situation einer Porträtsitzung. (165)

Castigliones wie Machiavellis und Albertis Schilderungen des Hoflebens überliefern die Rollenspiele, denen die Beteiligten mit Haut und Haaren ausgeliefert waren. Das Maskenrepertoire war demnach gesellschaftlich konnotiert und ist beileibe keine Erscheinung der Moderne. Das Internet bietet heute allerdings jedem eine Bühne und die so genannte „ästhetische Chirurgie“ hat die Möglichkeiten der Selbstgestaltung potenziert, wie das von Belting benannte tragische Schicksal Michael Jacksons oder derzeit Harald Glöckler medienkonform unter Beweis stellen. Mag die Maskenflut auf den Einzelnen auch schier erdrückend wirken, neu ist nur die Breite der Rezeptionsbasis.

Belting teilt die Weltsicht des älteren Plinius: „So ist es in der Tat: die Gleichgültigkeit hat die Künste verdorben, und weil es an Bildern des Geistes fehlt, ver-

zimmer, und S. 248 f., mit dem Beispiel Karl August von Steuben, Das Leben Napoleons in acht Hütten von 1826.

12 Hans Belting, „Persona. Die Masken des Selbst und das Gesicht“ in: Sylvia Ferino-Padgen (Hg.), *Wir sind Maske*, Wien 2009, (S. 29–37), S. 34.

13 Ohne Ruff zu benennen, scheint er S. 202, dessen Werkmethode zu diskreditieren: „Im Ausstellungsraum begegnen wir porengenaue fotografierten Gesichtern in monumentalem Format, die brutal den menschlichen Maßstab des Gesichts verlassen [...]“

14 Patricia Drück, *Das Bild des Menschen in der Fotografie. Die Porträts von Thomas Ruff*, o.O. 2004, S. 229, spricht von „autothematischer Gattungsreflexion“.

15 Hannah Baader, „Sehen, Täuschen und Erkennen. Raffaels Selbstbildnis aus dem Louvre“ in: Christine Göttler, Ulrike Müller Hofstede, Kristine Patz und Kaspar Zollikofer (Hg.), *Diletto e Maraviglia. Ausdruck und Wirkung in der Kunst von der Renaissance bis zum Barock*. Rudolf Preimesberger zum 60. Geburtstag, Emsdetten 1998, S. 40–59.

nachlässigt man auch die des Körpers. ¹⁶ Er zitiert nicht Hans Sedlmayrs Folgerung über den Verlust des Menschenbildes. ¹⁷ Von den physiognomischen Konstruktionen Keith Cottinghams distanziert sich er sich jedoch vehement; dessen Idee vom „Porträt als multiple Persönlichkeit“ will er nicht einmal grammatikalisch akzeptieren. Da die künstlichen Formen der Cyberwelt keine Entsprechungen in der Körperwelt aufwiesen und so der herkömmlichen Abbildung entsagten, erklärt er sie für außerhalb des Raum-Zeit-Kontinuums angekommen: Nach Belting handelt es sich nicht mehr um „faces“, sondern nur noch um Schnittstellen von Bildmaterial, um synthetische „interfaces“, die in den Massenmedien eine „kollektive Welt der Anpassung“ (299) generierten. ¹⁸ Diese Rezeptionsmöglichkeit ist jedoch völlig unabhängig von den Möglichkeiten digitaler Bildprogramme. Roland Barthes hatte die „Vulgarisierung des kinematographischen Gesichts“ schon 1933 am Typus des jugendlichen Liebhabers à la Henri Garat diagnostiziert. ¹⁹ Im immer rascheren Wechsel wurde dieser ersetzt.

Konsens besteht, dass Andy Warhol an der konsumorientierten Gesichter-Generierung der Mediengesellschaft partizipierte und mit seinen schablonierten Images von ihr profitierte. Belting spezifiziert Warhols serielle Produktionsweise am Beispiel des Mao-Porträts als kritische Reaktion auf Propagandapraktiken: „[...] denn er legte den Schwerpunkt vom Gesicht auf die Produktionsweise und also auf die plakativen Techniken der Massenmedien. So entleerte sich das Gesicht als eine Oberfläche, die eine andere Oberfläche verdoppelte und also die Reproduktion einer Reproduktion war, in welcher die Person abhandenkam.“ (291) Was er in diesem Zusammenhang unter „Person“ versteht, definiert Belting ebenso wenig, wie er die Frage problematisiert, ob Warhol sich in seinem öffentlichen Werk je für Individuen interessierte. ²⁰

Die Referentialität des Porträts beurteilten Gelehrte seit alters mit Skepsis, wie Rudolf Preimesberger exemplarisch an Albrecht Dürers Kupferstich des Erasmus

16 Gaius Plinius Secundus d. Ä., *Naturkunde*, hrsg. und übers. von Roderich König in Zusammenarbeit mit Gerhard Winkler, München 1997, 35.5, S. 15.

17 Hans Sedlmayr, *Verlust der Mitte. Die bildenden Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Frankfurt am Main 1985, S. 154: „In dem gleichen Maße aber, als die Fähigkeit, das Menschengesicht in einer Menschlichkeit zu bilden, zurückgeht, wächst die Fähigkeit, das Außer-menschliche und Außernatürliche zu gestalten und erreicht ungeahnte Regionen des Fürchterlichen.“

18 Belting, 2013, S. 300, wertet einzelne Beiträge zur Ausstellung „Fotografie nach der Fotografie“ als „wohlfeile Wunschbilder und modische Anbiederungen an den Zeitgeist.“ Es sei dahingestellt, warum er ebd. speziell die Arbeiten von Künstlerinnen hervorhebt: „Im Übrigen zeigte sich bei den beteiligten Künstlerinnen der geheime Wunsch, in der digitalen Arena eine neue Freiheit von alten Rollenzwängen des *gender* zu gewinnen.“ Mit dem Begriff „Interface“ operierte Voigt, als sie die „Models“ von Marlene Dumas als zwischen äußerem Schein und innerer Emotion changierend interpretierte, vgl. Kirsten Claudia Voigt, „Face as Interface. Gesichter im Angesicht des Subjekt-Bild-Skeptizismus“ in: *Kunstforum International*, Bd. 216, Juli-August 2012, (S. 44–59), S. 52.

19 Roland Barthes, „Anlitzte und Gesichter“ (franz. 1953) in: Helga Gläser, Bernhard Groß, Hermann Kappelhoff (Hg.), *Blick, Macht, Gesicht*, Berlin 2001, (S. 57–69), S. 64.

20 Dagegen Gördüren (wie Anm. 11), 2013, S. 224–225.

von Rotterdam aufzeigte.²¹ Belting äußert zum genannten Beispiel die Vermutung, Erasmus habe dieses Porträt wohl auch nicht gemocht, weil „sein Gesicht nicht im Zentrum von Dürers Blatt stand.“ (162) Am Porträt scheiden sich die Geister. Beltings Annahme der Zeitgebundenheit des Menschen lässt sich nur akzeptieren: Sie verdeutlicht, welch prometheisches Unterfangen eine transsubstantielle, Jahrtausende umfassende Interpretation des Porträtschaffens darstellt.

DORIS GERSTL

Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg

21 Rudolf Preimesberger, „Albrecht Dürer: Imago und effigies (1526)“ in: Rudolf Preimesberger, Hannah Baader und Nicola Suthor (Hg.), *Porträt* (= Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren Bd. 2), Berlin 1999, S. 228–238.