

EDITION ANY BREEZE, ANY GRAIN OF LIGHT EIN GESPRÄCH ZWISCHEN SANDRA SCHÄFER & MARIETTA KESTING

MARIETTA KESTING Was ist der Kontext, in der die Edition *any breeze, any grain of light* entstanden ist?

SANDRA SCHÄFER Die Edition hat zwei Bezüge, einmal zu dem Film *Into the Magnetic Fields*¹⁾ und zu dem Billboard *what is nature to your culture?*²⁾, welches ich für den Lenbachplatz in München entworfen habe. Letztere ist eine Arbeit, die zwei Seiten eines frei im Raum stehenden Billboards bespielt. So spiele ich mit meiner Frage auf den Dualismus von Natur und Kultur an, der dazu beiträgt, dass Natur im Unterschied zur menschlichen Kultur und Zivilisation als das hierarchisch niedrigere Andere angesehen wird. Kultur beinhaltet hierbei die Zähmung der Natur. Zugleich stellt die von mir formulierte Frage auch eine Abwandlung von Barbara Krugers genderkritischem Satz „we won't play nature to your culture“ aus dem Jahr 1983 dar.³⁾ Während Kruger die Gleichsetzung von Frau und Natur ablehnt, verschiebe ich die Bedeutung auf die vermeintliche Trennung von Natur und Kultur. Auf der anderen Seite des Billboards zitiere ich aus dem Gedicht *Half Omen Half Hope* von Joanna Klink.⁴⁾ Klinks Gedicht reflektiert verschiedene Momente der Liebe sowie ihrer Auflösung. Hierfür kreiert sie Bilder der Natur, in der Licht, Regen, Wind und Atmosphäre zu Akteur*innen werden. Dies bezieht sich auf die alles durchdringenden glücklichen Momente, die selbst dann in Erinnerung bleiben, nachdem sich eine Beziehung aufgelöst hat. Und so lege ich mit der Wahl meines Zitats den Fokus auf die Ambivalenz von Hoffnung und Scheitern in der Beziehung des Menschen zu seiner lebendigen Umwelt. Die Edition zoomt in die beiden Seiten des Billboards und montiert die Ausschnitte mit einem klaren Schnitt nebeneinander. Der Blick schweift von einer Betonarchitektur über Wald und Himmel trifft auf die Hand, die einen Vogel hält. Dem Landschaftsbild wohnt eine Mehrdeutigkeit und Fragilität inne. In beiden Fällen bleibt das Spannungsverhältnis zwischen Vogel/Wald und menschlichem Handeln/Eingreifen unaufgelöst. Eine Struktur aus invertierten Glitches legt sich über beide Bilder und verweist auf die normaler Weise unsichtbar bleibenden technologischen Bildherstellungsverfahren. Vom Text habe ich in der Edition nur das Zitat aus Joanna Klinks Gedicht *Half Omen Half Hope* verwendet. Die Edition bringt somit die zweiseitige Billboard-Montage auf eine

1)
Schäfer, Sandra (2024): *Into the Magnetic Fields*, Kurzfilm, 14:10 min. Premiere im April 2024 bei dem Filmfestival *Visions du Réel* in Nyon, <https://www.visionsdureel.ch/en/film/2024/into-the-magnetic-fields/> (27.03.2025).

2)
Schäfer, Sandra (2024): *what is nature to your culture?*, Billboard, 2 digitale Drucke auf PVC-Plane 500g, 5x5m, 2024. Die Arbeit wurde bei der *Public Arts Munich* gezeigt, siehe <https://www.publicarts-muenchen.de/projekte/what-is-nature-to-your-culture/> (02.02.2025).

3)
Untitled (We won't play nature to your culture), 1983, <https://www.glenstone.org/artworks/untitled-we-wont-play-nature-to-your-culture>

4)
Die Dichterin Joanna Klink lebt und arbeitet in den USA, <https://www.joannaklink.com/> (27.03.2025)

Ebene, sie verweist aber auch darauf, wie ich in dem Film *Into the Magnetic Fields* mit Montage arbeite.

M _____ Der Filmtitel spricht an, was Vögel können und Menschen nicht – neben Magnetfeldern wahrnehmen, natürlich auch fliegen. Die Edition und auch das Billboard haben beide dieses sehr starke Vogelmotiv – der Vogel wird aber von einer menschlichen Hand festgehalten.

S _____ Ja, genau. Es geht, sowohl in dem Film als auch in der Edition und in der Billboard Arbeit, um das Verhältnis von Menschen und Tieren. So nehmen sie ihr Umfeld jeweils sehr unterschiedlich wahr. In dem konkreten Fall handelt es sich um Zugvögel, die zum Beispiel das Magnetfeld wahrnehmen können, das wir als Menschen nicht sehen. Ornitholog*innen versuchen die Magnetfeld-Wahrnehmung ausgehend von den Molekülen, die sich im Auge der Zugvögel befinden, zu erforschen, in Form von mikroskopischen Untersuchungen oder 3D-Modellen. Oder sie wenden die Methode der Verhaltensforschung an und bauen einen Käfig, der die Ausrichtung des Magnetfelds um einige Grad verschiebt, um herauszufinden, ob die Vögel diese Verschiebung wahrnehmen. So handelt der Film auch von der Schwierigkeit, diese Magnetfeld-Wahrnehmung zu erforschen. Die Hand steht stellvertretend für den Versuch, einen Zugriff zu bekommen, der einerseits als übergriffig, aber auch als fürsorglich wahrgenommen werden kann. In *Into the Magnetic Fields* fliegen jedoch auch einzelne Vögel und Vogelschwärme frei durch den Raum. Wir können ihnen als Menschen also nicht ganz habhaft werden. Sie entziehen sich uns.

