

## Zum Lachen

### Kanonmechanismen und die Komik des Karl Valentin

#### Ein Feuilleton mit abschließender These

Von Klaus Zeyringer

Den Wert des Kunstwerks bringt nicht der Künstler,  
sondern eine Glaubensgemeinschaft hervor.

(Nach Pierre Bourdieus *Die Regeln der Kunst*)

„Das Publikum schrie, brüllte, tobte vor Lachen, fiel von den Stühlen, japsend“, überliefert Lion Feuchtwanger die Wirkung des Münchner Komikers Karl Valentin, eines der großen Dramatiker deutscher Sprache. Hermann Hesse erzählt von „brausenden Lachsalven“, die Zuschauer seien „wie Besessene vom Dämon gestoßen“ worden, so sehr hätten sie gelacht. Kurt Tucholsky beschreibt einen Saal voller Lachen; Rudolf Frank berichtet von „Wogen unbändigen Lachens, die das Haus überfluteten“. Und Bertolt Brecht schüttelte sich, wie er sich erinnert, vor Lachen. Im Publikum saßen begeistert die Brüder Mann, Alfred Polgar, Franz Blei, Carl Zuckmayer, Samuel Beckett (der „recht traurig viel gelacht“ habe) und nicht wenige der Kulturgrößen der 1920er und 1930er Jahre. Brecht, der mit Valentin auch auf dem Oktoberfest spielte und ihm einen entscheidenden Hinweis für den Verfremdungseffekt verdankte, bezeichnete ihn als eine der „eindringlichsten Figuren der Zeit“.

Die Literaturgeschichten hingegen schreiben Karl Valentin keine besondere Bedeutung zu – wie sie überhaupt der Komik wenig Aufmerksamkeit widmen. Die Geringschätzung einer „Unterhaltung“ verweist die komische Figur von der Bühne des Bedeutsamen: Einem Publikumserfolg mißtraut der eifersüchtige Ästhet, der sonst das Wort „Volk“ politisch-moralisch gern im Munde führt.



Will man analysieren, wie sich das Lachen auf ästhetische Wertung auswirkt, gilt es Komiktheorien heranzuziehen sowie im literatursoziologischen Sinn die lange und bis heute lang anhaltende Kanonentwicklung historisch zu bedenken. In ihrer einleuchtenden, kritischen Zusammenfassung *Das Komische und seine Theorien* plädiert Beatrix Müller-Kampel 2009 in *Sprachkunst* für „die soziohistorische und textanalytische Funktionsbestimmung des je gängigen Komischen entlang der Achse von Macht und Machtlosigkeit“. Im Zusammenwirken von „Normpoetik, Zensur und einem in den Eliten, den Oberschichten und der (kleinen) Mittelschicht gewandelten [...] ‚zivilisierten‘ Geschmack verliert die deutsche Komödie das Komische und das Lachen“. Das Lachen zog sich „in die nichtkanonisierten, stigmatisierten



Unterhaltungs- und Vergnügungsviertel der deutschen und österreichischen Theaterkulturen zurück“.

Mit Martin Opitz und seinem *Buch von der deutschen Poeterey* kam 1624 eine poetologische Komik-Reflexion mit einer protestantischen Moral in Gang; Gottsched setzte sie 1730 fort: Die Komödie sei „nichts anderes, als eine Nachahmung einer lasterhaften Handlung“. In einem Diktat des Nutzens verbanden die norddeutschen, protestantischen Aufklärer Vernunft mit Pflichtbewußtsein, erklärten den Fleiß zur moralischen Bestimmung des Menschen und Müßiggang zum Laster. Unterhaltung ohne Lehre erachtete man als bedenkliche Frivolität. Körperliche Reize, Erotik, „Wollust“ traf die ganze heftige Intoleranz der Toleranzprediger.

Dem Spaßtheater des 18. Jahrhunderts war das Lachen die fundamentale Rezeptionshaltung. Die Bezeichnung „Volkstheater“ erweist sich als falsch – das Wort „Volk“ spielt eine wesentliche Rolle für Kanonmechanismen –, wenn man bedenkt, daß der Tageslohn eines Maurers oder Zimmermanns in der karolinischen und maria-theresianischen Zeit in etwa 25 Kreuzer betrug und sich ein niedriger Eintrittspreis im Kärntnerortstheater auf 24 Kreuzer belief. Dafür hätte eine Stickerin aus der Vorstadt mehr als einen ganzen Wochenlohn auslegen müssen. 1787 kostete der Eintritt in das Parterre der Vorstadttheater eine Viertelkrone, das waren 34 Kreuzer. Entsprechend nannte man die Viertelkrone einen „Kasperl“ – 34 Kreuzer, also einen Kasperl, erhielt ein Polizeispitzel pro Tag.

