

Zugänge der Jahre 1933 bis 1945 beschränken darf. Jede Erwerbung auch nach 1945 kann sich als problematisch erweisen, wenn das betreffende Werk schon vor 1945 existierte und während der NS-Zeit in Deutschland oder von Deutschland aus den Eigentümer gewechselt haben kann. Die Veröffentlichung der in den Museen bekannten Provenienzinformatoren, auch wenn diese unvollständig sind, erleichtert der Forschung den Zugriff, wobei es nicht nur um die Ermittlung von NS-Unrecht geht. Provenienzforschung hat neben der juristischen und moralischen Dimension auch kunstgeschichtliche Bedeutung. Zur Transparenz gibt es also in mehrfacher Hinsicht keine Alternative. Die gute Ausstattung und das großzügige Layout des Kataloges hätten in Ergänzung zu den Informationen über erfolgte Wiedergutmachungen die Möglichkeit geboten, generell die Provenienzen – soweit bekannt – aufzuführen.

Die Essays zu den Künstlern sind größtenteils sehr ergiebig, nicht zuletzt weil neben den hauseigenen fundierten Forschungen zahlreiche Spezialisten gewonnen wurden, die den neuesten Stand ihrer Forschungen einbringen konnten. Es ist zu wünschen, dass zahlreiche weiterführende Erkenntnisse aus der wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Katalog erwachsen. Es ist viel Material enthalten. Verwöhnt durch die reichhaltige Bildausstattung und die Reproduktion auch zahlreicher Referenzwerke, kann man darüber hinwegsehen, wenn ein im Text besprochenes und offenbar wichtiges Werk, wie zum Beispiel Leibls Bildnis von Julius Langbehn (411), nicht reproduziert ist. Und ebenso muss nicht jedes für einen Maler grundlegend wichtige Vorbild benannt werden. Die Möglichkeit der Rezension soll an dieser Stelle aber nicht ungenutzt gelassen werden, um auf die offensichtliche Rezeption Max Liebermanns durch Otto Edmund Günther (292ff.) hinzuweisen, so wie es für Otto Piltz (474ff.) erkannt wurde.

Der Katalog hat mehr als nur Einführung oder Überblick zu bieten. Allein die vorgestellten Werke beispielsweise von Carl Schuch oder Hans Thoma beeindrucken ungemein. Sie machen in Quantität und Qualität deutlich, welchen Gewinn die neue Dauerleihgabe für das Museum darstellt.

ULF HÄDER
Jena



Émilie Bouvard und Ferenc Tóth (Hrsg.); Picasso. Transfigurations 1895–1972; Budapest: Hungarian National Gallery 2016; 369 S.; ISBN 978-615-5304-54-5; € 32,79

Von 22. April bis 28. August 2016 zeigte die Ungarische Nationalgalerie (Magyar Nemzeti Galéria) in Budapest eine Ausstellung, die dem größten spanischen Künstler des 20. Jahrhunderts gewidmet war: Pablo Picasso. Der Untertitel der Schau war ‚Transfigurations (Alakváltások)‘. Ziel der Ausstellung war es, die ständigen Transformationen, denen die menschliche Figur in dem über mehr

als 70 Jahre gewachsenen Œuvre dieses Künstlers unterworfen war, zu verdeutlichen. Da die menschliche Figur das Hauptthema in der Kunst Picassos ist, war es de facto eine Schau, die dem Besucher einen breiten Überblick über die facettenreiche und faszinierende stilistische Entwicklung Picassos in einer überaus eindrucksvollen Weise vor Augen führte. Zu sehen waren insgesamt 100 Gemälde, Zeichnungen, Druckgrafiken, Keramiken und Skulpturen des spanischen Künstlers, von denen 74 aus dem Musée Picasso in Paris stammten. Einige Ausstellungsstücke wurden vom Israel Museum in Jerusalem bereitgestellt, das somit der zweitwichtigste ausländische Leihgeber der Ausstellung war. Das berühmteste Werk, das in der Schau zu bewundern war, stammte jedoch aus Russland: Das *Porträt Ambroise Vollards* von 1909/1910 aus dem Puschkin Museum in Moskau. Die bekanntesten Werke des Musée Picasso waren in der Budapester Ausstellung leider nicht zu sehen. Dennoch war es möglich, die stilistische Entwicklung Picassos im Großen und Ganzen lückenlos nachzuvollziehen. Den Kuratoren Émilie Bouvard und Ferenc Tóth ist es gelungen, aus fast jedem Schaffensjahr Picassos mindestens ein Werk für die Ausstellung zu gewinnen.

