

GMTH Proceedings 2012

herausgegeben von

Florian Edler, Markus Neuwirth und Derek Remeš

# Musiktheorie und Komposition

XII. Jahreskongress der

Gesellschaft für Musiktheorie Essen 2012

herausgegeben von

Markus Roth und Matthias Schlothfeldt

Erschienen als Band 15 in der Schriftenreihe

Folkwang Studien

herausgegeben von

Andreas Jacob und Stefan Orgass

Druckfassung: Georg Olms Verlag, Hildesheim 2015

(ISBN 978-3-487-15231-8)

(ISSN 2701-9500)



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Jörg Mainka

**»Sie wissen das nicht, aber sie tun es«<sup>1</sup>.  
Zum Verhältnis von Komposition und Theoriebildung  
am Beispiel des Komponisten Mathias Spahlinger  
und der »musique concrète instrumentale«**

Musiktheorie befindet sich häufig in einem Spagat zwischen einem erklärenden Modell der Wirklichkeit und einer Handlungsanweisung mit pädagogischer Zielsetzung, Letzteres insbesondere durch die Verwurzelung in der akademischen Ausbildung. Dabei basieren die Handlungsanweisungen selbstverständlich auf den Erkenntnissen der Modelle spezifischer Ausschnitte musikalischer Realität, auf deren deskriptiven und kausalen Aussagen. Welchen Stellenwert messen wir einer auf das heutige, aktuelle Komponieren bezogenen Theorie zu: erklärendes Modell eines vereinfachten Ausschnittes von klingender Wirklichkeit zu sein oder sogar helfende Handlungsanweisung beim Komponieren?

Ich werde im Folgenden versuchen, das Verhältnis von Komposition und Theoriebildung in der Neuen Musik am Beispiel der Musik und der theoretischen Äußerungen des Komponisten Mathias Spahlinger zu beschreiben. Dabei werde ich drei Ansätze zur Theoriebildung beobachten:

1. Ansätze zur Theoriebildung des Komponisten selbst
2. Möglichkeiten der Theoriebildung aus der Analyse des Werkes heraus
3. Künstlerisches Handeln und Theorie im Dialog

**1. Ansätze zur Theoriebildung des Komponisten selbst**

Mathias Spahlinger hat sich immer wieder und umfangreich zu Themen der Politik, der Ästhetik und der Analyse geäußert. Unter den Komponisten des 20. Jahrhunderts darf seine Denk- und Argumenta-

<sup>1</sup> Karl Marx und Friedrich Engels, *Das Kapital* I, Berlin/DDR 1968 (*Werke* 23), 88.

tionsweise als eine gelten, die sehr stark, ja fast schon manisch zur Theoriebildung drängt. Seit vielen Jahren arbeitet Spahlinger an einer »Theorie der Neuen Musik«. Einige Grundzüge dieser Theorie hat er in letzter Zeit immer wieder in zahlreichen Einzelbeiträgen dargestellt.<sup>2</sup> Spahlingers verbale Äußerungen sind vielfältig. Neben zahlreichen grundsätzlichen Stellungnahmen zum ästhetischen Diskurs der Neuen Musik finden sich detaillierte Analysen »fremder« Stücke und ebenso detaillierte Anmerkungen zu kompositorischen Verfahrensweisen in den eigenen Kompositionen. In vielen Texten kehrt eine Anbindung an drei zentrale philosophische Positionen immer wieder, an Hegel, Marx und Liebrucks. In der Verbindung zwischen kompositorischen Erfahrungen und Reflexionen mit sorgfältig ausgewählten und kommentierten philosophischen Positionen liegt das theoretische Potenzial des künstlerischen Denkens und Handelns von Mathias Spahlinger, das darüber hinaus durch vielfältige politische Analysen und Bekenntnisse an die Zustände der Gesellschaft »in Geschichte und Gegenwart« angebunden ist.