Eine der Wien-Reisenden der Zeit, Lady Mary Montagu, sah 1716 eine Amphitryon-Bearbeitung von Joseph Anton Stranitzky, dem Wiener Hanswurst, und seiner Truppe: „Ich fand das Haus sehr niedrig und dunkel, doch ich gestehe, die Komödie glich diesen Fehler ganz bewundernswert aus. Ich habe niemals in meinem Leben so viel gelacht.“ Sie könne aber dem Dichter nicht verzeihen, daß er

„sich die Freiheit nahm, sein Stück nicht nur mit unanständigen Ausdrücken zu spicken, sondern sogar mit so gemeinen Worten, wie sie unser Mob kaum von einem Marktschreier dulden würde, und die zwei Sosias ließen gar ganz gemütlich ihre Hosen gerade den Logen gegenüber herab, die mit Leuten allerhöchsten Ranges besetzt waren, welche mit ihrer Unterhaltung sehr zufrieden schienen.“

Friedrich Nicolai berichtet aus dem Wien von 1781, endlich sei Extemporieren verboten worden, endlich gebe es hier regelmäßige Stücke. Zuvor habe man „das narrenhafte unter das ernsthafte gemischt, und Miß Sara Sampson mit Hanswurst gespielt“. Dem entspricht, was Eva König am 15. Juli 1772 aus Wien an Lessing über eine Aufführung der *Emilia Galotti* schrieb: Der Kaiser habe gesagt, er hätte in seinem Leben in keiner Tragödie so viel lachen gehört; das Publikum habe auch an Stellen gelacht, an denen es eher hätte weinen sollen – die Rolle des Prinzen spielte ein Hanswurst-Komiker, der nach Emilias Ermordung genüsslich schmatzend das Blut vom Dolche leckte.

Dieses „plebejische Theater“, vermutet Karl-Markus Gauß, habe wohl Lessing „nur zu gut verstanden“ und er habe „in der gnadenlosen Travestie, in der Grobheit, mit der es klirrend abstrakte Themen auf die Sinnlichkeit des blutschleckenden Vaters herabzerrte, etwas vom Wesen der bürgerlichen Aufklärung erfaßt, was die hochmögenden deutschen Aufklärer nie und nimmer von sich selber erahnten“. Was durch die volkstheatralische Wiener Version eines norddeutschen Aufklärungsstücks gezeigt werde, sei „das sexuelle Unterfutter eines eleganten Mantels, der aus nichts als Tugend geschneidert scheint. Indem der Mantel unvermittelt aufklappt, ist ein Moment höchster Komik gegeben“. Sie sei entlarvend, aber „deswegen nicht von selber schon demokratisch. Die Klage der Aufklärer, in Wien regiere die Sinnlichkeit und nicht die Vernunft, bezeichnet Verhältnisse, die nicht einfach als besser oder schlechter, ehrlicher oder verlogener zu bewerten“ seien. In diesen Verhältnissen keime vielmehr „sowohl die Revolte als auch die Barbarei“.

Die Meinung von Gottsched, der den Hanswurst von der Bühne vertrieben hatte, und von Nicolai teilten österreichische Aufklärer wie Joseph von Sonnenfels – in Wien war der Hanswurststreit allerdings ein Bernardonstreit. Die Gegner von Hanswurst und Bernardon wollten die Narrenfigur, die ihrem Vernunftdenken widersprach und unbeherrschte Affekte freisetzte, ausschalten. Einige ihrer Befürworter meinten, sie ihren Tugendlehren gemäß zähmen zu können.