Allerdings ist es ein wenig schade, dass die ersten Stilperioden Picassos bis etwa 1906 nicht optimal repräsentiert waren. Das früheste Werk in der Ausstellung war das *Barfüßige Mädchen* von 1895 aus dem Musée Picasso. Die zweite Katalognummer war jedoch schon ein Gemälde aus dem Jahr 1902: die *Schlafende Trinkerin*, ebenfalls aus dem Musée Picasso. Aus der künstlerisch äußerst fruchtbaren Periode um 1900, in die auch der erste Parisaufenthalt des Künstlers hineinfällt, waren somit überhaupt keine Werke zu sehen. Eine der beeindruckendsten Arbeiten dieser ersten Werkgruppe, die in der Ausstellung ‚Early periods. Moral and symbolic figures‘ genannt wurde, war ein 1905 datiertes Aquarell mit dem Thema *Mutter und Kind* aus den Sammlungen des Budapester Szépművészeti Múzeum. Sehr viel detaillierter konnte man dafür Picassos Entwicklung zwischen 1906 und 1916 nachvollziehen. In dieser Gruppe (‚Cubist deconstruction and reconstruction‘) wurden drei Stilphasen zusammengefasst: die Jahre 1906 und 1907, deren künstlerische Produktion vor allem durch schwarzafrikanische Kunst geprägt war, die Periode des analytischen Kubismus zwischen 1908 und 1913 und die synthetisch-kubistische Phase von 1913 bis 1916. Besonders eindrucksvoll ließ sich hier der ‚Stilbruch‘ während der Jahre 1907/1908 verfolgen, der in Zusammenhang mit der Freundschaft Picassos zu Georges Braque steht. In dieser Werkgruppe gab es zwei Highlights: eine weitere, stark von afrikanischer Kunst beeinflusste Darstellung von *Mutter und Kind* aus dem Musée Picasso – die Farbigkeit dieses Gemäldes ist sehr ungewöhnlich, da sie nicht von Grau- beziehungsweise Rosatönen dominiert wird, wie die meisten anderen Werke der Jahre 1906/1907, sondern von leuchtendem Rot, Grün und Blau; und das bereits erwähnte, kubistische *Porträt Ambroise Vollards* aus dem Puschkin Museum.

In der dritten Gruppe (‚Reinventing the classical line‘) waren Arbeiten zu sehen, die zwischen 1917 und 1924 entstanden und von Picassos Rückkehr zu einem ‚neoklassizistischen‘, das heißt gegenständlich-realistischen Stil zeugen, beispielsweise das *Porträt eines jungen Mannes als Pierrot* aus dem Musée Picasso oder die *Sitzende Frau (Riesin)* aus der Stuttgarter Staatsgalerie. Insbesondere Werke wie das Stuttgar-

ter Gemälde führten dem Betrachter vor Augen, dass Picasso sich zu dieser Zeit einerseits an der Kunst der Antike beziehungsweise der Renaissance orientierte, andererseits aber bereits begann, sich vom positiven Menschenbild dieser Epochen zu entfernen, indem er den menschlichen Körper und das menschliche Gesicht leicht deformierte: Vor allem die dicken Arme, also die Proportionen der Figur wirken nämlich eher ‚antiklassisch‘. Allerdings war die Auswahl der Werke bei dieser Gruppe ein wenig irreführend, da eine lineare Entwicklung von Picassos Stil suggeriert wurde, die es so eigentlich nicht gab: In den Jahren 1917 bis 1924 entstanden nämlich gleichzeitig mit den Arbeiten, die einen gegenständlich-realistischen Stil zeigen, auch Werke, die dem (Spät-)Kubismus zuzuordnen sind. Von letzteren war in der Budapester Ausstellung jedoch nichts zu sehen.