Frank Hilberg beschreibt in der *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert* definitorisch allgemein eine ästhetische Ausrichtung, zu der auch die Äußerungen und die Werke von Mathias Spahlinger gezählt werden können, und prägt für sie den Begriff »dialektisches Komponieren«:

»Das Bestreben, zwischen materialimmanenten Setzungen und historischen Bedingungen eine für jedes Werk neue Synthese zu finden, dabei die Hörgewohnheiten kritisch ins Kalkül zu ziehen und die Bedingungen des Materials zu reflektieren, wird [...] im folgenden als »dialektisches Komponieren« bezeichnet.«<sup>3</sup>

Weite Teile einer von Spahlinger und Lachenmann in den sechziger und siebziger Jahren vertretenen ästhetischen Position beruhten auf einer – sicher nicht ganz unproblematischen – Teilung des musikalischen Materials in das »vorab als musikalisch definierte Material« und

2 Eine kompakte Zusammenstellung findet sich u. a. in Mathias Spahlinger, »dies ist die zeit der konzeptiven ideologen nicht mehr«, in: *Musiktexte* 113 (2007), 35–43 (im Folgenden Spahlinger 2007).

3 Frank Hilberg, »Dialektisches Komponieren«, in: *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert* 4, hrsg. von Helga de la Motte-Haber, Laaber 2000, 173.

»Sie wissen das nicht, aber sie tun es«

das »vorab nicht als musikalisch definierte Material« (Spahlinger) oder anders ausgedrückt in den »schönen Ton« und das Geräusch (Lachenmann). Aus dieser Dialektik heraus wurde der Bogen gespannt zur musikalischen Syntax in der festen Überzeugung, die grundlegenden Begriffe Syntax und Struktur in der Musik neu und unter neuen sprachtheoretischen und kompositorischen Aspekten fassen zu können.

Die Grundlage dieser Bemühungen war zunächst, den Instrumentalklang als Nachricht der mechanisch-energetischen Bedingungen seiner Hervorbringung zu begreifen und nicht als gegebene Größe in einem wie auch immer eingegrenzten System, etwa einem System von Tonhöhenbeziehungen oder präformierten Klangfarbenordnungen. In der Gestaltung des Komponisten werden kompositorische Zusammenhänge gesucht, in denen die Instrumentalklänge der *musique concrète instrumentale* ihre Eigenschaften und die mechanisch-energetischen Bedingungen ihrer Hervorbringung ständig und aus *wechselnden* Blickwinkeln gegenseitig interpretieren. Diese verschiedenen Eigenschaften und Bedingungen der Klänge und ihre Wechselwirkungen lassen sich nicht in einem übergeordneten System sortieren. Ihre Kategorisierung ist *flexibel*, sie ist von den Komponisten flexibel gedacht!

Mathias Spahlinger nimmt in verschiedenen Zusammenhängen zur musikalischen Syntax Stellung und beschreibt dabei auch eine spezifische Ausprägung einer Syntax der *musique concrète instrumentale*. In der traditionellen Musik, so Spahlinger, lassen bestimmte syntaktische Qualitäten der kleinen Materialeinheiten Rückschlüsse auf das Verhältnis zwischen Detail und Ganzem zu, z. B. auf die Stellung einzelner Töne und Klänge im ganzen harmonischen und motivischen Gefüge und damit auch auf den zeitlichen Verlauf der Komposition. In der Tradition wurde das, was klingt, auf ein immer wieder sich veränderndes und dabei dennoch über Konventionen temporär stabilisiertes System der Auslegung und Wahrnehmung bezogen. Die Destruktion zusammen mit der anschließenden modifizierten Rekonstruktion bestimmter syntaktischer Zusammenhänge, etwa einer harmonischen Syntax, prägte in der traditionellen Musik Konventionen aus.<sup>4</sup>

4 »Aus einem Gespräch zwischen Mathias Spahlinger und Markus Hechtle«, in: Markus Hechtle, *198 Fenster zu einer imaginierten Welt. Versuch über die ele-*

Für die *musique concrète instrumentale* gibt es in Spahlingers Argumentation keine über Konventionen stabilisierten Systeme der Auslegung und Wahrnehmung mehr. Es gibt sie deshalb nicht mehr, weil nicht von vornherein definiert ist, was als musikalisches Material gelten darf. Im Gegenteil ist das Material der *musique concrète instrumentale* primär ein »nicht vorab als musikalisch definiertes Material« wie Geräusche, komplexe Klänge, veränderte Spieltechniken. Ihr Material ist damit für Spahlinger im traditionellen Sinn nicht syntaktisch. Es zählt nicht, was klingt in Bezug auf ein System, das der Hörer im Kopf hat, sondern was »in Wirklichkeit« klingt, was »objektiv«<sup>5</sup> klingt: »das Geräusch ist das anarchische Material schlechthin, weil es n-dimensional ist, sich der Quantifizierung, Skalierung und der Identifizierung entzieht.«<sup>6</sup>

