### Heinz-Peter Preußer (Hg.)

## Späte Stummfilme

## Ästhetische Innovation im Kino 1924–1930



### Inhalt

Heinz-Peter Preußer Ästhetische Innovation im späten Stummfilm Eine Einführung	7
1. Gründungsmythen	
Meinolf Schumacher Ein Heldenepos als stumme Film-Erzählung Fritz Lang, Die Nibelungen	39
Matthis Kepser Die Entdeckung des Dazwischen Sergej Eisensteins Panzerkreuzer Potemkin und der Russische Formalismus	64
Heinz-Peter Preußer Reaktionäre Modernität Abel Gance' Napoléon zwischen ästhetischer Innovation und nationalistischem Gründungsmythos	85
Nathalie Mälzer Die Kunst der Zwischentitel in Carl Theodor Dreyers La Passion de Jeanne d'Arc	118
2. Experimente	
Claudia Liebrand Montierte Körper, montierte Gesten und ‹male hysteria› Robert Wienes Orlac's Hände	137
Matteo Galli Die Artisten in der Kino-/Theater-Kuppel: entfesselt Varieté von Ewald André Dupont	156
Helmut G. Asper Zwischen Experiment, Film-Volksoper und Ausstattungsfilm Die Stummfilmoper Der Rosenkavalier von Robert Wiene	175

Irmbert Schenk «Gipfel der Filmkunst» versus «blödes Märchen» DIE WEISSE HÖLLE VOM PIZ PALÜ, Regie: Arnold Fanck,	
Georg Wilhelm Pabst	202
Norbert M. Schmitz Surrealistisches Kino und die Montagetechnik des Stummfilms Luis Buñuel und Salvador Dalí: Un CHIEN ANDALOU	220
3. Metropolen	
Judith Ellenbürger Filmästhetik des Seriellen King Vidors The Crowd	245
Julian Hanich Eine Reise ans Ende der Nacht Modernismus und Modernisierungsängste in Friedrich Wilhelm Murnaus Sunrise	267
Torsten Voß  Die Allmacht des Baal  Großstadtphantasmagorien bei Fritz Lang und Walther Ruttmann (Metropolis / Berlin, die Sinfonie der Grossstadt)	301
Annemarie Weber Billy Tom rettet Metropolis Marginalie zu einer ungewöhnlichen Verwertungsgeschichte der Filmstandbilder Horst von Harbous	318
Joachim Michael Stumme Symphonien der peripheren Moderne: São Paulo, A Sinfonia da Metrópole, Regie: Adalberto Kemeny, Rudolf Rex Lustig	328
Karl Prümm Resümee einer Epoche und Vorschein des modernen Films Menschen am Sonntag von Robert und Kurt Siodmak, Billie Wilder und Eugen Schüfftan	345
Dominik Orth Ton(-Film) im Stummfilm Von Charlie Chaplins The Gold Rush zu City Lights	376
Abbildungsnachweis Die Autorinnen und Autoren	389 392
DIC AUGUINICII UIIU AUGUICII	ンフム

Heinz-Peter Preußer

# Ästhetische Innovation im späten Stummfilm Eine Einführung

### Was sind späte Stummfilme?

In nur zwanzig Jahren, von seiner Einführung durch die Brüder Skladanowsky und die Brüder Lumière 1895 bis zu David Wark Griffith' The Birth of a Nation 1915, hat der Film seine Sprache gefunden und etabliert. Das ist ein verlässlicher Konsens in der Filmgeschichtsschreibung. Mit dem Akzent auf den *letzten* Jahren des Stummfilms gehen wir noch einmal rund 10 Jahre voran – und fragen, welche wegweisenden Innovationen sich finden lassen, die insbesondere den artifiziellen Charakter des Films, zum Teil bis heute, ausmachen – und in welchen Kontexten diese entstanden sind.