M _____ Der Film eröffnet eine poetische Dimension und ich fragte mich, was sind denn diese Magnetfelder überhaupt? Gleichzeitig wird der Einsatz von Technologie thematisiert, bei Magnetfeldern könnte man an Elektrizität, an Strommasten oder ähnliches denken. Das Signifikante ist jedoch, dass Magnetismus eigentlich etwas der Technik Vorgängiges ist. Sicher existierte teilweise schon indigenes Wissen darüber. Die uns bekannten Praktiken von Franz Mesmer und dem Magnetisieren und der Frage des Äthers changierten stets zwischen romantischen und naturwissenschaftlichen Ideen und eröffnen zudem andere mediale Fragen nach den (Un-)Sichtbarkeiten elementarer Kräfte.

_____ Sowohl der Film, das Billboard, als auch die Edition sind 2D-Drucke oder Projektionen einer dreidimensionalen Situation. Beim Filmen wird im Rechteck und Raster komponiert, und es ist

eine Reduktion von der realen Welt in die ‚flache‘ Bildwelt. Was ist das für ein Prozess, den du da als Filmemacherin und Künstlerin immer wieder vollziehst?

S Der Film hat meines Erachtens nach die höhere Komplexität durch die verdichtete Montage mit selbst gedrehtem Bewegtbild, *found-footage*, Sound und Musik. Die Audio-Ebene fällt bei der Edition komplett weg, wo Ausschnitte der beiden Bilder in Form einer Collage zu einem werden. Die unterschiedlichen Größen der Bildausschnitte betonen das fragmentarische Zusammenfügen. Die Collage greift auch die Montage aus dem Film im zweidimensionalen Format auf und verbindet zwei Elemente, die sonst so nicht zusammenkommen würden.

M Der Film zeigt Momente der landwirtschaftlichen Arbeit ohne Menschen mit von künstlicher Intelligenz (KI) gesteuerten Maschinen, aber auch wissenschaftliche Versuche mit Vögeln, bis hin zu Wildtier-Aufnahmen, die nachts ohne direkte Anwesenheit des Menschen aber auch welche die durch direkte Kameraaufnahmen zustande kommen. Mir scheint diese Collage gerade auch einen Nerv zu treffen, indem sie zeigt, wie sehr Menschen in die Lebensräume von Tieren schon eingedrungen sind, und jetzt auch noch sehen wollen, was die Tiere nachts machen. Geht es um totale Sichtbarkeit?

S Zugleich sind die Menschen in ihrem Invasiv-Sein auch defensiv, da sie nur beobachten. Sie dringen mit ihren Kameras in den Alltag der Wildtiere ein, die dann aber wieder aus dem Bildrahmen verschwinden und sich den menschlichen Blicken entziehen, was ich gut finde. Das Habhaft-werden gelingt nicht so ganz. Auch die Aufnahmen von der Landmaschine sind zum Beispiel mit einer statischen Kameraeinstellung gedreht, damit die Maschine mit ihrer Handlung im Fokus steht.

M Mich erinnert die Kameraarbeit an eine bestimmte dokumentarische Tradition, ähnlich der SW-Fotografien von Bernd und Hilla Becher (2008), denn obwohl es Farbbilder sind bei Dir, wirken sie oft monochrom. Deine Bilder strahlen eine gewisse Ruhe und Reduktion aus, lässt sich daraus auch ein eher langsames und nicht so megalomanisches Filmemachen ausmachen? Ich erinnere mich an eine Ausstellung kürzlich in New York, wo Aufnahmen des Amazonas' in einer riesigen Projektion gezeigt wurden, die aus an die fünfzig einzelnen LCD-Bildschirmen zusammengesetzt war, und

die aber gleichzeitig ein Klimaschutz-sensibles Thema behandeln sollte. Die Ressourcen verschluckende Art der Installation stellte für mich ein Problem dar. Wie ist in Deiner Praxis das Verhältnis von Form und Inhalt, Absicht und Umsetzung?

