

»You don't have to call it music«

Abschaffung: Veränderungen des Musikbegriffs nach John Cage

John Cage 100
Heinz-Klaus Metzger 80

3 Ebd., S. 142.

Alles hängt daran, ob der Negation des Sinns im Kunstwerk Sinn innewohnt oder ob sie der Gegebenheit sich anpaßt; ob die Krise des Sinns im Gebilde reflektiert ist, oder ob sie unmittelbar und darum subjekt-fremd bleibt. Schlüsselphänomene mögen auch gewisse musikalische Gebilde wie das Klavierkonzert von Cage sein, die als Gesetz unerbittliche Zufälligkeit sich auferlegen und dadurch etwas wie Sinn: den Ausdruck von Entsetzen empfangen.« (Theodor W. Adorno)

Als Heinz-Klaus Metzger wenige Wochen nach dem Tod von John Cage in einem von Carolin Naujocks moderierten Rundfunkgespräch zu dessen Bedeutung befragt wurde, bezeichnete er den Verstorbenen als ein »Genie der Abschaffung« und führte weiter aus: »Die abendländische Kunstideologie und die ganze Ästhetik, die auf Notwendigkeit, Ordnung, Zusammenhang beruht, ist von ihm als Aberglauben entlarvt worden durch die Einführung der Zufallsoperation. Er hat bereits 1951 in der *Music of Changes* gezeigt, dass das pure Walten des Zufalls interessantere und komplexere Resultate erbringt als die ganzen damals im Schwange befindlichen, grandiosen seriellen Konstruktionen, die ja von ingeniosen Konstrukteuren stammten. Er hat die Partitur dann abgeschafft, beginnend mit dem Klavierkonzert von 1957/58 – kein geordnetes Zusammenspiel im Ensemble mehr, sondern Individual-Anarchismus mit beschränkter Kooperation. Er hat die ganzen herkömmlichen Spielweisen der Instrumente abgeschafft.«¹ Die Abschaffung jeglicher Ordnung und Hierarchie, die Selbstentmachtung schließlich des Komponisten als Subjekt – so könnte man Metzgers Cage-Deutung pointiert zusammenfassen – ließen nicht nur in der abendländischen Ästhetik keinen Stein auf dem anderen, sie müssen auch als politische Utopie dechiffriert werden.

Die Idee der Freiheit

In seinem ersten großen Cage-Aufsatz *John Cage oder Die freigelassene Musik* von 1959²

16 heißt es, an das erwähnte *Concert for Piano*

and Orchestra geknüpft, unmissverständlich: »Die Idee der Freiheit wird als Theaterstück vorgespielt – draußen gälte es unterdessen den Dirigenten umzubringen und die Partitur zu zerreißen, nach der die Welt sich aufführt, dies kodifizierte Verhältnis der Stimmen ihres Kontrapunkts, durch den hindurch die Maschinerie der Herrschaft sich reproduziert.«³ In Metzgers marxistischer Deutung ist bereits die »Wiener atonale Revolution« der sozusagen anachronistische Überbau zu politischen Verhältnissen, die nun schon seit über einhundert Jahren auf sich warten lassen, und ebenso verhält es sich mit der Cageschen »Revolution von Stony Point«. In dem Bonmot Tucholskys, demzufolge die deutsche Revolution wegen schlechter Witterung bloß in der Musik stattgefunden habe, ist das Prekäre dieser Haltung ausgedrückt, die über keine Modelle für eine Anknüpfung, welcher politischen Praxis auch immer, an den »revolutionären« Erkenntnisvorsprung dieser avancierten Künste verfügt. In der erwähnten Radiodiskussion meldete sich denn auch Dieter Schnebel als advocatus diaboli zu Wort und warnte vor der Institutionalisierung eines »neuen Cage-Glaubens«, »von dem aus man dann eben exkommunizieren kann. Ich meine, dass Cage schon sehr viel in Frage gestellt hat und dass seine Fragen wichtig waren und finde nicht, dass man nun die Cageschen Errungenschaften so gewissermaßen rubrizieren kann: erstens das abgeschafft, zweitens das abgeschafft, drittens usw. Und wer da nicht mitmacht, der hat nun den Zug der Zeit verfehlt.«⁴