Als Ringvorlesung (Abb. 1.1–3) in Bielefeld,¹ auf der die vorliegende Publikation aufbaut, haben wir selbstbewusst mit einem großen Sohn der Stadt begonnen, mit Friedrich Wilhelm Murnau also und seinem Film Der Letzte Mann aus dem Jahr 1924: bahnbrechend seinerzeit für die entfesselte Kamera von Karl Freund.² Nur

- 1 Abb. 1.1 wurde als Plakat verwendet. Die viragierten Alternativentwürfe 1.2 und 1.3 kamen nicht zum Zuge. Ich danke dem Grafikbüro fgs kommunikation in Berlin für die Gestaltung aller Varianten.
- Die Routledge Encyclopedia of Films, Barrow et al. (Hg.) (2015), S. 567–571, sieht hier zurecht VARIETÉ von Dupont (1925), ebenfalls mit Kameramann Karl Freund, als deutlich innovativer an, weil die Kamera hier, anders als bei Murnau, nicht mehr die vertikale und horizontale Achse einhielt und so «a qualitatively new fluidity to spatial representation» erreichte; dazu unten ausführlicher; zit.: Hanrahan 2015, S. 568.



1.1



1.2



1.3

drei Jahre später tönt schon der Jazz Singer von der Leinwand. Und weitere drei Jahre darauf, 1930, erlebt der letzte reine Stummfilm seine Uraufführung, Menschen am Sonntag. Diese sieben Jahre also, von 1924 bis 1930, sind der filmhistorische Fokus, in dem die Formkategorien des Films, sein ästhetisches Material, in fast revolutionärer Geschwindigkeit auf ein neues, danach lange nicht mehr gesehenes oder gar überbotenes Niveau gehoben werden. Um sich der Dynamik zu versichern, muss man nur einige Filme in Erinnerung rufen, die in diesem Jahrsiebt entstanden sind (Tab. 1):

- DER LETZTE MANN, D 1924, Regie: Friedrich Wilhelm Murnau
- Entracte, F 1924, Regie: René Clair
- DIE NIBELUNGEN, D 1924, Regie: Fritz Lang
- Greed, USA 1924, Regie: Erich von Stroheim
- Orlac's Hände, A 1924, Regie: Robert Wiene
- DIE FREUDLOSE GASSE, D 1925, Regie: Georg Wilhelm Pabst
- THE GOLD RUSH, USA 1925, Regie: Charlie Chaplin
- Varieté, D 1925, Regie: Ewald André Dupont
- BEN HUR, USA 1925, Regie: Fred Niblo
- Panzerkreuzer Potemkin, SU 1925, Regie: Sergej Eisenstein
- DER ROSENKAVALIER, A 1925/26, Regie: Robert Wiene

- Faust. Eine Deutsche Volkssage, D 1926, Regie: Friedrich Wilhelm Murnau
- THE GENERAL, USA 1926, Regie: Buster Keaton
- DIE MUTTER, SU 1926, Regie: Vsevolod Pudovkin
- Metropolis, D 1927, Regie: Fritz Lang
- Berlin, die Sinfonie der Großstadt, D 1927, Regie: Walther Ruttmann
- Sunrise, USA 1927, Regie: Friedrich Wilhelm Murnau
- Das Ende von Sankt Petersburg, SU 1927, Regie: Vsevolod Pudovkin
- Napoléon, F 1927, Regie: Abel Gance
- THE CROWD, USA 1927, Regie: King Vidor
- La Passion de Jeanne d'Arc, F 1928, Regie: Carl Theodor Dreyer
- STEAMBOAT BILL JR., USA 1928, Regie: Charles F. Reisner
- ABWEGE, D 1928, Regie: Georg Wilhelm Pabst
- THE WEDDING MARCH, USA 1928, Regie: Erich von Stroheim
- Октовек, SU 1928, Regie: Sergej Eisenstein
- L'ÉTOILE DE MER, F 1928, Regie: Man Ray
- Un CHIEN ANDALOU, F 1929, Regie: Luis Buñuel, Salvador Dali
- DIE BÜCHSE DER PANDORA, D 1929, Regie: Georg Wilhelm Pabst
- Mutter Krausens Fahrt ins Glück, D 1929, Regie: Piel Jutzi
- DER MANN MIT DER KAMERA, SU 1929, Regie: Dziga Vertov
- SÃO PAULO, A SINFONIA DA METRÓPOLE, BR 1929, Regie: Adalberto Kemeny, R. R. Lustig
- DIE WEISSE HÖLLE VOM PIZ PALÜ, D 1929, Regie: Arnold Fanck, Georg Wilhelm Pabst
- Menschen am Sonntag, D 1930, Regie: Robert Siodmak, Edgar G. Ulmer.

Man wird schnell einräumen, dass dies eine beeindruckende Reihe ist. Und nicht wenige von diesen Filmen stehen für markante Umbrüche, Weiterungen, Neuerungen im ästhetischen Feld. Es scheint, als übe der bevorstehende Medienumbruch hin zum Tonfilm einen Formierungsdruck noch auf den stummen Film in seiner Spätphase aus. Doch diese naheliegende Hypothese gilt es allererst zu verifizieren, vielleicht zu widerlegen: Inhäriert dem ästhetischen Material eine je eigene Logizität der Formentwicklung? Ergeben sich die Innovationen eher zufällig? Werden sie durch die konkreten Anforderungen des einzelnen Films neu gefunden? Wie gestaltet sich das Verhältnis von faktualen und fiktionalen Filmen? Welche Teilbereiche zeichnen sich besonders aus: Kamera, Schnitt und Montage, Schauspielerführung, dramaturgisches Konzept, narrative Fokalisierung, Raum- und Lichtgestaltung sowie *Mise en scène* insgesamt, Projektionsformate, Farbeinsatz, Verhältnis von Schrift und Bild, Musikkomposition *et cetera*. Eine Sonderrolle in der Betrachtung wird naturgemäß der (nur partiell narrative) Avantgardefilm einnehmen. Sind doch hier der experimentell formalen Gestaltung kaum Grenzen durch die Etablierung einer Diegese gesetzt.

Die BeiträgerInnen des vorliegenden Buches haben sich je einen Film aus dem genannten Korpus ausgewählt und ihn in den geschichtlichen, kulturellen, politi-

schen und vor allem formalästhetischen Kontext seiner Entstehungszeit gestellt. Bei Bedarf werden erläuternd andere Werke des untersuchten Regisseurs oder verfahrenstechnisch verwandter Filme herangezogen. So entsteht ein Panoptikum der ästhetischen Innovation im späten Stummfilm an seinen ausgesuchten und herausragenden Artefakten oder: ein Sammelband mit einem dezidiert formalen Kanon.

### **Entfesselte Kamera**

Materialstand und Formeninventar, Begriffe bei Adorno, auf die wir noch zu sprechen kommen, sind sehr abstrakte Größen, die wir für den Film vielfältig durchdeklinieren wollen. Verdeutlichen lässt sich die Entwicklung am Beispiel der Kamera. Deren Position war zunächst starr und diente ausschließlich der sicheren Reproduktion des aufzuzeichnenden Gegenstandes, respektive einer gespielten Szene, die darum wirkte, als sei sie abgefilmtes Theater. Noch Urban Gads Der Fremde Vogel von 1911 funktionierte im Wesentlichen so. Der Wechsel der Einstellungsgrößen, Schnitte zwischen Totale, Halbtotale und Nahaufnahme oder Detail, dynamisierte den Film hingegen ungemein. Edwin S. Porters The Great Train Robbery von 1903, produziert von Thomas Alva Edison, verfügte bereits über die Grundmechanismen von Kameraschwenk und Filmschnitt, wenngleich sie nur spärlich zum Einsatz kamen, etwa in der Nahaufnahme, mit welcher der Film schließt. Justus D. Barnes als Anführer der Räuber richtet dort die Pistole direkt auf die Zuschauer: eine damals sensationelle Einstellung (Abb. 2). Wir haben oben schon Griffith gewürdigt, der diese Entwicklung hin zum dynamisierten Erzählen – vor allem durch Parallelmontage - zu einem frühen Höhepunkt führte. Aber zehn Jahre nach THE BIRTH OF A NATION wird die Kamera selbst «entfesselt», bringt sie eine gleitende Dynamik und gottgleiche Allgegenwärtigkeit ins Geschehen, die erst die großen Planse-

quenzen von Orson Welles wieder überbieten, etwa in der Eingangssequenz von Touch of Evil. Der Letzte Mann, Murnaus Film von 1924, demonstriert die innovativen Möglichkeiten ebenfalls gleich in der Eröffnungsszene. Wir blicken mit der Kamera, fahrend in einem offenen, nur durch Gitterstäbe geschützten Fahrstuhl (Abb. 3), hinunter in die Empfangshalle (Abb. 4), der wir uns in der Fahrbewegung annähern. Die Gittertür wird geöffnet (Abb. 5), und der Zuschauer folgt der nur scheinbar sub-





3-10

12

jektiv personalisierten, tatsächlich autonomen narrativen Instanz weiter, jetzt fahrend, bis zur Drehtüre (Abb. 6), die, von einem Pagen in Schwung gehalten, beständig den Wechsel von drinnen und draußen ermöglicht und damit Schwelle und Durchlass zugleich ist. Denn fokussiert wird, was nun draußen vor sich geht.

Mit einem Schnitt sind wir dann auf der Straße. Der alte, namenlose Portier empfängt die Gäste bei strömendem Regen (Abb. 7), zeigt sich aber von dem schweren Schrankkoffer, den es von einem PKW-Dach zu bergen gilt, überfordert. Ohne Hilfestellung wuchtet er schließlich allein das Gepäck in die Hotelhalle, ist sichtlich erschöpft und gönnt sich eine kurze Verschnaufpause (Abb. 8). Das sieht der Geschäftsführer, macht sich eine entsprechende Notiz (Abb. 9), und wird unseren Portier, der sich inzwischen wieder des besseren Wetters, seines Berufes wie seiner Livree erfreut (Abb. 10), späterhin einbestellen – und aus seinem jetzigen Posten entlassen, auf den er offenbar so stolz ist. Als (letzter Mann) soll er fortan die Herren-Toilette versehen, um sein Gnadenbrot zu verdienen. Wie bei der gläsernen Drehtüre wird auch diese Szene vermittelt gezeigt. Während die erste aber, neben der selbstreferenziellen Thematisierung des Wahrnehmungsprozesses, die Beschleunigung der Großstadt ausstellt, die Eile der Gäste, den beständig zirkulierenden Verkehr, Ankunft und Abreise, ein Kommen und Gehen, bleibt diese zweite Szene merkwürdig still. Auch hier ist die Kamera autonom, fotografiert von einer eigentlich unmöglichen Position aus: eine heterodiegetische Erzählinstanz (vgl. Kuhn 2011, S. 72-80, 119-194). Wir sehen das Büro des Managers; dessen Ordnung wie die Zweiteilung der Sphären symbolisiert das Fensterkreuz mit der markanten Mittelachse. Ein Wechsel hinüber zu Emil Jannings ist nur motiviert durch das Schriftstück, das - kurz angebunden - übergeben wird. Sodann rufen die sonstigen Pflichten des Geschäftsführers; der Portier wird alleingelassen mit seinem Schicksal. Doch nun (fliegt) die Kamera durch die Scheibe, geht ins Closeup, um dem traurigen Helden in seiner schweren Stunde näher zu sein. Die «Einzigartigkeit besteht in einer Physik der sozialen Demütigung, im sozialen Abstieg eines Individuums», schreibt Deleuze (1997-2, S. 294). Hier wird der tatsächlich <unsichtbare Schnitt> – nicht das continuity editing – vorweggenommen, auch wenn man, zugegeben, die technisch zugrundeliegende Überblendung noch sehen kann.

### Extreme Dynamisierung und Überwältigung - Polyvision

Bei Abel Gance erleben wir eine ganz anders entfesselte Kamera. Sein Napoléon präsentiert uns den Titelhelden zunächst auf der Flucht. Wenn ihn eine Reiterei verfolgt, schnallt er die Kamera an deren Pferde.<sup>3</sup> Das Ergebnis sind extrem verwackelte,

3 Die filmtechnischen Verfahren analysiere ich ausführlicher in meinem Aufsatz zu Abel Gance' Napoléon im vorliegenden Band.









11-14

deshalb quasi authentische Aufnahmen, die mit großformatigen Landschaften und überwältigenden Lichtinszenierungen aufeinander folgen (Abb. 11). Gance zeigt das dann das wogende Meer – und seinen kämpfenden Helden, der ihm trotzt. Und er parallelisiert diese Einstellungen mit den Massenszenen im Konvent in Paris, in dem Saint Just agitiert. Beide Handlungsebenen verschmelzen im gesteigerten Rhythmus zur Allegorie: Die Revolution – eine Urkraft wie das Meer – braucht einen Lenker: und der ist schon auf dem Weg, um Frankreich zu retten. Er bändigt das Chaos und setzt die Energie nutzbringend ein. Wie die Wogen der offenen See, die er besiegt, erscheint die Masse im Konvent: gefilmt von einer Schaukel, die über die Köpfe der Delegierten hin und her schwingt. Fritz Langs hat in Metropolis eine kurze

Szene so gedreht, E. A. Dupont in Varieté hingegen eine zentrale,<sup>4</sup> auf die ich noch eingehen werde. Gance erreicht mit diesem Verfahren, Masse und Meer als austauschbar zu charakterisieren. Die aufschäumenden Wogen sind strukturell analog inszeniert zu den erhitzten Köpfen und dem wogenden Diskurs, der sich zwischen ihnen entfaltet. Nur der Genius kann beides kanalisieren: seinen Willen den Naturstürmen wie der Gewalt der Revolution aufzwingen.



15

Sicherlich ist das eine höchst problematische Lehre, die aus der Innovation des ästhetischen Materials gewonnen wird. Das Erhabene ist für solche Kurzschlüsse ganz grundsätzlich anfällig (Schnell 2000, S. 139–144, vgl. 131–139). Aber die Weiterentwicklung der Formensprache durch Gance wird man ihm kaum aberkennen wollen. Dagegen sprechen auch nicht die häufigen Monumentalisierungen: etwa beim Tod des Marat, dessen Pathos das heroische Gemälde Davids aufgreift (Abb. 12).

Das allegorische Versprechen der Führerschaft des Korsen löst der Film aber erst am Ende – und nur andeutungsweise – ein. Doch auch hier ist Gance abermals innovativ im Sinne des ästhetischen Materials. Wir erleben den Feldherren auf dem Feldzug nach Italien. Einen verwahrlosten Haufen von Soldaten formt er zur geometrischen Ordnung einer Armee. So wie er prospektiv, von seinem Boot auf dem Meer, schon den Konvent geführt hat, agiert er nun auf seinem Feldherrenhügel. Von Wolken – als erneutem Massensymbol – umgeben, deutet Napoléon hinunter auf das zu erobernde Land. Das andere, dritte Massensymbol, der fruchtbare Boden, ist das Ziel, mit dem die Menschenmasse mobilisiert wird. Die Armee ergießt sich, metaphorisch gesprochen, in die Ebene, die nun eingenommen wird. Die Projektion verdreifacht sich bei dieser Massendarstellung - nämlich auf drei Leinwände, welche die Weite dieser letzten Bilder einfangen. Das eigens entwickelte Verfahren nannte Gance selbst Polyvision. Drei Bildteile können so ein Breitbildformat bilden, etwa für die Darstellung der Soldatenmassen (Abb. 13). Seltener laufen drei verschiedene Filme parallel; oder es werden zwei nach außen gespiegelte, ähnliche, manchmal auch identische Filme wie ein Rahmen um das Zentralstück gruppiert (Abb. 14). Als weitere Alternative montiert Gance drei gleiche Bewegtbildinhalte, hier mit unterschiedlicher Kolorierung in den Farben Frankreichs. Die Überblendungen am Schluss entfalten dann einen Rausch der Bilder (Abb. 15): ohne jeden narrativen Zusammenhang und zum größten Teil, wegen der Sekundenbruchteile ihres Auftauchens, wohl nur subliminal

<sup>4</sup> Zu Metropolis vgl. die Beiträge von Torsten Voß und Annemarie Weber, zu Varieté denjenigen von Matteo Galli im vorliegenden Band.

aufzunehmen. Zuvor schon brachte Napoléon *split screens*, die ebenfalls übereinandergelegt wurden, oder die Dreifachschichtungen von Meer und Konvent mit dem Konterfei des neuen, des erst kommenden Anführers. Auch dies war anspruchsvoll, ja eine Herausforderung für die zeitgenössischen Rezipienten. Doch die jetzige Schnittfolge wirkt heute noch atemberaubend. Gance zieht alle Register der Beschleunigung: bis hin zur vollkommenen Entfesselung der nun ornamental geordneten Masse als Signum der Macht (vgl. Canetti 1981, S. 32–41, 12–14, 315–317).

Man könnte vermuten, dass alle Darstellung von Massen als Ornamenten, wie sie Kracauer kritisch hinterfragt hat (Kracauer 1977, S. 50–63, insb. S. 52f.), immer am Mathematisch-Erhabenen partizipieren (vgl. Chung 2015, S. 145, 238; Preußer 2013, S. 245–248). An Gance, aber auch an Riefenstahls Triumph des Willens lässt sich allerdings studieren, wie die Grundfigur, das die Anschauungskraft übersteigende Repräsentieren der Vielen, immer wieder durch Dynamisierungseffekte durchbrochen wird. Doch die Strahlkraft beider Filme ist eine aus dem Mathematisch-Erhabenen.

#### Masse als Ornament

Das gilt zudem für Fritz Langs METROPOLIS. Der Film zeigt die typische Umkehrungsmasse im Sinne Canettis (1981, S. 60–65; vgl. Amann 1983, S. 130–184). Die geknechteten Arbeiter werden zum Aufstand verführt, aufgewiegelt von einer falschen Maria, dem Robotergeschöpf des düsteren Erfinders Rotwang. Als willenloses Arbeitsvolk lassen sie sich zuvor zum Quader zusammenfügen, um unter Tage die Maschinerie der Großstadt am Leben zu erhalten. Dreiecke bilden sie hingegen aus,



wenn sie angreifen oder der künstlich erzeugten, verführerischen Maria im Nachtclub zujubeln. Einen Kegel formen deren Kinder, die vor den andrängenden Wassermassen in der Bildmitte – bei Maria und Freder - Zuflucht suchen (Abb. 16). Selbst Aufständische und als Fluchtmasse (Canetti 1981, S. 54-57) sind die Bewohner der Unterstadt formbar, scheinbar willenlos oder auf einen Führer hin ausgerichtet. Auch

16

hier wieder kritisiert Kracauer (1977), was Eisner (1987) rühmt: die Tendenz zum Ornament bei Fritz Lang. Selbst sein deutscher Wald in den NIBELUNGEN kommt nicht ohne aus. Das Pathos der geometrischen Form steigert dort das Heldische sogar in der Natur (wir kommen darauf zurück).

Gleichsam spiegelverkehrt operiert Eisensteins



17

PANZERKREUZER POTEMKIN.<sup>5</sup> Die Verweigerung, die Revolte erzeugt hier die Umkehrmasse (Canetti 1981, S. 60-65). Der eine, symbolisch überhöhte Tote unter den aufständischen Matrosen konstituiert die revolutionäre Masse durch das Opfer seiner selbst. Aus der Trauer um ihn erwächst deren Macht. Danach braucht die Masse keinen Führer mehr, sondern definiert sich als Zusammenschluss der Gleichen. Auf der berühmten Hafentreppe von Odessa sehen wir die zivile Entsprechung, als euphorisierte Jubelmassen wiederum Massen zujubelnd, nicht dem Einen, der die Masse anführt. Dennoch arbeitet auch Eisenstein mit geometrischen Mustern: mit dem gliedernden Element der Treppe etwa, welche die Kosaken in militärischer Gleichförmigkeit, Reihe nach Reihe, hinabschreiten. Die Masse der Begeisterung und der Solidarisierung, der Tendenz nach offen, steht also gegen die geschlossen-aggressive Formation, die in perspektivischer Verkürzung gefilmt wird (vgl. Canetti 1981, S. 10-12). Ornamente verstehen sich stets als symbolische Überhöhungen, durch Eisensteins Montage der Attraktionen unterstützt oder erst aufgebaut (Eisenstein 2003; vgl. Schnell 2000, S. 63-88). Wenn sich die aufständische Masse als Keil formiert und mit der Schiffsspitze des eroberten Panzerkreuzers identisch wird (Abb. 17), haben wir zugleich ein Symbol für die revolutionäre Avantgarde im Geschichtsprozess. Das Meer - wiederum als Massensymbol und als Zeichen des chaotisch Entdifferenzierten (Canetti 1981, S. 87-89) - wird zerteilt durch die koordinierte Kraft der revolutionären Bewegung, die nun ihre eigene Richtung gefunden hat. Metapher, Allegorie und Symbol, die als rhetorische Tropen zum Mittel der Bildsprache werden, sind Teil eines metadiegetischen Diskurses und gehen im späten Stummfilm eine bis dato nicht gekannte Symbiose ein. Das macht eine besondere Leistung aus im untersuchten Zeitraum - wenngleich nicht die einzige.

5 Vgl. hierzu den Beitrag von Matthis Kepser im vorliegenden Band.