S — Was du beschreibst, sind beeindruckende Bilder, die da entstehen mit einer wahnsinnigen Brillanz und Farbtiefe, aber mit einem hohen Aufwand an technischen Geräten. Bei meiner Arbeit war es mir wichtig, dass sie eher aus dem Alltag entsteht und mich in diesem auch begleiten kann. Ich habe sie technisch und ökonomisch ziemlich *low budget* produziert und hatte noch nicht einmal eine weitere Person für Sound dabei, sondern habe die Tonaufzeichnungen selbst gemacht, auch mit den Nachteilen, die das mit sich bringt. Ich habe mich längere Zeit bei meinen Eltern auf dem Land aufgehalten, wo einige der Aufnahmen entstanden sind, und konnte einfach zwischendurch drehen, wenn Zeit war. Ich habe mich dann mit den Förstern oder mit anderen verabredet, war in den Wäldern, an den nahegelegenen Seen oder Flüssen unterwegs. Das war so eine *one-woman-show* mit kleinem, flexilem Equipment. Ich wollte auch im Unterschied zu vielen meiner früheren Arbeiten eine Single-Screen-Arbeit entstehen lassen, die einfacher zirkulieren kann. Hierbei war ich mit der Herausforderung der Zwangsläufigkeit konfrontiert, die in der Zusammenführung von Bildern in der linearen Montage existiert. Ich habe diese manchmal bewusst angewandt und an anderen Stellen mit harten Schnitten, Brüchen und Sprüngen dagegen gearbeitet. Ich navigiere in meinem Film durch sehr unterschiedliche Landschaften und Räume. Es hat sich irgendwann gezeigt, dass es diese Form der Montage braucht, die über harte Brüche durch diese verschiedenen Räume führt. So wird der Sprung bis ins All unternommen oder die Kamera fällt herunter, wodurch sich die Vertikalität des Raumes in der subjektiven Perspektive der Kamera zeigt und sich die horizontale Perspektive auflöst.

— Bei dieser einfachen Produktion hat mich die Arbeitsweise von Filmemacherinnen aus den 1970er und 1980er Jahren inspiriert, die wenig Budget hatten und trotzdem ihre Filme realisiert haben. Ich dachte mir, das muss heute ebenso möglich sein. Ich wollte hiermit auch dem Trend der Bedeutungsproduktion durch *high-production-value* entgegenarbeiten.

M — Besonders stark ist das Bild mit der Hand und dem Vogel, der festgehalten wird, weil es so eine maximale Nähe zwischen dem Mensch und dem Tier darstellt, die etwas sehr Intimes und

Verwundbares hat. Gleichzeitig kann der Vogel später wegfliegen. Es gibt mehrere interessante Gegensätze zwischen Menschen und Vögeln, gibt es da noch etwas, das Dich dazu bewogen hat, jetzt dieses Bild für die Edition auszuwählen? Und wessen Hand ist das überhaupt?

S Das ist die Hand einer der Ornitholog*innen aus der AG Neurosensorik/Animal Navigation am Institut für Biologie und Umweltwissenschaften in der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. Tatsächlich werden Vögel dort in Netzen gefangen und dann werden einige von ihnen behalten, um mit ihnen verschiedene Experimente durchzuführen. Auch diese Vögel werden wieder freigelassen, wobei es sich in der Regel nicht um im Schwarm fliegende Zugvögel handelt, die den Anschluss an ihre Gruppe verlieren.⁵⁾ Die Zugvögel werden nach verschiedenen Kategorien untersucht und kartografiert, bevor sie beringt werden. Über die Ringnummern können sie dann von anderen Vogel-Interessierten erkannt und ihr Weg nachvollzogen werden. Es ist also ein Versuch von Menschen, die Bewegung von Zugvögeln nachzuvollziehen. Und mir ist das Bild aus dem Grund wichtig, den Du auch beschrieben hast. Du solltest Vögel in einer ganz bestimmten Weise anfassen, um sie nicht zu verletzen. Es bleibt also diese Ambivalenz in der Handlung.

Das zweite Bild in der Edition zeigt eine erhöhte Betonarchitektur, von der etwas unklar bleibt, was sie ist. Sie lässt an einen Turm denken. Kabel hängen lose herunter. Sie wirkt ein bisschen verlassen. Und dann gibt es eben den weiten Blick über den Wald, der in Teilen zerstört ist und in den Himmel. Der erhabene Ausblick kann eine touristische Aussichtsperspektive darstellen, der Turm und seine Architektur verweisen aber auch auf eine militärische oder wirtschaftliche Nutzung. Laut des Fotografen Allan Sekula ist die Panoramaperspektive implizit militärisch geprägt, da der Horizont immer auch durch Gegenexpansion bedroht ist. Ich finde das schwingt auf so einem erhöhten Aussichtsturm immer mit, vor allem, wenn ich dann auch noch die Kamera aufbaue und filme. Da besteht tatsächlich eine sehr starke Nähe zu dieser militärischen Perspektive.

M *See and conquer.* Oder erst einmal *mapping* aus der Vogelperspektive (sic) und dann könnte die Invasion folgen. Bruno Latour und andere Theoretiker*innen versuchten dagegen, vom Boden, von der Erde her zu denken, und eben nicht aus der Luft (Latour 2018). Da, wo sich eigentlich die meisten Menschen befinden, die nicht Piloten sind und Privatjets besitzen und dadurch

5)

Nach Rücksprache mit einer der Ornitholog*innen erklärt sie, dass viele Zugvogelarten alleine und nachts ziehen. