

## Georg Wilhelm Friedrich Hegel

### *Vorlesungen über die Ästhetik (1820–1829)*

*Die romantische Kunstform hebt die vollendete Einigung der Idee und ihrer Realität wieder auf und setzt sich selbst, wenn auch auf höhere Weise, in den Unterschied und Gegensatz beider Seiten [Idee und Gestalt] zurück, der in der symbolischen Kunst unüberwunden geblieben war. Die klassische Kunstform nämlich hat das Höchste erreicht, was die Versinnlichung der Kunst zu leisten vermag, und wenn an ihr etwas mangelhaft ist, so ist es nur die Kunst selber und die Beschränktheit der Kunstsphäre. Diese Beschränktheit ist darin zu setzen, daß die Kunst überhaupt das seinem Begriff nach unendliche konkrete Allgemeine, den Geist, in sinnlich konkreter Form zum Gegenstande macht und im Klassischen die vollendete Ineinsbildung des geistigen und des sinnlichen Daseins als Entsprechen beider hinstellt. Bei diesem Verschmolzensein aber kommt in der Tat der Geist nicht seinem wahren Begriffe nach zur Darstellung. Denn der Geist ist die unendliche Subjektivität der Idee, die als absolute Innerlichkeit sich nicht frei für sich herauszugestalten vermag, wenn sie im Leiblichen als in ihrem gemäßen Dasein ergossen bleiben soll. Aus diesem Prinzip heraus hebt die romantische Kunstform jene ungetrennte Einheit der klassischen wieder auf, weil sie einen Inhalt gewonnen hat, der über die klassische Kunstform und deren Ausdrucksweise hinausgeht. Dieser Inhalt – um an bekannte Vorstellungen zu erinnern – füllt mit dem zusammen, was das Christentum von Gott als Geist aussagt, im Unterschiede des griechischen Götterglaubens, welcher den wesentlichen und angemessensten Inhalt für die klassische Kunst ausmacht. [...] Wird nun in solcher Weise das Ansich der vorigen Stufe, die Einheit menschlicher und göttlicher Natur, aus einer unmittelbaren zu einer bewußten Einheit erhoben, so ist das wahre Element für die Realität dieses Inhalts nicht mehr das sinnliche unmittelbare Dasein des Geistigen, die leibliche menschliche Gestalt, sondern die selbstbewußte Innerlichkeit. Deshalb tritt nun das Christentum, weil es Gott als Geist, und nicht als individuellen, besonderen Geist, sondern als absoluten im Geist und in der Wahrheit zur Vorstellung bringt, von der Sinnlichkeit des Vorstellens in die geistige Innerlichkeit zurück und macht diese und nicht das Leibliche zum Material und Dasein ihres Gehaltes. Ebenso ist die Einheit der menschlichen und göttlichen Natur eine gewußte und nur durch das geistige Wissen und im Geist zu realisierende Einheit. Der neue, dadurch errungene Inhalt ist deswegen nicht an die sinnliche Darstellung, als entsprechende, gebunden, sondern befreit von diesem unmittelbaren Dasein, welches negativ gesetzt, überwunden und in die geistige Einheit reflektiert werden muß. In dieser Weise ist die romantische Kunst das Hinausgehen der Kunst über sich selbst, doch innerhalb ihres eigenen Gebiets und in Form der Kunst selber. [...] Dadurch kommt die Gleichgültigkeit, Unangemessenheit und Trennung von Idee und Gestalt – wie im Symbolischen – von neuem hervor, doch mit dem wesentlichen Unterschiede, daß im Romantischen die Idee, deren Mangelhaftigkeit im Symbol die*

*Mängel des Gestaltens herbeiführte, nun als Geist und Gemüt in sich vollendet zu erscheinen hat und aus dem Grunde dieser höheren Vollendung sich der entsprechenden Vereinigung mit dem Äußeren entzieht, indem sie ihre wahre Realität und Erscheinung nur in sich selber suchen und vollbringen kann.*

*Dies wäre im allgemeinen der Charakter der symbolischen, klassischen und roman-tischen Kunstform als der drei Verhältnisse der Idee zu ihrer Gestalt im Gebiete der Kunst. Sie bestehen im Erstreben, Erreichen und Überschreiten des Ideals als der wahren Idee der Schönheit. (I, S. 85 ff.)*