Den gebildeten Bürgern ging es bei der Entstehung einer ihnen entsprechenden Öffentlichkeit darum, sich durch eine Verfeinerung der Umgangsformen vom niedrigen Volk und mit Sittsamkeit gegen die vorgeblich losen Sitten der Aristokratie abzusetzen. Kurz: Dem Theater schrieben die Vorstellungen der Aufklärung und später der Genieästhetik eine Verbürgerlichung und Literarisierung vor. Die komische Narrenfigur wie Hanswurst oder Bernardon untergrub nicht nur die bürgerlichen pädagogischen sowie ästhetischen Besserungsbemühungen, sondern stellte auch eine dauernde, zudem lustvolle Skepsis gegen den aufklärerischen Optimismus und Fortschrittsglauben.

Zur Lust- und Spaßkultur in einer Gesellschaft, die auf Anschaulichkeit und Darstellung hin sozialisiert war, gehörte ganz wesentlich das Lachtheater, das im Gegensatz zu den, zunächst weniger im Bürger- als im Beamtentum vertretenen, aufgeklärten Positionen stand. Die Debatte um die Wiener Komödie und das Extemporieren fällt in eine Zeit, in der im deutschen Sprachraum wie (mit leichter Phasenverschiebung) in vielen Ländern Europas der Bezugsrahmen der Sprachkunst geändert wurde.

In seinem Werk *Ueber das Publikum* hatte Friedrich Justin Riedel 1768 noch das Publikum als letzte Instanz der Urteilsbildung verstanden: Ein Buch, das allgemeinen Gefallen finde, müsse gut sein. Gottfried August Bürger hatte seinen Essay *Von der Popularität der Poesie* in der Vorrede der zweiten Ausgabe seiner Gedichte 1789 bekräftigt und im Schlußsatz erklärt: „Alle Poesie soll volksmäßig sein; denn das ist das Siegel ihrer Vollkommenheit.“ Sie habe ein „lern- und lustbegieriges Publikum“ zu befriedigen, seien doch Phantasie und Empfindung „die Quellen aller Poesie“,



von der man niemanden ausschließen solle. Darauf reagierte Friedrich Schiller in aller Schärfe in einer zunächst anonym abgedruckten Rezension: Populär vermöge nur eine Kunst zu sein, die dem Geschmack der Kenner ebenso wenig vererbe wie dem „Kinderverstand des Volkes“. Die entscheidende Frage sei, ob der Popularität nichts von der „höheren Schönheit aufgeopfert“ worden sei. Mit Goethes Unterstützung entschied Schiller die Debatte eindeutig zugunsten seiner Vorstellungen; die Schiller-Verehrung des 19. Jahrhunderts verfestigte sie.

Die Auseinandersetzung zwischen Bürger und Schiller fand zur selben Zeit statt, in der sich ein Bürgertum und sein Selbstbewußtsein auszubilden begannen. Die daraus folgenden Kanonsetzungen, die teils bis heute den Kernkanon bestimmen, wurden wirksam, als die bürgerlichen Abgrenzungen gegen unten, gegen „das Volk“, besonders intensiv waren und mittels Kultur und Kunst als „Erhöhung“ gestützt wurden. Das Theater sei zum „einzigen öffentlichen Gottesdienst“ geworden und die Literatur zur „Privat-Andacht“, schreibt Karlheinz Rossbacher über die Ringstraßen-Zeit.

Der Burgschauspieler Carl Ludwig Costenoble notierte 1837 in seinem Tagebuch, die Spielart Nestroys erinnere „immer an diejenige Hefe des Pöbels, die in Revolutionsfällen zum Plündern und Totschlagen bereit ist. Wie komisch Nestroy auch zuweilen wird – er kann das Unheimliche nicht verdrängen, welches den Zuhörer beschleicht“. Und Karl Gutzkow vermerkte in seinen *Wiener Eindrücken* von 1845: „Die Zweideutigkeit und die Selbstironisierung haben besonders in den Nestroy’schen Stücken einen Einfluß auf die untern Klassen ausgeübt, der ihnen zwei der kostbarsten Kleinode des Volkscharakters raubte: sittliche Grundanschauung der Dinge und gläubiges Vertrauen gegen Menschen“; „es überlief mich kalt, ein ganzes Volk so wiehern, Weiber lachen, Kinder klatschen zu sehen“. Dies entsprach offenbar nicht den Vorstellungen, die sich die Jungdeutschen vom „Volk“ machten.