Schnebel, dessen experimentelles Frühwerk zur Folge hatte, dass ihm bis heute manchmal das journalistische Etikett eines »deutschen Cage« angeheftet wird, muss aus seiner musikalischen Praxis heraus so argumentieren, andernfalls ihm ja nur die Wahl bliebe, nach der »Aufhebung« des abendländischen Kunstbegriffs das Komponieren einzustellen oder aber als Cage-Epigone irgendwelche Grafiken zu produzieren, die ein freies, von ihrem Kreator unvorhersehbares Musizieren ermöglichen. Dass einem Komponieren, das emphatisch sowohl am Autor wie auch an einem traditionellen Werkbegriff festzuhalten entschlossen ist, vom Cageschen Musikdenken der Boden unter den Füßen weggezogen zu werden droht, ist auch der Grund dafür, dass Claus-Steffen Mahnkopf »mit Schaum vor dem Mund« gegen den Amerikaner polemisiert. Er spricht von einer »falschen Ineinsetzung von Leben und Kunst« als dem »Todernst der Cageianer« und fügt hinzu: »Solche Befreiung des Lebens wird zur Entleerung der Kunst und die entleerte Kunst zur neuen Fessel des Lebens, das keinen symbolischen Widerhall

4 Dieter Schnebel in: Diskussionsrunde Deutschlandsender Kultur, 5.9.1992, a.a.O..

1 Deutschlandsender Kultur, 5.9.1992 (Redaktion: Carolin Naujocks): Diskussionsrunde mit Frank Schneider, Heinz-Klaus Metzger, Jakob Ullmann, Dieter Schnebel und Walter Zimmermann.

2 Metzger, Heinz-Klaus: *John Cage oder Die freigelassene Musik*, in: Ulrich Dibelius (Hg.): *Musik auf der Flucht vor sich selbst*. München 1969, S. 133–149.

mehr findet. Die Cage-Ideologen steuern Hass, der Hass gegenüber denjenigen, die Musik vermögen, dem musikalischen Denken, dem Komponieren.«⁵ Tatsächlich handelt es sich freilich um keine »Entleerung der Kunst«, sondern um den Einzug eines konzeptuellen Denkens, das im Musikbetrieb noch immer auf breite Ablehnung stößt, während es in der Bildenden Kunst und ihrer Theorie schon lange selbstverständlicher Bestandteil der Debatten ist.

In seiner Fragment gebliebenen *Ästhetischen Theorie* erwähnt Theodor W. Adorno John Cage immerhin an einer Stelle. Für den Berg-Schüler Adorno, der auch in den fünfziger und sechziger Jahren musikalisch auf dem laufenden zu bleiben trachtete, war bekanntlich Heinz-Klaus Metzger ein wichtiger Gewährsmann in musicis. Wenn der Briefwechsel zwischen Metzger und Adorno, der noch immer seiner Publikation harrt, endlich herangezogen werden kann, wird man Genaueres dazu sagen können. Für Adorno, der sich interessiert auch auf ein Werk wie das *Concert for Piano and Orchestra* einließ, bedeutete diese ästhetische Erfahrung allerdings keine Umwälzung seines Kunstbegriffs. Zwar hat seine Kunsttheorie auch noch in den letzten Jahren seines Lebens neue Impulse empfangen – man denke etwa an das Theorem von der »Verfransung der Künste«, das auf zunehmend intermediales Arbeiten vieler Künstler der Neo-Avantgarde antwortete –, grosso modo ging es Adorno aber nur noch um eine Verfeinerung seiner auf einen traditionellen Werkbegriff gegründeten Ästhetik. Bezeichnend, wie er das Klavierkonzert von Cage einzuordnen sucht: Alles hänge daran, »ob der Negation des Sinns im Kunstwerk Sinn innewohne«, schreibt Adorno und schlägt eine Deutung vor, die das Klavierkonzert analog etwa zu Stücken des absurden Theaters und Samuel Becketts *Warten auf Godot* als Negation des Sinns um des künstlerischen Sinnes willen versteht – keine Aufhebung des Kunstbegriffs also, sondern seine Rettung.⁶ Dass sich hier die Denkwege von Metzger und Adorno scheidet, wird freilich durch die bis zuletzt ungebrochene Bezugnahme Metzgers auf den für ihn zweifellos prägendsten Denker tendenziell verschleiert.