*Dichter, Maler, Bildhauer, Musiker wählen vornehmlich Stoffe aus vergangenen Zeiten, deren Bildung, Sitten, Gebräuche, Verfassung, Kultus verschieden ist von der gesamten Bildung ihrer eigenen Gegenwart. Ein solches Zurückschreiten in die Vergangenheit hat, wie bereits früh bemerkt ist, den großen Vorteil, daß dies Hinausrücken aus der Unmittelbarkeit und Gegenwart durch die Erinnerung von selber schon jene Verallgemeinerung des Stoffs zuwege bringt, deren die Kunst nicht entbehren kann. Der Künstler jedoch gehört seiner eigenen Zeit an, lebt in ihren Gewohnheiten, Anschauungsweisen und Vorstellungen. [...]*

*Nun ist der Künstler wohl in dem allgemeinen Pathos des Menschlichen und Göttlichen ganz zu Hause, aber die vielfach bedingende Außengestalt der alten Zeit selber, deren Charaktere und Handlungen er vorführt, haben sich wesentlich geändert und sind ihm fremd geworden. Ferner schafft der Dichter für ein Publikum und zunächst für sein Volk und seine Zeit, welche fordern darf, das Kunstwerk verstehen und darin heimisch werden zu können. Die echten, unsterblichen Kunstwerke zwar bleiben allen Zeiten und Nationen genießbar, aber auch dann gehört zu ihrem durchgängigen Verständnis für fremde Völker und Jahrhunderte ein breiter Apparat geographischer, historischer, ja selbst philosophischer Notizen, Kenntnisse und Erkenntnisse. Bei dieser Kollision nun unterschiedener Zeiten fragt es sich, wie ein Kunstwerk in betreff auf die Außenseiten des Lokals, der Gewohnheiten, Gebräuche, religiösen, politischen, sozialen, sittlichen Zustände gestaltet sein müsse: ob nämlich der Künstler seine eigene Zeit vergessen und nur die Vergangenheit und deren wirkliches Dasein im Auge behalten solle, so daß sein Werk ein treues Gemälde des Vergangenen wird; oder ob er nicht nur berechtigt, sondern verpflichtet sei, nur seine Nation und Gegenwart überhaupt zu berücksichtigen und sein Werk nach Ansichten zu bearbeiten, welche mit der Partikularität seiner Zeit zusammenhängen. Man kann diese entgegengesetzte Forderung so ausdrücken: der Stoff solle entweder objektiv seinem Inhalt und dessen Zeit gemäß oder er solle subjektiv behandelt, d. h. ganz der Bildung und Gewohnheit der Gegenwart angeeignet werden. Die eine wie die andere Seite, in ihrem Gegensatze festgehalten, führt auf ein gleich falsches Extrem [...]. (I, S. 259 f.)*

*Das Nächste, was sich im allgemeinen über diesen Punkt sagen läßt, besteht darin, daß keine der soeben betrachteten [subjektiven und objektiven] Seiten sich auf Kosten der anderen einseitig und verletzend hervortun dürfe, daß aber die bloß histori-*

sche Richtigkeit in äußerlichen Dingen des Lokals, der Sitten, Gebräuche, Institutionen den untergeordneten Teil des Kunstwerks ausmache, welcher dem Interesse eines wahrhaften und auch für die Gegenwart der Bildung unvergänglichen Gehalts weichen müsse. [...]

Erstens kann die Darstellung der Eigentümlichkeit einer Zeit ganz getreu, richtig, lebendig und auch dem gegenwärtigen Publikum durchweg verständlich sein, ohne jedoch aus der Gewöhnlichkeit der Prosa herauszugehen und in sich selber poetisch zu werden. [...]

Nach der anderen Seite hin kann uns das Historische einer früheren Mythologie, das Fremdartige historischer Staatszustände und Sitten dadurch bekannt und angeeignet sein, daß wir durch die allgemeine Bildung der Zeit auch mannigfache Kenntnis von der Vergangenheit haben. [...]

In dieser Beziehung haben wir uns klarzumachen, daß Kunstwerke nicht für das Studium und die Gelehrsamkeit zu verfertigen sind, sondern daß sie ohne diesen Umweg weitläufiger entlegener Kenntnisse unmittelbar durch sich selber verständlich und genießbar sein müssen. Denn die Kunst ist nicht für einen kleinen abgeschlossenen Kreis weniger vorzugsweise Gebildeter, sondern für die Nation im großen und ganzen da. (I, S. 265 ff.)

Nun kann sich aber die Kunst nicht allein auf einheimische Stoffe beschränken und hat sich in der Tat, je mehr die besonderen Völker miteinander in Berührung traten, ihre Gegenstände immer weiter aus allen Nationen und Jahrhunderten hergenommen. Geschieht dies, so ist es nicht etwa als eine große Genialität anzusehen, daß sich der Dichter ganz in fremde Zeiten hineinlebt, sondern die geschichtliche Außenseite muß so in der Darstellung auf der Seite gehalten werden, daß sie zur unbedeutenden Nebensache für das Menschliche, Allgemeine wird. [...]

In dieser Aneignung nun findet alles dasjenige seinen Grund und seine Entschuldigung, was man in der Kunst Anachronismen zu nennen und den Künstlern gewöhnlich als einen großen Fehler anzurechnen pflegt. [...] Die wichtigere Art der Anachronismen besteht nicht in den Trachten und anderweitigen ähnlichen Äußerlichkeiten, sondern darin, daß in einem Kunstwerke die Personen in der Art sich aussprechen, Empfindungen und Vorstellungen äußern, Reflexionen anstellen, Handlungen begehen, welche sie ihrer Zeit und Bildungsstufe, ihrer Religion und Weltanschauung nach ohnmöglich haben und ausführen konnten. Auf diese Art des Anachronismus wendet man ganz gewöhnlich die Kategorie der Natürlichkeit an und meint, es sei unnatürlich, wenn die dargestellten Charaktere nicht so reden und handeln, als sie zu ihrer Zeit würden geredet und gehandelt haben. Die Forderung aber solcher Natürlichkeit, einseitig festgehalten, führt sogleich zu Schiefheiten. Denn der Künstler, wenn er das menschliche Gemüt mit seinen Affekten und in sich substantiellen Leidenschaften schildert, darf dies bei aller Bewahrung der Individualität dennoch nicht so schildern, wie sie im gewöhnlichen Leben alltäglich vorkommen, da er jedes Pathos nur in einer demselben schlechthin gemäßen Erscheinung

*ans Licht fördern soll. Dafür allein ist er Künstler, daß er das Wahrfafte kenne und in seiner wahren Form vor unsere Anschauung und Empfindung bringe. (I, S. 268 ff.)*

*Hiermit sind wir zu der wahren Aneignungsweise des Fremdartigen und Äußeren einer Zeit und zur wahren Objektivität des Kunstwerks durchgedrungen. Das Kunstwerk muß uns die höheren Interessen des Geistes und Willens, das in sich selber Menschliche und Mächtige, die wahren Tiefen des Gemüts aufschließen; und daß dieser Gehalt durch alle Äußerlichkeiten der Erscheinung durchblicke und mit seinem Grundton durch all das anderweitige Getreibe hindurchklinge, das ist die Hauptsache, um welche es sich wesentlich handelt. Die wahre Objektivität enthüllt uns also das Pathos, den substantiellen Gehalt einer Situation und die reiche, mächtige Individualität, in welcher die substantiellen Momente des Geistes lebendig sind und zur Realität und Äußerung gebracht werden. Für solchen Gehalt ist dann nur überhaupt eine anpassende, für sich selber verständliche Umgrenzung und bestimmte Wirklichkeit zu fordern. Ist solch ein Gehalt gefunden und im Prinzip des Ideals entfaltet, so ist ein Kunstwerk an und für sich objektiv, sei nun auch das äußerlich Einzelne historisch richtig oder nicht. Dann spricht auch das Kunstwerk an unsere wahre Subjektivität und wird zu unserem Eigentum. Denn mag dann auch der Stoff seiner näheren Gestalt nach aus längst entflohenen Zeiten genommen sein: die bleibende Grundlage ist das Menschliche des Geistes, welches das wahrhaft Bleibende und Mächtige überhaupt ist und seine Wirkung nicht verfehlen kann, da diese Objektivität auch den Gehalt und die Erfüllung unseres eigenen Inneren ausmacht. Das bloß historisch Äußere dagegen ist die vergängliche Seite, und mit dieser müssen wir uns bei fernliegenden Kunstwerken zu versöhnen suchen und selbst bei Kunstwerken der eigenen Zeit darüber wegzusehen wissen. (I, S. 273)*