Die nächste Werkgruppe (‚Surrealist metamorphoses‘) umfasste mehr als 10 Jahre im Schaffen Picassos. In dieser Periode, die von der radikalen, ja geradezu brutalen Deformierung der menschlichen Figur und Picassos typischen surrealistischen ‚Monstern‘ gekennzeichnet ist, entstanden einige bekannte Werke, darunter das Gemälde *Der Kuss* (1925), das 1932 gemalte *Porträt von Marie-Thérèse Walter*, Picassos damaliger Lebensgefährtin, und die *Minotaurus-Zeichnung* von 1933. Zu dieser Zeit schuf der spanische Künstler auch seine ersten ‚experimentellen‘ Bronzeskulpturen, von denen einige in der Budapester Schau zu sehen waren, zum Beispiel die *Büste eines bärtigen Mannes* von 1933.

Die fünfte Werkgruppe (‚War figures‘) war Picassos Schaffen während des Zweiten Weltkriegs gewidmet. Diese und die folgenden Werkgruppen sind aus meiner Sicht allerdings stilistisch nicht mehr so klar voneinander abgrenzbar wie frühere Stilphasen, da die Deformierung der menschlichen Figur nach wie vor das dominierende Merkmal von Picassos Kunst ist und um 1940 – wie beispielsweise beim Gemälde *Knabe mit Languste* (1941) – zum Teil noch weiter gesteigert wird. Weitere bekannte Werke in der Gruppe ‚War figures‘ waren der *Kopf eines bärtigen Mannes* von 1938 und die *Büste einer Frau mit blauem Hut* (1944). Die vorletzte Werkgruppe entstand in den späten 40er und frühen 50er Jahren, als Françoise Gilot Picassos Lebensgefährtin war. Ihr Gesicht war es daher auch, das auf drei ausgestellten Werke erschien. Bemerkenswert ist, wie eng Picassos Leben und seine Kunst während dieser Zeit miteinander verwoben waren: Die Ikonografie von ungefähr der Hälfte der Werke, die in dieser Gruppe versammelt waren, kreiste nämlich um die Themen Schwanger- und Mutterschaft, Kinder und Familie. So war etwa die Skulptur *Schwangere Frau* von 1949 ausgestellt, die den kopflosen Körper einer äußerst reduzierten menschlichen Figur zeigt, wobei in der Mitte des Körpers der Bauch und die Brüste durch eine größere und zwei kleinere, kugelartige Verdickungen angezeigt werden (diese Skulptur entstand nachweislich während der zweiten Schwangerschaft Françoise Gilots). Ein Jahr später ist die Skulptur *Frau mit Kinderwagen* datiert, die ebenfalls in der Budapester Ausstellung zu sehen war; Darüber hinaus waren beispielsweise auch die Gemälde *Mutter und Kinder beim Spielen* (1951) und *Kind, das mit einem Spielzeuglastwagen spielt* (1953) ausgestellt. Nicht ganz klar ist jedoch, warum diese Werkgruppe ‚Return to the origins‘ genannt wurde.

Die letzte Werkgruppe, die Picassos Schaffen während der letzten 15 bis 20 Jahre seines Lebens vorführte, war dem Thema ‚The artist and his model‘ gewidmet. Tatsächlich scheint sich der Künstler vor allem in den 60er Jahren wiederholt mit diesem Sujet beschäftigt zu haben und so waren auch in der Ausstellung drei Gemälde mit dieser Ikonografie zu sehen. Ein weiteres, verwandtes Bildthema war Edouard Manets *Frühstück im Grünen* – ein Werk, mit dem sich der Künstler um 1960 intensiv auseinandersetzte und mehrere eigene Versionen schuf, von denen drei in Budapest zu sehen waren. Interessanter Weise waren aber Mutterschaft und Familie weiterhin wichtige Themen in Picassos Kunst, obwohl die letzte Ehe des Künstlers kinderlos blieb. Nicht ganz ideal war es aus meiner Sicht, dass in dieser letzten und gleichzeitig auch größten Gruppe Werke ausgestellt wurden, die im Laufe von beinahe zwei Jahrzehnten entstanden. Es wäre eventuell vorteilhafter gewesen, wenn man die ersten Werke dieser Gruppe noch in die vorletzte Gruppe eingereiht hätte, da sie stilistisch den um 1950 entstandenen Werken näher stehen. Der letzte Stilwandel in der Kunst Picassos scheint sich nämlich um 1960 vollzogen zu haben, als seine Malerei insgesamt freier, sein Pinselstrich breiter und offener und seine Figuren monumentaler wurden.