Explosion des abendländischen Kunstwerks

Noch wenige Jahre vor seinem Tod bezeichnete Heinz-Klaus Metzger Adornos *Philosophie der neuen Musik* und *Das Unbekannte in der Kunst* von Willi Baumeister als die für sein ganzes Leben entscheidenden Bücher⁷. Nach der Befreiung vom Faschismus war die Musik,

von der Metzger als Zögling am Musischen Gymnasium in Frankfurt am Main, einer Eliteschule der Nationalsozialisten, nur gerüchteweise gehört hatte (»In der Systemzeit wollten die Juden die Gleichberechtigung der Töne einführen«), für den jungen Musiker eine Offenbarung. Eine noch größere Offenbarung muss für ihn aber Adornos, die Musik der Schönberg-Schule traktierendes Buch gewesen sein. In dem zitierten Gespräch sagte Metzger: »Ich hatte die Vorstellung, dass Theorie – philosophisch fundierte, kritische Musiktheorie – über das in Werken Realisierte und über alles in Werken überhaupt Realisierbare hinausgehen könne. Ich glaubte, die Möglichkeiten des Komponierens durch die Möglichkeiten kritischen Denkens zu überholen.« Einmal davon abgesehen, dass der späte Metzger diese Vorstellung als Illusion bezeichnete – damals war sie für ihn Anlass, das Komponieren aufzugeben und sich ganz auf die Theorie zu verlegen. Er trat dann in Erscheinung als theoretischer Vorkämpfer des Serialismus, bis es zur entscheidenden Begegnung mit John Cage kam. In einem Brief an Lothar Knessl schrieb Metzger 1996: »Meine erste Begegnung mit John Cage 1958 in Darmstadt wälzte meine Versuche, zu denken, so von Grund auf um wie kein anderes Ereignis meines Lebens. Meine bis dahin wesentlich an Hegel, Marx, Horkheimer, Adorno geschulte Methodologie erhielt schlagartig ganz andere Perspektiven, die sie seither untergründig bestimmen.«⁸ Anmerken lässt sich, dass Metzger hier von einer »untergründigen« Auswirkung auf sein Denken spricht. Er fügt hinzu, dass es noch zu früh sei, die Karten auf den Tisch zu legen. Er hat es auch später nicht getan.

Wenn man aber nun von Metzgers Vorstellung ausgeht, eine kritische Musiktheorie könne sich als der Musik überlegen erweisen, erscheint seine emphatische Reaktion auf John Cage doch sehr plausibel. Denn hier war nicht nur ein weiterer »revolutionärer« Schritt in der Perspektive einer (neo-)avantgardistischen Überbietungsdynamik getan, der einzuordnen war. Cages Komponieren als »Konzept-Kunst« erlaubte es jetzt sogar, das philosophische Raisonement über Musik von der Musik ganz abzulösen. Zwar findet man auch bei Metzgers Cage-Deutungen so etwas wie ein close reading der Partituren, doch es geht dabei immer um die symbolische Bedeutung dieser Notationen, die ja zu grob unterschiedlichen klanglichen Resultaten führen können. Nicht interessiert er sich für die Differenzen etwa zwischen den Realisationen der *Variations I* durch beispielsweise Gerd Zacher oder Friedrich Gauwerky, sondern er arbeitet heraus, was es *philosophisch* bedeutet, dass eine Konzeption

5 Mahnkopf, Claus-Steffen: *Cages kompositorische Hinterlassenschaft*, in: ders. (Hrsg.), *Mythos Cage*, Hofheim 1999, S. 131.

8 http://www.internationales-musikinstitut.de/index.php?option=com_content&view=article&id=112:heinz-klaus-metzger-gestorben&catid=1:news&Itemid=26&lang=de

6 Vgl. zum Begriff der Verfransung und seine Ablösung durch die mediale Konstellation auditiver Dispositive in diesem Heft den Text von Thomas Gerber S. 6-10 (Anm. d. Red.)