*Den idealen Mittelpunkt nun und Hauptinhalt des religiösen Gebietes bildet [...] die in sich versöhnte, befriedigte Liebe, deren Gegenstand in der Malerei, da dieselbe auch den geistigen Gehalt in Form menschlicher, leiblicher Wirklichkeit darzustellen hat, kein bloßes geistiges Jenseits bleiben, sondern wirklich und gegenwärtig sein muß. Hiernach können wir die Heilige Familie und vornehmlich die Liebe der Madonna zum Kinde als den schlechthin gemäßen idealen Inhalt dieses Kreises bezeichnen. Diesseits und jenseits dieses Mittelpunktes aber breitet sich noch ein weiter, wenn auch in einer oder anderer Rücksicht weniger in sich selbst für die Malerei vollkommener Stoff aus. [...]*

*Der erste Gegenstand ist das Objekt der Liebe selbst in einfacher Allgemeinheit und ungetrübler Einheit mit sich: Gott selbst in seinem erscheinungslosen Wesen – Gottvater. Hier hat die Malerei jedoch, wenn sie Gott, den Vater, wie die religiöse christliche Vorstellung ihn zu fassen hat, darstellen will, große Schwierigkeiten zu überwinden. Der Vater der Götter und Menschen als besonderes Individuum ist in der Kunst in Zeus erschöpft. Was dagegen dem christlichen Gottvater sogleich abgeht, ist die menschliche Individualität, in welcher die Malerei das Geistige allein wiederzugeben imstande ist. [...]*

*Das wesentlichere Objekt der Liebe wird daher in den Darstellungen der Malerei Christus sein. Mit diesem Gegenstande nämlich tritt die Kunst zugleich ins Menschliche hinüber, das sich hier außer Christus noch zu einem weiteren Kreise ausbreitet, zur Darstellung der Maria, des Joseph, Johannes, der Jünger usf. sowie endlich des Volkes, das teils dem Heiland folgt, teils seine Kreuzigung verlangt und ihn in seinem Leiden verhöhnt. [...]*

*Als den vollkommensten Gegenstand aber habe ich bereits die in sich befriedigte Liebe angegeben, deren Objekt kein bloß geistiges Jenseits, sondern gegenwärtig ist, so daß wir die Liebe selbst in ihrem Gegenstande vor uns sehen. Die höchste, eigentümlichste Form dieser Liebe ist die Mutterliebe Marias zu Christus, die Liebe der einen Mutter, die den Heiland der Welt geboren und in ihren Armen trägt. Es ist diese der schönste Inhalt, zu dem sich die christliche Kunst überhaupt und vornehmlich die Malerei in ihrem religiösen Kreise emporgehoben hat. (II, S. 195 ff.)*

Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Ästhetik* (hrsg. v. Friedrich Bassenge), Berlin 1985, 2 Bde.

## Kommentar

Der Ruhm des Philosophen Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831) ist insbesondere durch zweierlei gefestigt: Einerseits durch die dialektische Konzeption eines umfassenden spekulativen Systems des Geistes, mit der er die Denkströmung des deutschen Idealismus vollendete; andererseits aber durch sein Verdienst, im Feld der wissenschaftlichen Reflexion einen konsequent historischen Blick auf die Gegenstände entwickelt und die Gegenstände selbst als Manifestationen der Geistesgeschichte historisiert zu haben.