Der 372 Seiten starke, in englischer und ungarischer Sprache erschienene Katalog zur Ausstellung enthält zehn zumeist eher kürzere Aufsätze von französischen und ungarischen Autoren, die unterschiedliche Aspekte von Picassos Kunst und dessen Œuvre näher beleuchten, zum Beispiel seine ‚Lichtzeichnungen‘ (Zeichnungen, die durch die Bewegung einer Lichtquelle während einer fotografischen Langzeitbelichtung entstanden sind), seine Auseinandersetzung mit Kinderzeichnungen oder die Rolle Daniel-Henry Kahnweilers beim Zustandekommen der Budapester Picasso-Sammlung. Im Kontext dieser Rezension sollen zwei Aufsätze näher vorgestellt werden: Emilie Bouvards einleitender Essay *Pablo Picasso's figures. Approaches* und Nathalie Leleus Aufarbeitung der Briefe in Picassos Privatarchiv, die den ungarischen Volksaufstand von 1956 betreffen.

Zu Beginn ihres Aufsatzes betont Bouvard zu Recht, dass die Auseinandersetzung mit der Kunst der Alten Meister für die Entstehung von Picassos Figurenauffassung essentiell war; (13) Der Künstler war sich also der überragenden Rolle der – zumeist idealisierten – menschlichen Figur in der westlichen Kunst, beispielsweise bei Leonardo da Vinci, Diego Velazquez oder Nicolas Poussin, in vollem Umfang bewusst. Des Weiteren weist sie darauf hin, dass Picassos Interesse für die menschliche Figur auch mit seiner Zuneigung zu Menschen in Verbindung steht – in seinem einzigen Fernsehinterview sprach er nämlich auch über seine „Liebe zu den Menschen“.¹ (14) Doch obwohl bei der überwiegenden Mehrheit seiner Werke die menschliche Figur im Zentrum steht, schuf er – bis auf sehr wenige Ausnahmen – keine Arbeiten mit religiöser Thematik und auch keine Historienbilder, denn das wichtigste Genre war für Picasso das Porträt. Dem Künstler gelang es, diese klassische Bildgattung in einem hohen Maß zu ‚verstören‘ (15: „Picasso's perturbation of

1 URL: <http://www.ina.fr/video/I00008461> (21.09.2016).

the portrait“), wobei man seine Porträtkunst ab etwa 1930 Bouvard zufolge als eine Synthese von Kubismus und Karikatur begreifen könne. (17) Anschließend wendet sich die Autorin einem anderen Aspekt von Picassos Figurenauffassung zu und meint, dass sich der Künstler, als er 1900 nach Paris kam, damit konfrontiert sah, dass die Aktivitäten von Modellen, die sich den Künstlern zur Verfügung stellten, oft nicht weit von Prostitution entfernt waren. (17) Diese Art von erotischer Beziehung zwischen Maler und Modell bildet (laut Bouvard) die Grundlage für seine späteren Darstellungen mit dem Thema ‚Maler und Modell‘. (18) Gleichzeitig macht Bouvard auf den Umstand aufmerksam, dass der Künstler selten die Dienste von Modellen in Anspruch genommen haben dürfte, da er meist nach Fotos oder nach seiner Erinnerung beziehungsweise Fantasie malte oder zeichnete. (18) Die erotische Beziehung zwischen Maler und Modell dürfte jedoch auch der Ausgangspunkt für Picassos radikale Verschmelzung von Kunst und (Privat-)Leben gewesen sein, wobei in seinen Werken eine eher traditionelle Verteilung der Geschlechterrollen zu beobachten sei – beispielsweise wenn er den Maler als die aktive sehende, und das Modell als die passive gesehene Figur zeigt oder bei den zahlreichen Vergewaltigungsszenen, die mit der Minotaurus-Thematik in Verbindung stehen. Dies alles impliziere eine sehr ‚maskuline‘ Auffassung von Kreativität. Abschließend verweist Bouvard noch darauf, dass es manchmal nicht einfach ist, das Geschlecht der Figuren auf Picassos Werken zu bestimmen, obwohl seine Kunst im Allgemeinen zu recht als sexuell aufgeladen gilt. (22) Insbesondere trifft dies auf Arbeiten zu, die um 1910 herum entstanden sind. Bei kubistischen Werken ist das Geschlecht der Figuren oft nicht bestimmbar, weil die Figuren selbst fast nicht mehr zu erkennen sind. Hingegen werden bei Werken, die während der ‚afrikanischen Periode‘ entstanden, vor allem weibliche Figuren oft vermännlicht, indem sie neben Brüsten auch breite Schultern, schmale Hüften und einen insgesamt recht muskulös wirkenden Körper erhalten. Die Wurzeln dieses Phänomens der geschlechtlichen Unbestimmtheit sind meines Erachtens bei Paul Cézanne und seinen zahlreichen Versionen der *Badenden* zu finden. Die Autorin beschreibt das Phänomen zwar, nennt jedoch keine Erklärung dafür – der Grund für die ‚Geschlechtslosigkeit‘ der Figuren bei diesen Werken bleibt somit unklar.