In seinem Band *Klassik und Romantik* faßt Gert Ueding im Rahmen der Reihe „Hansers Sozialgeschichte der Literatur“ 1993, auch mit Blick auf den neuen deutschen Literaturstreit, der ausgerechnet 1989/90 ausgebrochen war, zusammen: Die Genieästhetik und die „auf das intellektualistische Kunst- und Bildungskonzept verpflichteten deutschen Schriftsteller“ haben im 19. Jahrhundert alsbald „eine kaum zu überschätzende Verstärkung aus der Germanistik“ erhalten, die die Literatur in einem auf Weimar ausgerichteten Bildungsideal zu einer Art Epiphanie des höheren Geistes erklärte. Sie stellte das Ernst-Erhabene in einem nationalen Bildungsprogramm und als Nationsbildungshefe in den Vordergrund. Die Konzeption einer deutschen Nationalliteratur, wie sie August Koberstein 1827 mit seinem *Grundriß zur Geschichte der deutschen National-Literatur* sowie Georg Gottfried Gervinus ab 1835 in ungemein verbreiteten literarhistorischen Werken proklamierten, wollte im Kulturellen die politische Einheit antizipieren. Dies entsprach Schillers Überzeugung, man müsse sich zuerst im Ästhetischen ausbilden, damit man dann die politischen Probleme praktisch zu lösen vermöge. In seiner fünfbändigen *Geschichte der*

*poetischen Nationalliteratur der Deutschen*, die zwischen 1835 und 1842 erschien, setzte Gervinus den unübertreffbaren Höhepunkt mit der Deutschen Klassik an und fixierte einen Kanon, in dem das nationale Schaffen seinen höchsten Ausdruck erreicht habe. Gervinus gehörte dann ebenso der Nationalversammlung in der Frankfurter Paulskirche an wie sein Kollege Vilmar.

Ab 1848 begannen die Literaturgeschichten im akademischen Betrieb und auch im Deutschunterricht eine zentrale Rolle zu spielen. Den größten Erfolg verbuchte die *Geschichte der deutschen Nationalliteratur* von August Friedrich Christian Vilmar, die 1845 erstmals erschien und bis 1913 nicht weniger als 27 Auflagen erlebte. In ihr ist das Nationale deutlich konservativ besetzt.

Am 9. November 1830 hatte Goethe an Zelter geschrieben: „Jedes Auftreten von Christus, jede seiner Äußerungen gehen dahin, das Höhere anschaulich zu machen“; Schiller sei „eben diese echte Christus-Tendenz eingeboren“ gewesen. 1859 priesen die Schillerfeiern den Klassiker als nationalen Erlöser und belegten ihn mit dem Christusbild. In fast 500 Städten gedachte das Bürgertum der Dichterpersönlichkeit, an die es seine Werte koppeln wollte. Die Hintergedanken waren in Berlin, Wien, Prag nicht die gleichen, überall aber huldigte man Schiller als Anführer einer Kulturnation. Ein Wiener Gedenkbuch betonte das militant Deutsche, das man auf Schiller projizierte: „ein nach dem höchsten Ideale ringender, muthiger Kämpfer, ein durch und durch echter deutscher Mann“, der „gekrönte, erwählte Sänger des ganzen deutschen Volkes“. Der weltregierende Gott, so ein Berliner Prediger als Festredner, erweise einem Volke, „das er zu einem weltgeschichtlichen Kulturvolk aufrufen will“, die Gnade, ihm Männer „mit der Kraft des offenbarenden Geistes“ auszurüsten. Im *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* schließt Barbara Drucker 2004: „Wenn Schiller ein säkularer Messias ist, nimmt auch das deutsche Volk, zu dem er spricht, eine Sonderstellung ein“, denn zum kulturellen Stereotyp eines Messias gehört ein auserwähltes Volk. „Das Erhabene schafft uns einen Ausgang aus der sinnlichen Welt“, heißt es bei Schiller. Kurz: Der Menschheit Würde sei nicht komisch, das Nationale sei nicht komisch.