In den erstmals 1817 und 1819 in Heidelberg und dann in stark überarbeiteter Form zwischen 1820 und 1829 in Berlin abgehaltenen *Vorlesungen über die Ästhetik* wendet Hegel den neuen historischen Ansatz auf die Betrachtung der Kunst im allgemeinen an, was ihm zu dem Ruf verholfen hat, nach Winckelmann entscheidend zur Begründung der akademischen Kunstgeschichte beigetragen zu haben.<sup>1</sup> Drei Entwicklungsstadien der Kunst sind der hegelschen Ästhetik zufolge zu unterscheiden: Erstens die als eine Art Vorform der Kunst charakterisierte *symbolische Kunstform*; zweitens die *klassische Kunstform* als die Blüteform der Kunst; und drittens die *romantische Kunstform* als die Voll-, bzw. Nachblüte der Kunst. Unter diese drei Kategorien werden von Hegel die einzelnen Künste verteilt, wobei er die Architektur als die *symbolische Kunstform* schlechthin erläutert, die Skulptur als die der *klassischen Kunstform* entsprechende künstlerische Hervorbringung würdigt, und Malerei, Musik und Poesie der *romantischen Kunstform* zuschlägt, da diese erst hier auf dem Höhepunkt ihrer ästhetischen Möglichkeiten stünden. Als eine weitere Konsequenz der von Hegel propagierten historischen Sichtweise auf die Kunst muß betont werden, daß ihr zufolge *jedes* Kunstwerk als ein Zeugnis seiner Zeit zu betrachten sei,

als etwas, in dem sich der Geist einer Zeit repräsentiert. In diesem Sinne ist alle Kunst historische Kunst, alle Malerei Historienmalerei.

Da die drei Kunstformen und die ihnen zugerechneten Künste durchaus nicht als gleichrangig bewertet, sondern als Entwicklungsstufen der Kunst verstanden werden, was den Gedanken des Fortschritts der Kunst einschließt, wird die Frage aufgeworfen, woran im System Hegels der Fortschritt der Kunst gemessen wird. Seine Antwort lautet, daß der Fortschritt der Kunst daran zu beurteilen sei, wie weit es die jeweilige Kunstform erreicht, die *absolute Idee* zur Anschauung zu bringen, aus der die Kunst selbst hervorgegangen ist. Hegel insistiert auf diesem Gedanken, um deutlich zu machen, daß die Kunst nicht allein, getreu dem Prinzip des *l'art pour l'art*, ihren Ursprung und Zweck in sich selbst habe, sondern daß sie ebenso sehr dem Interesse des *absoluten Geistes* diene, sich in der Materie zu verwirklichen. Als das vorherrschende Prinzip in Hegels Nachdenken über die Kunst erweist sich so der Gedanke des *l'art pour l'esprit*, oder besser noch das *l'art pour Dieu*. Es ist dieser Grundgedanke, der die Kriterien der systematischen Einteilung der Künste und der Bewertung ihres Fortschritts liefert.

Daß Hegel die orientalische, bzw. symbolische Stufe der Kunst nur als eine Vorform der Kunst bezeichnen kann, liegt also daran, daß in ihren Werken die *absolute Idee*, weit entfernt davon, als *absolut* spürbar zu werden, noch nicht einmal eine konkrete Form gefunden hat. Das Materielle stigmatisiert hier noch allzu sehr das geistige Prinzip; von einer Idealität dieser Kunstform kann noch nicht die Rede sein. Das ändert sich auf der attischen, bzw. klassischen Stufe der Kunst, wo die *absolute Idee* zwar noch nicht als absolut, aber immerhin als in sich konkret in Erscheinung tritt. Materie und Geist finden hier ein harmonisches Gleichgewicht, was, so Hegel, als Fortschritt zu werten sei, auch wenn es dieser Kunstform noch immer an Idealität mangle, da sie allzu sehr dem Menschlichen verhaftet bleibe. Die höchste Stufe wird von der romantischen Kunstform bezeichnet, da in ihr die *absolute Idee* nicht nur in sich konkret, sondern auch als das Absolute gegeben ist, wenn sie christlich-religiöse Motive angemessen zur Darstellung bringt. Diese Angemessenheit wird, nach Hegel, dann erreicht, wenn in Kunstwerken das Geistige über das Materielle triumphiert.