Der interessanteste Beitrag zur Budapester Picasso-Schau als Forschungsprojekt stammt aus meiner Sicht von Nathalie Leleu, die Pablo Picassos Privatarchiv nach Dokumenten durchsuchte, welche sich auf die politischen Ereignisse in Ungarn im Jahr 1956 beziehen. Es gelang ihr, nicht weniger als 10 Briefe, Telegramme und Postkarten zu finden, in denen der Künstler dazu aufgefordert wird, öffentlich zur Situation in Ungarn Stellung zu nehmen, aus der kommunistischen Partei Frankreichs, deren Mitglied er von 1944 bis zu seinem Tod war, auszutreten beziehungsweise ein neues, ‚ungarisches Guernica‘ zu malen. Die Schriftstücke wurden transkribiert (allerdings nicht vollständig), auf Englisch beziehungsweise Ungarisch übersetzt und im Budapester Ausstellungskatalog erstmals publiziert. Bemerkenswert sind vor allem die Briefe des amerikanischen Schriftstellers James Lord (1922–2009) und des ungarischen Künstlers Béla Czóbel (1883–1976) an Picasso. Beide

kannten den Künstler persönlich, obwohl sie wahrscheinlich nicht zu seinem engsten Freundeskreis gehörten, und forderten ihn – teilweise mit sehr leidenschaftlichen, teilweise aber auch mit durchaus kritischen, ja sogar vorwurfsvollen, beinahe aggressiven Worten – dazu auf, seine politische Position grundlegend zu überdenken. So schrieb James Lord am 11. November 1956: „But can you still sincerely believe that the cause of liberty and human dignity is found where you have tried to find it for these past ten years? Today the hands of your comrades which you have so often shaken are dripping with blood, they have written, once and for all, in letters of fire and iron, what communism is. And, like the hands of Macbeth, there’s no ocean in the world that could wash them clean. The same goes for those that would shake their hands even today – they too become forever soiled. Can you continue your tranquil work amongst your paintbrushes, can you keep perfecting the forms of your art without remorse? You have chosen to live in the eyes of the world. And now it is the world that will judge your life. Can you keep your silence while the cries of patriots and the howls of innocent victims still echo amongst the ruins of Budapest? Can the painter of Guernica stay indifferent in the face of Hungary’s martyrdom? If he can, I daresay the world will stay indifferent in the face of Guernica. Can the man who devoted his life to the freedom of art put his art in the service of enslaving humankind? If he can, I daresay posterity will discover in his art all the flaws, which such cynicism is bound to have produced.“ (120f.)

Interessanterweise bezieht sich auch Béla Czóbel am 15. Dezember 1956 auf Macbeth: „I am coming from the hell that the Soviets have made out of Hungary. My first thought is to write to you and tell you that, unknowing, you have joined a society of bandits, who have been robbing, murdering and trampling my country for eleven years. The communists demanded unanimity, but now, against their will, they managed to induce the hatred and contempt of their system. Come and see Budapest with your own eyes and you’re going to see the 50,000 houses demolished by Soviet tanks without cause, not to mention the 70,000 dead and the 125,000 refugees so far. The Russians continually remove the rubble, but like Lady Macbeth, they will never be able to remove the red stain that covers Hungary. Please use all your influence and authority, refer aloud to my witness’ account, and paint a new Guernica, much more terrible than the previous one.“ (129)