Um 1910 feierte Karl Valentin seine ersten großen Erfolge. Ein bekanntes Foto zeigt ihn als Wilhelm II. – mit und hinter einer Gasmasken. Zur selben Zeit schlugen hingegen deutsche Germanisten schrille, volksbewußte Töne an und traten als geschlossene Ideologieformation, etwa 1913 beim Deutschen Germanistentag in Marburg, auf. 1914 begrüßten sie begeistert den Krieg: Er würde eine Stärkung des nationalen Selbstbewußtseins, eine Stärkung der eigenen Position als Hüter der deutschen Sprache und Kultur bringen. Die *Erklärung der Hochschullehrer des Deutschen Reiches* betonte: „Im deutschen Heere ist kein anderer Geist als in dem deutschen Volke, denn beide sind eins, und wir gehören auch dazu.“ Germanisten wie Josef Nadler forderten eine verstärkte Einbeziehung völkischer Elemente in lite-



rarhistorische Werke. Diese Position blieb in der Zwischenkriegszeit wirksam, war in der NS-Zeit bestimmend.

Und sie wirkte sich in der Rezeption von Karl Valentin aus. Valentin kam ja von den Münchner „Volkssängern“ – sein Publikum beschreibt Lion Feuchtwanger als „Dreiviertel-Rentner“: „Drei-Quartl-Privatiers werden sie genannt, weil ihr Vermögen zu einem ganzen Liter Bier nicht reichte“. Sie brachte Karl Valentin ebenso zum Lachen wie sein intellektuelles Publikum; sein Werk bedient sich dazu aller von den Komiktheorien beschriebenen Phänomene und Mechanismen: kippende Erwartungshaltungen, komischer Kontrast, Fallhöhe, Aneinander-vorbei-Reden, Spiel im Spiel ... Es ist eine Mischung aus Volkssängertum und Absurdem Theater vor Beckett und Ionesco.

Eine dürre Gestalt ist er, die rundliche Liesl Karlstadt hat er sich zur Partnerin (meist in Hosenrollen) genommen, auf seine Bühne bringt er eine ausgesucht seltsame Komparserie. In der Bürgerwehr, die den Raubrittern vor München entgegenzutreten soll, lehnt ein elendslanger neben einem Kleingestockerlten. Und was macht Karl Valentin auf der Wacht? Er schläft, dann grantelt er. Die Karlstadt als Ablöse hat ihn geweckt. So schön habe er geträumt, gerade sei er dabei gewesen, einen Wurm, „dreißig Zentimeter gelb“, zu verschlucken. „– Kein schöner Traum! / – Ja, für a Entn scho.“ Mögen die Raubritter in Berg am Laim stehen, ob es einer Ente träumt und aus welcher Perspektive der Träumende empfindet, ist jetzt die existenzielle Frage.

Komik ist Kollision mit einer Norm, ist Spielen mit gesellschaftlich fixierten Sinngehalten.

Über den Rahmen des Üblichen drängt es Karl Valentin hinaus, im Rahmen des Gewöhnlichen stiftet er Verwirrung. Weihnachten feiert seine Kleinbürgerfigur am 24. Juli: „Da geht nacha mei Abreißkalender nach“. Im Orchester: „– Geben 'S den Ton an! / – L, l, l.“

Er hat in Zürich und Wien gespielt, gelegentlich jedoch soll er auf der Fahrt zu einer Berliner Aufführung in Augsburg panisch aus dem Zug geflohen sein. Zwei Zugführer werden nicht auf einmal vom Schlag getroffen, erklärt man ihm. „Warum nicht?“ Einfach ist die so befragte Welt keineswegs. In einer Szene bedeutet man ihm, er sei unschuldig. „– Warum?“ Wer ständig fragend bohrt, will präzisieren: Auf einer „ausländischen Bananenschale“ sei er ausgerutscht, sagt er und erntet dank der Übercodierung unser Gelächter „in baldiger Bälde“.

Beharrlichkeit hilft auch nicht weiter. „Käfig mit Vogel 13 Mark“, wiederholt der Ausgeher von der Vogelhandlung, als die Kundin ihren Hansi nicht vorfindet. „Frau, der Vogel muaß drin sein“, da er auf der Rechnung stehe. Immerhin lassen sich Floskeln praktisch gebrauchen, da kann man bei „Familieneinmischungsdifferenzen“ seinen Sohn anherrschen: „Du bleibst da, und zwar sofort!“

Aufgeführt werden Tücken des Lebens, hartnäckiges Dagegenhalten und Hintergehen des Gewohnten. Das Einfache ist bestenfalls Zufall. Gerade als man in der Bahnhofstraße von einem Radfahrer gesprochen habe, sei einer dahergekommen, „Zufall“. Da komme doch dauernd einer, weiß Liesl Karlstadt als Kapellmeister gegen den arbeitsunwilligen Geiger Valentin, Tausende fahren da täglich. „– Wir haben aber nur über einen gesprochen.“ Ja, wenn sie über einen Flieger gesprochen hätten ... „– Ham ma net.“ „– Das weiß ich ja“, ruft es entgegen. „Wieso?“, ruft Valentin zurück. Und morgen werde er über einen Flieger reden, wehe, wenn dann ein Radfahrer komme. Und als er den Zufall weiter in Abrede gestellt sieht: „Sie ham a andere Weltanschauung!“

Ein andermal Valentin als Radler, angehalten von einem Polizisten. Bei der Identifizierung klemmt's. Wie er heiße? „– Wrldbrmpfd. / – Wadlstrumpf? / – Wrldbrmpfd.“ Wie man das schreibe? „– So wie man's spricht“.

Das „Immer denkts in mir“ des Infragestellungskünstlers gab ihnen allen zu denken, den Brüdern Mann und Beckett. Die tiefen Gruben der Sprache, in die seine Figuren und das Publikum fallen, seine Sprachzerlegungen faszinierten.

- „– Aber Semmelknödel sind Semmelknödel.
- deln!
- deln?
- deln!
- Was deln?
- Semmelknödeln heißt's.“

Einteilungswut und Ich-Bezeugung fallen aus dem Rahmen.

Seine Figur, der Stadtkämmerer, präsentiert Vorschläge für den kollisionslosen Verkehr: Am Montag sollen nur die Fußgänger auf die Straße dürfen, am Dienstag die Radfahrer, am Mittwoch die Autos, am Donnerstag die Feuerwehr „und so weiter“. Und nun das Weiterdenken: „oder im Jänner die Fußgänger, im Februar die Radfahrer und so weiter“, oder „jahrweise“, „1939 die Fußgänger, 1940 die Radfahrer, 1941 die Autos“ und, bezeichnend, „1942 die Feuerwehr.“

Valentins Politikersätze mögen heute eigentümlich bekannt vorkommen: „Wenn die Besonnenheit uns von Sorgen, deren wenige ein verblendendes Spiel in uns gesetzt zum Zwecke des Mittels, einen wie bei jedem, wir können nicht das gute Gewissen mit derselben Resignation verknüpfen, die unserem Standpunkt von vorneherein gegenüberstand.“ Und so weiter.



In Peter Handkes *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* steht ein interessanter Text über Karl Valentin. Ernst Jandl hat ihn verehrt, Otto Grünmandl hat von ihm gelernt, Gert Jonke sagte zwei Monate vor seinem Tod, er könne viel von Karl Valentin auswendig. In Friedrich Achleitners Büro hängt über dem Computer ein





Bild von Valentin. In den vielen Essays und literaturwissenschaftlichen Arbeiten zur Wiener Gruppe oder zu einer „Avantgarde“ ist es noch niemandem eingefallen, nach dem Einfluß des Karl Valentin zu fragen.

Im strengen „Bielefelder Colloquium“, der ernsten Kirche vorgeblicher literarischer Avanciertheit, soll Ernst Jandl in den frühen 1990er Jahren zurechtgewiesen worden sein, er habe mit seinen Texten und Lesungen zu viele Lacher. Ein Unbehagen gegen Lacher spielt wohl auch in aktuelle Debatten über „Unterhaltung“ und Kunst hinein.

Unterhaltung zerstöre Kultur und Literatur, bedauerte Josef Winkler in einigen Interviews im Herbst 2007; ähnlich äußerten sich Julian Schutting und Anna Mitgutsch. Allerdings präzisieren sie nicht, was sie als „Unterhaltung“ verstehen, ob sie etwa auch das Komische meinen, dessen Rezeption ja im Lachen Unterhaltung (wenngleich auch Erschütterung) auszudrücken vermag, und ob sie nicht dergestalt einen Teil menschlichen und gesellschaftlichen Wesens aus der Kunst ausschließen.

Hanswurst und Karl Valentin und das Lachen über sie mag man offenbar noch immer ungern auf den Brettern der Kunst und des Erhabenen anerkennen, solange man der Menschheit Würde dem Künstler in die Hand gegeben sieht.

Im Kanon äußern sich Tradition, Normativität, Dogmatismus.