Spahlinger bescheinigt der *musique concrète instrumentale* damit einen für seine Argumentation wichtigen Objektivismus. An dieser Stelle begibt er sich nach seinen eigenen Prämissen zunächst jedoch bewusst in eine paradoxe Situation: »Wirklichkeit ohne ein Wahrnehmungs- und Auslegungssystem ist eigentlich nicht wirklich wirklich, denn menschliches Bewusstsein arbeitet immer mit mitgebrachten Systemen von Auslegung und Wahrnehmung. Man kann nur das sehen, was schon zugerichtet ist.«<sup>7</sup> Die Lösung dieses Widerspruchs beschreibt er allgemein und für die Musik folgendermaßen: »Nur kommt es darauf an, sich das bewusst zu machen. Wirklichkeit ist das für den Geist Zugerichtete, und es gehört aber zur Wirklichkeit dazu, sich den Vorgang des Zurichtens bewusst zu machen. Und das ist das, was meiner Meinung nach die Neue Musik leistet oder leisten kann durch den Materialstand, in dem sie sich befindet.«<sup>8</sup>

Hier greift nun der philosophische, sprachtheoretische Hintergrund der Argumentation Spahlingers, nämlich das Denken des Frankfurter

*mentare Arbeit von Mathias Spahlinger in seinem Orchesterstück passage/paysage*, Saarbrücken 2005 (im Folgenden Hechtle 2005), 106–107.

5 Ebd., 107–108; siehe dazu auch Mathias Spahlinger, »eröffnungs-schlussfall«, in: Helmut Lachenmann, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1988 (*Musik-Konzepte* 61/62), 19.

6 Spahlinger 2007 (*Musiktexte* 113), 41.

7 Spahlinger, in: Hechtle 2005, 106.

8 Ebd., 107–108.

»Sie wissen das nicht, aber sie tun es«

Philosophen Bruno Liebrucks, der 1964 sein umfangreiches Werk *Sprache und Bewusstsein* publizierte: »Nichts weniger ist notwendig, als ein Bewusstsein von den Bedingungen, unter denen Konventionen gelten, unter denen sie entstehen, nichts weniger als ein Bewusstsein von der ›Sprachlichkeit des Bewusstseins‹.«<sup>9</sup>

Dazu Mathias Spahlinger weiter:

»Die Reflexion von Konvention ist das, was die Neue Musik von der alten unterscheidet: also die Reflexion von Geschichte.«<sup>10</sup> »die neue musik ist die erste und einzige musik (soweit wir wissen), die das syntaktische oder sprachähnliche system ihrer eigenen tradition suspendiert oder aufgehoben hat. sie hat zudem, anders als frühere paradigmwechsel, keine neue verbindliche konvention an die stelle der alten gesetzt. sie ist ein kind der aufklärung, des technisch-wissenschaftlichen objektivismus, der industriellen revolution, der politischen macht des bürgertums. die neue musik ist also wesentlich aufklärerisch oder sogar aufgeklärt, also anti-ideologisch, vorausgesetzt, dass sie mit ihrem eigenen materialstand ernst macht.«<sup>11</sup>

An dieser Stelle drängt sich die Frage auf, wie sich der Materialstand, von dem Spahlinger spricht, präzise beschreiben lässt und wie man damit ernst macht. Eine Analyse seiner Musik kann darüber Aufschluss geben.

## 2. Möglichkeiten der Theoriebildung aus der Analyse des Werkes heraus

Mathias Spahlinger schrieb die *Vier Stücke* für Stimme, Klarinette, Violine, Violoncello und Klavier im Jahr 1975.<sup>12</sup> Sie knüpfen in mehrfacher Hinsicht an die Dialektik von Autonomie und Bezogenheit vieler Werke der frühen, frei-atonalen Phase der Zweiten Wiener Schule an und artikulieren dies schon in der Wahl des Titels *Vier Stücke*

9 Mathias Spahlinger, *Gegen die postmoderne Mode*, Vortrag, gehalten an der Hochschule für Musik Karlsruhe 1984, unveröffentlichtes Manuskript, 2.

10 Mathias Spahlinger, *Geschichte der Musik als Gegenwart. Hans Heinrich Eggebrecht und Mathias Spahlinger im Gespräch*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 2000 (*Musik-Konzepte* Sonderband), 22-23.

11 Spahlinger 2007, 35.

12 Mathias Spahlinger, *vier stücke* (1975) für Stimme, Klarinette, Violine, Violoncello und Klavier, Peer Musikverlag, Hamburg 1986.

deutlich und respektvoll. Während bei den Komponisten der Zweiten Wiener Schule die in der freien Atonalität aufgegebene Funktionalität der Harmonik als formbildende Kraft durch eine flexible Hierarchie in der Funktionalität der musikalischen Objekte und Gesten ersetzt wird,<sup>13</sup> könnte für Spahlinger als Ersatz für die fehlende Funktionalität der Harmonik *und* die der Gesten eine Funktionalität der »Klänge (an sich)« behauptet werden:

»den bruch zwischen musikalischem material »an sich« (d. h. seiner bedeutung für einen ganz bestimmten musikalischen sprachraum) und seiner innerhalb eines werkzusammenhangs definierten funktion habe ich in den *vier stücken* nachzeichnen wollen [...]«<sup>14</sup>

Ich betrachte zunächst die Großform der *Vier Stücke*, also die vier »verschiedenen« Stücke, die sich in der vom Komponisten vorgegebenen Reihenfolge zu einem Werk zusammenschließen, und frage nach dem Verhältnis von Autonomie und Bezogenheit der einzelnen Stücke zum Werkganzen. Im Programmtext heißt es dazu:

»jedes der vier stücke folgt dem gleichen rigiden konzept einer gradlinigen tendenz, der alle parameter unterworfen sind (z. b. crescendo, verdichtung, dauernzunahme, etc.); verschieden sind, von stück zu stück, die kombination der parametertendenzen und, von parameter zu parameter, die tendenzstärke, die streuung um die tendenzlinie [...]«<sup>15</sup>

Einer Betrachtung des 1. Stückes lege ich den im Gesamtkonzept der Trägerparameter für dieses ca. 35 Sekunden dauernde Stück vorgesehenen Doppelprozess »Decrescendo/Entflechtung (Verringerung von Dichte)« zugrunde. Es fällt sofort auf, dass dieser sich nicht kontinuierlich und linear vollzieht, sondern dass es in T. 10 einen Bruch gibt. Bis T. 10 herrscht eine relativ konstante Dichte und auch die Dynamik ist überwiegend im Bereich von *f* bis *ff* angesiedelt. Spahlinger selbst

13 Vgl. Jörg Mainka und Hans-Peter Jahn, *Anton Webern: 5 Stücke für Orchester op. 10*, Radiosendung der Reihe »Musik kommentiert«, Redaktion: Hans-Peter Jahn, SWR 2, 24.10.2007.

14 Mathias Spahlinger, Programmtext zu *Vier Stücke*, in: Programmheft *Tage für Neue Musik Weingarten*, Weingarten 1991.

15 Ebd.

»Sie wissen das nicht, aber sie tun es«

beschreibt den Verlauf des Stückes mithilfe dreier Phasen (vgl. Abb. 1):<sup>16</sup>

- 1) zu Beginn die Phase der *Überinformation*, die den Hörer zwingt, die Ereignisse zu »Superzeichen« zusammenzufassen,
- 2) am Ende die Phase der *Unterinformation*, die zum Hören einer Fülle von Details einlädt, die im Gegensatz zur komponierten Komplexität des Beginns nicht komponierbar sind, sondern »Artikulation der physiologischen Individualität der Interpreten«.<sup>17</sup>
- 3) Zwischen diesen beiden Polen sieht Spahlinger die Phase der *kategorialen Sprünge*. In diesem Zwischenraum und/oder Übergang entsteht für ihn (eigentlich) die Musik.<sup>18</sup>

Man könnte vor der Phase der Unterinformation eine vierte Phase ergänzen, eine kurze Reminiszenz an den Anfang.

Schon bei der Betrachtung auf der Ebene der Proportionierung wird deutlich, dass die Bewertung der formalen Gewichtung möglicher Teile nicht leicht ist, dass Unschärfen und Widersprüche intendiert sind. Dazu ein Beispiel: Ein erster Teil (Teil a) ist weder in der Länge noch in seiner Binnengliederung eindeutig bestimmbar. So ist es möglich, den Höhepunkt in T. 7 gleichzeitig als Ziel- und Umschlagpunkt zu verstehen, der sich in den Takten 8 und 9 entlädt, abbaut und aus dem, quasi als Schatten der Implosion, ab T. 10 Teil b hervorgeht. Teil a wäre in diesem Fall bis T. 9 anzusetzen und würde sich nicht gradlinig, aber doch bestimmt auf diesen Höhepunkt und gleichzeitigen Zusammenbruch zubewegen. Teil b erscheint dann in seiner Reduktion als differenziert kontrastierende »Antwort« auf die Komplexität des a-Teils (vgl. Abb. 2).

Ebenso aber ist es denkbar, den beschriebenen Höhepunkt in T. 7 als Zerfallsmoment bereits dem b-Teil zuzuordnen (vgl. Abb. 3). Dieser

16 Mathias Spahlinger im Gespräch mit dem Autor, Potsdam, am 14.10.2011.

17 C.-H. Bachmann, *Komponieren als Risikoverhalten*, in: LP-Booklet *Mathias Spahlinger*, Edition RZ, Berlin 1990.

18 Spahlinger, Potsdam, 14.10.2011.

würde dann mit der neu sich aufbauenden Energie des Ausrufs »ha« der Stimme (»so hoch wie möglich«), des *ff*-Schraubenzieher-Battuto des Klaviers und der weiteren dynamisch intensiven, perkussiven Aktionen der Takte 7 bis 9 eine ausgewogene zweiteilige Gestaltung der Takte 1–6 beenden und wie eine Codetta, die freilich viel zu lang wird, als Anhang einer syntaktisch fest gefügten Eröffnung fungieren. Beide Beschreibungen sind plausibel, denn die Ambivalenz ist der Musik eingeschrieben.

### 3. Künstlerisches Handeln und Theorie im Dialog

Im Falle der Musik von Mathias Spahlinger liegt die Auswahl ideengeschichtlich flankierender Theorieansätze nahe. Die Lektüre der Schriften von Hegel, Marx und Liebrucks ermöglicht es z. B., die Lesart Spahlingers nachzuvollziehen und konkrete Auswirkungen der philosophischen Gedanken auf das kompositorische Handeln, auf einzelne kompositorische Entscheidungen zu erkennen.

Ich fasse zunächst noch einmal Spahlingers *kompositorische Entscheidungen* im Hinblick auf die formale Gestaltung des 1. Stückes zusammen: Der aus dem Gesamtkonzept der Trägerparameter resultierende Doppelprozess »Decrescendo/Entflechtung« wird nicht kontinuierlich und linear vollzogen, sondern durch einen Bruch, eine Reminiszenz und einen Schluss in sich widersprüchlich gestaltet. Die kompositorischen Details dieser Gestaltung sind ihrerseits so gewählt, dass Ambivalenzen an den Nahtstellen der genannten Teile entstehen und so die Mittel zur Gestaltung der Teiligkeit in sich ebenfalls mehrdeutig gestaltet werden. Der formale Entwurf gerät damit auf verschiedenen Ebenen seiner Ausgestaltung zu sich selbst in einen mehrfachen Widerspruch – wie übrigens auch der formale Gesamtentwurf der vier Stücke.

#### Abbildungsnachweise:

Abbildung 1: © Copyright 1986 by Peer Musikverlag GmbH, International copyright secured. Alle Rechte vorbehalten – All rights reserved – Tous droits réservés.

Abbildung 2: © Copyright 1986 by Peer Musikverlag GmbH.

Abbildung 3: © Copyright 1986 by Peer Musikverlag GmbH.



} vier stücke (1979)  
 für stimme, hornette, violoncello und klavier  
} matthias spitzlinger

Original title by Jörg Mair (1979) and edited  
 and printed by Matthias Spitzlinger (2010)

a
b

Abbildung 2.

»Sie wissen das nicht, aber sie tun es«

**vier stücke (1975)**  
für stimme, klavier, violine, violoncelle und klavier

**mathis spahinger**

**a**

**b**

© 1975 by Edition Peters, Leipzig and London  
Alle Rechte vorbehalten - All rights reserved - Tous droits réservés

Abbildung 3.

In direkter Gegenüberstellung skizziere ich einige *theoretische Gedanken* Spahlingers, die auch im 1. Stück eine Umsetzung erfahren und wie ein Zusammenspiel von Theorie und Musik erscheinen:

»bewusstsein, auch ästhetisches bewusstsein, kann nichts anderes sein, als bewusstes sein. ein adäquates ästhetisches bewusstsein erzeugen zu helfen, die eigenen empfindungen und denkweisen zusammen mit ihren entstehungsbedingungen zum gegenstand sinnlicher erkenntnis zu machen ist die schöne arbeit derer, die man früher künstler genannt hat. [...]

»durch materialrevolution« ist in der neuen musik ein ähnlicher schritt (auf höherer reflexionsstufe) vollzogen worden, wie der von der rituellen handlung zum theater: im theater ist das, was es zu sein scheint und das was es ist (in einem reflektiert widersprüchlichen sinn) dasselbe. identität von identität und nicht-identität. alle eigenschaften der neuen musik sind potentiell in sich reflektiert, das Gegenteil ihrer selbst. das ist der historische stand des materials. [...]

„das wahre ist das ganze.“ (Hegel) [...] was wir für wahr nehmen, geht immer aufs ganze des zusammenhangs. alles was ist, ist, was es ist, in und durch seinen zusammenhang. dieser zusammenhang ist in der neuen musik nicht mehr der der werkimmanenz, sondern »das ganze verhältnis«, der gesellschaftliche, sprachliche konstitutions-zusammenhang von sinn. [...]

bei dem vielgescholtenen marx steht der erstaunliche satz: „die sprache ist das bewusstsein“. dieses ganze ist zugleich die bewusstwerdung (die kritik inklusive die selbstkritik) des hierarchischen, geschlossenen, formallogischen, regelhaften, verdinglichten ganzen, das das unwahre ist.«<sup>19</sup>

Aus der Fülle der theoretischen Gedanken Spahlingers scheint eine *zentrale* Forderung an die Neue Musik zu erwachsen: »seit 1910 aber ist auch ins denken hinein zu zersetzen, getrennt zu denken, was nicht zu trennen ist: die gestalt, die einseitige unmittelbare einheit.«<sup>20</sup> Die *Vier Stücke* »ringen« um eine Umsetzung dieser Forderung und zeigen sich im Konzept, in der großformalen Anlage und im kompositorischen Detail als ein kompositorisches Handeln, das – im vollen Bewusstsein der Differenz zwischen wissenschaftlichem Wissen und Handlungswissen – aus dem Zentrum einer ästhetischen Theoriebildung erwächst.

19 Spahlinger 2007, 42.

20 Ebd.

© 2015 Jörg Mainka (joerg.mainka@doz.hfm-berlin.de)

Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin

Mainka, Jörg (2015), »Sie wissen das nicht, aber sie tun es.« Zum Verhältnis von Komposition und Theoriebildung am Beispiel des Komponisten Mathias Spahlinger und der ›musique concrète instrumentale‹« [“They don’t know it, but they do it”: On the Relationship between Composition and Theory Formation Using the Example of the Composer Mathias Spahlinger and the “Musique Concrète Instrumentale”], in: *Musiktheorie und Komposition. XII. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie* (GMTH Proceedings 2012), hg. von Markus Roth und Matthias Schlothfeldt, Hildesheim: Olms, 65–76. <https://doi.org/10.31751/p.135>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Einheit; figure; Gestalt; Geste; gesture; Mathias Spahlinger; musique concrète instrumentale; Theorie der Neuen Musik; theory of New Music; unity

eingereicht / submitted: 10/09/2015

angenommen / accepted: 10/09/2015

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 2015

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 07/03/2022

zuletzt geändert / last updated: 15/09/2015