Es hat also den Anschein, dass Picasso zu den Ereignissen in Ungarn schwieg und auf die zahlreichen Aufforderungen, öffentlich zu dieser Frage Position zu beziehen, nicht reagierte. Tatsache ist auch, dass er – im Gegensatz zu vielen anderen Intellektuellen – die kommunistische Partei nicht verließ und auch kein ‚ungarisches Guernica‘ malte. Doch seine Haltung dürfte nicht vollkommen indifferent gewesen sein, denn immerhin unterschrieb er im November 1956 – zusammen mit neun weiteren, weniger bekannten Intellektuellen – einen Protestbrief an die kommunistische Partei Frankreichs, der unter anderem auf die Situation in Ungarn Bezug nahm (116). Außerdem darf man nicht vergessen, dass nicht bekannt ist, ob Picasso die zahlreichen Briefe und Anfragen zu diesem Thema beantwortete. Dass die an ihn gerichteten Briefe überhaupt erhalten sind, haben wir dem Umstand zu verdanken, dass

der Künstler – wie beispielsweise von Françoise Gilot bezeugt – grundsätzlich nichts wegwarf.² Falls er manche Briefe zum Thema Ungarn 1956 beantwortete, werden die meisten seiner Antworten wohl nicht mehr erhalten sein, beziehungsweise, wenn sie erhalten sind, werden sie sich in den Archiven von James Lord, Hélène Parmelin, Béla Czóbel und anderer befinden. (Zumindest mit Hélène Parmelin dürfte Picasso korrespondiert haben, denn sie schrieb im November und Dezember 1956 gleich drei Briefe an ihn.) Es ist also bedauerlicher Weise unbekannt, was genau Picasso über die politischen Ereignisse in Ungarn dachte. Zum gegenwärtigen Zeitpunkt kann man daher über den Grund seines (öffentlichen) Schweigens zu dem Thema nur Spekulationen anstellen.

Abgesehen von den Briefen im Picasso-Archiv, die sich auf den ungarischen Volksaufstand von 1956 beziehen, enthält der Katalog jedoch nicht allzu viele neue Forschungsergebnisse. Die Ausstellung scheint also nicht als Forschungsprojekt konzipiert worden zu sein. Auch enthalten die Texte der Katalognummern keine Literaturhinweise, weshalb die Bibliografie nur vier Seiten umfasst. Allerdings ist eine Bibliografie, die sich auf die wichtige Literatur konzentriert, bei einem so umfassend bearbeiteten Gebiet natürlich durchaus sinnvoll. Die Themen der meisten Beiträge beziehen sich zwar auf Picasso, aber nicht auf die menschliche Figur und deren Transformationen in seinem Werk. Tatsächlich war die Budapester Schau daher (trotz ihres Untertitels) eher eine Ausstellung, die dem Gesamtwerk des spanischen Künstlers gewidmet war. Als solche hätte sie beispielsweise Gelegenheit geboten, die stilistische Entwicklung beziehungsweise einige Veränderungsprozesse im Stil Picassos genauer zu beleuchten. So erfolgt etwa die Hinwendung zum Kubismus innerhalb eines relativ kurzen Zeitraums, aber dennoch sind die einzelnen Schritte dieses stilistischen Transformationsprozesses recht genau nachvollziehbar. Im Gegensatz dazu scheint Picassos surrealistische Phase mehr oder weniger plötzlich im Jahr 1925 einzusetzen – wie ist dies zu erklären? In der Tat warf die Ausstellung aus meiner Sicht vor allem die Frage auf, wie es überhaupt möglich ist, dass ein Künstler eine dermaßen dynamische stilistische Entwicklung durchmacht. So gesehen kann der Name Picassos gar als ein Synonym für stetige Veränderung angesehen werden.

Insgesamt war die Budapester Picasso-Schau also eine sehr sehenswerte Ausstellung, in der zahlreiche bekannte Werke des berühmten spanischen Künstlers zu sehen waren. Ohne Zweifel konnte sie aus diesem Grund auch viele Besucher dazu anregen, eine Reise nach Paris zu planen, um die im Musée Picasso verbliebenen Meisterwerke im Original zu betrachten.

ANNA SIMON
Wien

² Françoise Gilot und Carlton Lake, *Leben mit Picasso*, übers. von Anne-Ruth Strauß, Wien 1967 (Lizenzausgabe), S. 189.