7 In einem Gespräch mit dem Autor, November 2006.

Fotos S. 18-22: Peter Ablinger, Uraufführung seiner Komposition für großes Orchester *Wachstum, Massenmord für Orchester und Untertitel* durch das Orchestre Philharmonique du Luxembourg im Rahmen des Festivals *rainy days* am 26.11.2011 in der Philharmonie Luxembourg. (Video Stills, Video: Elisabeth Flunger)



hier so offen angelegt ist, dass jedes Ereignis – oder auch Nicht-Ereignis – als Aufführung bzw. Nicht-Aufführung der *Variations I* aufgefasst werden kann. Wenn man die *Variations I* als die Konzeption des Endes der Musikgeschichte versteht, dann kann ein Denken, das diese Zäsur zu verarbeiten sucht, sich in der Tat über das gesamte zeitgenössische Komponieren erheben. Man kann über Werke wie die *Variations I* als Konzepte sprechen und wird das dann auf einer abstrakten Ebene tun, die Hörerfahrungen bzw. konkrete Umsetzungen durch Interpretieren gar nicht mehr berücksichtigen muss. Der Diskurs über derlei Konzept-Kunst ist dann in der Tat anregender als es die konkreten klingenden Ergebnisse im besten Fall sein können.

In der oben zitierten Diskussion kurz nach Cages Tod sagte Metzger auch: »Als Cage in Europa bekannt wurde mit den Werken, die wirklich das abendländische Kunstwerk zur Explosion gebracht haben, antworteten ihm die europäischen Komponisten, insbesondere die seriellen, mit einer Bescheidenheit, die bis heute noch nicht von mir verstanden wird – so mit der Einführung von ein bisschen Aleatorik und ein bisschen Verwässerung des herkömmlichen europäischen Kunstbegriffs, den Cage aufgehoben hatte! Diese Komponisten hingegen – ich möchte jetzt gar keine Namen nennen, es gilt für fast alle – hielten an dem europäischen Kunstwerk begriff fest, glaubten nur nicht mehr an seine Verbindlichkeit, an seine Wahrheit. So ist die ganze Musik in Europa, wenn ich so sagen darf, unwahr geworden und geriet natürlich längst in den Strom dessen, was man heute Postmoderne nennt, wo dann alles egal ist.«⁹

Nun hörte aber auch John Cage 1958 nicht mit dem Komponieren auf. Die Serie der späten *number pieces* wirkt in ihrer Klanglichkeit 18 ungleich gemäßigter als beispielsweise das

anarchisch-freche Klavierkonzert, ja erscheint sogar – oder handelt es sich bloß um Moden der Aufführungspraxis? – beeinflusst vom um 1990 virulenten, maßgeblich von den Spätwerken Morton Feldmans wie auch Luigi Nono ausgelösten Trend zu reduzierter Dynamik und Langsamkeit. Im Kölner Programmheft zur letzten großen Cage-Uraufführung im September 1992, einer Simultanaufführung des Orchesterstücks *103* mit dem Film *One*¹¹ schrieb Metzger: »Hatten während langer Jahre gerade die exponiertesten Kompositionen Cages das revolutionäre Postulat des Sturzes des Kunstprivilegs urgierend, den profanen Alltagslärm in sich hereingelassen und dergestalt die Abgrenzung gegen die sie umgebende Realität unscharf gemacht, auch vermöge der Umfunktionsierung von Rundfunkempfängern und Plattenspielern zu Musikinstrumenten die feindliche Kulturindustrie kurzerhand inkorporiert, so bekunden Werke der späten Phase wie die *Études australes* für Klavier, die *Freeman Etudes* für Violine oder sämtliche ›number pieces‹ in blendender Reinheit und Solemnität ihre kritische Differenz von der real existierenden Welt und den Vorstellungen, die – in doppeltem Sinn – über sie herrschen.«¹⁰ Diese »kritische Distanz« könnte man nun aber mit derselben Berechtigung dem späten Feldman oder dem späten Nono zuschreiben, und Metzger hat das ja auch getan – einer Musik also, die sich nicht einer Ästhetik nach der Abschaffung der Partitur und des Komponisten-Subjekts verdankt, sondern auf einem noch oder wieder intakten Werkbegriff basiert.