Was für die romantische Kunstform im allgemeinen gilt, das gilt auch in Bezug auf die Malerei, in der sich der Geist von der Materie zu emanzipieren habe. Dementsprechend sieht Hegel die Aufgabe der Malerei darin, einen geistigen Gehalt zu präsentieren und nicht bloß die äußerlich korrekte Abbildung naturgegebener Tatsachen. Der Künstler habe keine objektiven Abbilder anzustreben, sondern sich vielmehr um Stimmungsbilder zu bemühen, in denen seine subjektiven Geistes- und Gemütszustände einen möglichst intensiven Niederschlag finden. Die geistige Idealität der einzelnen Gattungen der Malerei aber variiert je nach dem spezifischen Inhalt der einzelnen Gattung. So geschieht die Versöhnung des Subjekts mit sich selbst in den Sujets der religiösen Malerei auf einem besonders hohen geistigen Niveau. Sie ist die Vergegenwärtigung des absolut Geistigen, die Vergegenwärtigung Gottes. Hegel nennt diese Versöhnung die einzig »substantielle«. In

den Inhalten der profanen Historienmalerei, des Porträts, des Genres und des Stillebens hingegen kann das geistige Niveau der Versöhnung nur weit niedriger sein, weil sie im Menschlichen befangen bleibt, das zwar keineswegs als geistlos, aber doch als zu irdisch gilt, um mit der absoluten Geistigkeit Gottes ernsthaft in Konkurrenz treten zu können. Die in den Inhalten der Landschaftsmalerei zutage tretende Versöhnung aber muß als höchst defizitär angesehen werden, weil hier das geistige Niveau von einer derart irdischen Natürlichkeit ist, daß Hegel die Auffindung einer Spur des Geistigen einzig durch die schöpferische Subjektivität des Künstlers gewährleistet sieht.

Daß den einzelnen Gattungsinhalten eine Rangfolge geistiger Niveaus zugeordnet wird, hat auch im System Hegels eine Gattungshierarchie zur Folge. Diese unterscheidet sich, abgesehen von zwei Punkten, nicht wesentlich von der im 19. Jahrhundert vorherrschenden Gattungshierarchie. Zum einen räumt Hegel der religiösen Malerei eine absolute Überlegenheit über alle übrigen Gattungen ein, auch gegenüber dem profanen Historienbild, dem Hegels Vorgänger und Zeitgenossen eine dem religiösen Bild vergleichbare Bedeutung zugestanden hatten; zum anderen nimmt Hegel einen Wechsel am untersten Rang der Hierarchie vor, den nun das Landschaftsbild einnimmt, da das Sujet des im kulturellen Bereich des Menschen angesiedelte Stilleben den bloß natürlichen Inhalt des Landschaftsbildes an geistiger Präsenz übertreffe.

Auch wenn er die Gattungsinhalte ihrer Idealität gemäß hierarchisch staffelt, so spricht Hegel doch allen Sujets ihre Darstellungswürdigkeit zu. Auch das Kleine und Gewöhnliche, das dem Dasein des menschlichen Subjekts angehört, ist wert dargestellt zu werden, da auch hierin der Zeitgeist zum Ausdruck komme. Ausgeschlossen aus der Malerei sind für Hegel nur diejenigen Darstellungen, die das Schmerzliche und Zerrissene im Sein und Werden thematisieren und seiner Harmonievorstellung zuwiderlaufen, nach der aller Zwist und alles Negative notwendig zu einem guten Ende, zu einem neuen und höheren Positiven geführt werden, und die nichts weniger enthält als die Aussicht des Geistes, eines Tages seine Zersplitterung endgültig zu überwinden und mit sich selbst eins zu werden.

N. L.

## Anmerkung

- <sup>1</sup> Zur Ästhetik Hegels vgl. Eckhard Heftrich: *Hegel und Jacob Burckhardt. Zur Krisis des geschichtlichen Bewußtseins*, Frankfurt/M. 1967; vgl. auch Annemarie Gethmann-Siefert: *Kunst und Philosophie. Zur Kritik der Hegelschen Ästhetik*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 28/1983, S. 62-85; *Welt und Wirkung von Hegels Ästhetik* (hrsg. von Annemarie Gethmann-Siefert u. Otto Pöggeler), Bonn 1986 (Hegel-Studien, Beiheft 27); Dieter Jähnig: *Der Zusammenhang zwischen dem Ende der Kunst und dem Beginn der Kunstwissenschaft bei Hegel*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 34/1989, S. 82-89; Beat Wyss: *Der letzte Homer. Zum philosophischen Ursprung der Kunstgeschichte im Deutschen Idealismus*, in: Peter Ganz u. a. (Hrsg.): *Kunst und Kunsttheorie. 1400-1900*, Wiesbaden 1991 (Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 48), S. 231-235.