Der durchhauene Knoten

Wenn John Cage heute manchen als der einflussreichste Komponist seit Schönberg, wenn nicht gar seit Beethoven gilt, dann gewiss nicht wegen der klingenden Resultate, die Auffüh-

Positionen neunzig

10 Metzger, Heinz-Klaus: »Über Tod, Urteil, One und 103« in: Programmheft WDR Köln, 19.9.1992, S. 16.

9 Diskussionsrunde
Deutschlandsender Kultur,
5.9.1992, a.a.O.



(Video Still, Video: Elisabeth Flunger)

rungen der *number pieces* erbringen mögen, sondern wegen der »Konzept-Kunst«, für die sowohl die *Variations I* als auch sein wohl bekanntestes Stück *4'33''* paradigmatisch stehen. Gelangt das erstmals 1952 von dem Pianisten David Tudor dargebotene Stück in einer klassischen Konzert-Situation zur Aufführung, dann sind die Klänge, die das Publikum zu hören bekommen wird, doch eher vorhersehbar und schwerlich sonderlich faszinierend: Husten, Räuspern, Stühlerücken, die Klimaanlage; Lachen und Türenschnalzen wahrscheinlich heute nicht mehr. Die Öffnung, auf welche *4'33''* jedoch konzeptuell zielt und die durch diese Performance dem Publikum chokhaft vor Ohren geführt wird, bleibt ein elektrisierender Gedanke: Alles kann, ja sollte als Musik gehört werden. Hätte man sich in dieses Hören freilich hinreichend eingeübt, würde sich letzten Endes die Frage stellen, warum die Aufführung eines *number pieces* dem Erlebnis vorzuziehen sein sollte, dass ich jederzeit haben kann, wenn ich anstatt ins Konzert zu gehen oder eine CD einzulegen einfach das Fenster öffne.

Anders als in der Kunstwissenschaft ist konzeptuelles Arbeiten aus Sicht der Musikologie, wie gesagt, bis heute eher ein Randphänomen geblieben. Während es eine bis in die feuilletonistische Kunstkritik hinein akzeptierte Tatsache ist, dass die (bildende) Kunst von den Kommentaren über sie überwuchert wird und diese Kommentare oder die Konzepte von Kuratoren häufig als die Hauptsache anzusehen sind, ist der Diskurs über Musik nach wie vor weitestgehend geprägt von der im Konzertsaal erklingenden Musik und dem ihr zugrunde liegenden Notentext. Und wer nun die Partituren von John Cage betrachtet, wird vor allem auf die Abweichungen von herkömmlichen Notationen aufmerksam werden, darauf, was sie alles *nicht* sind. Cage ist mit seinen graphischen Arbeiten in den

Museen für Gegenwartskunst vertreten und er hat mit den Versuchsanordnungen, mit denen er seine Partituren generierte, auch literarische Texte verfasst. Kurz: Es geht ihm nicht nur und keineswegs immer in erster Linie um Musik. Es kommt nicht von ungefähr, dass sich seine New Yorker Freundeskreise in den fünfziger und sechziger Jahren vor allem aus bildenden Künstlern zusammensetzten. Erste Auftritte in Europa fanden im Kontext von »Neo-Dada« und Fluxus statt oder in Zusammenhang mit der Tanzcompagnie seines Lebensgefährten Merce Cunningham. Und auch wenn die ersten Aufführungen von Cages Musik in Darmstadt und im Rheinland von nachhaltiger Wirkung waren, darf man nicht vergessen, dass sie frühestens seit den siebziger Jahren dauerhaft Einlass fand in einige der neuen Musik gewidmete Festivals. Cage erscheint als großer Ermöglicher und Gewährsmann gegensätzlichster Standpunkte: Sein konzeptuelles Werk bietet eine Steilvorlage gleichermaßen für Thesen, die – vor der Folie einer avantgardistischen Überbietungsdynamik – das Ende der Musikgeschichte gekommen sehen wie für postmoderne Positionen, aus denen heraus alles geht und gleichberechtigt-gleichbedeutend koexistieren kann; alles oder nichts. Ja, Cage versorgt den Musikbetrieb mit seinen vielfältigen, unendlich vieler Aufführungsvarianten harrenden Konzeptpartituren auch noch mit frischem Blut.

Die Rede vom Ende der Musikgeschichte oder gleich der Kunst ist in der Logik avantgardistischer Überbietungsdynamiken eine Strategie, den Knoten gleichsam zu zerschlagen und den Fortschrittswettlauf handstreichartig zu beenden. Dass es nach einer als unhintergebar begriffenen Abschaffung des europäischen Werkbegriffs schwierig ist, überhaupt noch für bestimmte Arten des Komponierens einzutreten, war Heinz-Klaus

11 Geäußert in: Diskussionsrunde Deutschlandsender Kultur, 5.9.1992, a.a.O.

12 Zitiert nach: Florian Neuner: *Das Rauschen des Böhmerwalds. Peter Ablingers Landschaftsoper als erstaunliches Experiment*, in: MusikTexte Nr. 124, S. 22.

Metzger natürlich bewusst, der unter dem Eindruck von Cages Tod mindestens noch ein Komponieren gelten lassen wollte, das sich der »Dialektik von Subjekt und Objekt« stellt und dafür in Helmut Lachenmann und Mathias Spahlinger Gewährsleute erblickte.¹¹

Kann man nun aber von Cage lernen, ohne die Explosion des abendländischen Kunstwerks und die schrankenlose Expansion des Musikbegriffs als gegeben vorauszusetzen? Mindestens zwei Wege des Anknüpfens an das Cagesche Musikdenken scheinen jedenfalls legitim: Wenn man die Idee des gestaltenden Komponierens nicht ganz über Bord werfen will, dann bietet es sich an, den Aspekt der Befreiung des Interpreten zu betonen und sich von gut gemachten Realisierungen, etwa der *Variations I*, musikalische Eindrücke zu erhoffen, die der Begegnung mit relevanten, neuen Stücken im besten Fall ebenbürtig sind. Es hat dann bloß eine Akzentverschiebung stattgefunden; Cage hätte, so gesehen, experimentelle Versuchsanordnungen geschaffen, die ein solches Musizieren, auf das es nach dieser Lesart zuerst ankäme, ermöglichen. Eine andere Möglichkeit ist es, den Aspekt der Befreiung des Hörers zu betonen, der in letzter Konsequenz dann weder einen Komponisten noch einen Arrangeur für ein emanzipiertes Agieren der Interpreten benötigt. Es genügte dann – pointiert gesagt – tatsächlich, das Fenster zu öffnen. Ein »Komponist« könnte dann höchstens noch eine Rolle als Wegweiser oder Dokumentarist besonders hörenswerter Alltagssituationen spielen und uns ein solches Hören lehren. Einen Weg, Cage jenseits der ganz steilen geschichtsphilosophischen These, aber auch jenseits der Ablehnung jedes konzeptuellen Denkens in der Musik fruchtbar zu machen, könnte man vielleicht im intermedialen Ansatz von Peter Ablinger sehen, dessen Arbeit mit Klängen des Alltags

ohne Cage kaum denkbar ist. Er schreibt: »Im visuellen Bereich sind wir daran gewöhnt, auch die allergewöhnlichsten Dinge als ästhetisch wahrzunehmen. In jedem Wohn- oder Wartezimmer können Aufnahmen aus dem städtischen Alltag an der Wand hängen. Einen vergleichbaren Umgang mit akustischen Dingen gibt es nicht. Niemand legt sich zu Hause eine CD mit Autolärm auf. Ich denke, das liegt zumindest zum Teil daran, dass wir im Bereich des Klingenden noch immer an einem prinzipiellen und tief verwurzelten Unterschied von Musik und klingender Umwelt festhalten und letztere immer noch eher wie Tiere wahrnehmen: ausschließlich in Bezug auf ihre Funktion. Kein Wunder also, dass wir sie nicht ›schön‹ finden.«¹² Noch nicht? ■

Reinhard Schulz-Kritikerpreis

... für zeitgenössische Musikpublizistik. Die Ausschreibung für diesen erstmal ausgeschriebenen Preis im Andenken an den 2009 verstorbenen Münchener Kritiker und Publizisten Reinhard Schulz läuft noch bis zum **31. März 2012**. Gefördert wird damit explizit der Nachwuchs im Schreiben über neue Musik. Eingereicht werden können Arbeitsproben zu Themen neuer Musik für Printmedien, Hörfunk, Film- und Fernsehen oder Online-Journalismus. Die Bewerberinnen und Bewerber sollten das 32. Lebensjahr am 31.3.2012 (Einreichfrist) noch nicht vollendet haben. Das Preisgeld beträgt 3000,- Euro und beinhaltet ebenso die Vermittlung von Publikationsmöglichkeiten in Print- und Audiomedien. Detaillierte Informationen: www.reinhardschulz-kritikerpreis.de.

(Video Still, Video: Elisabeth Flunger)

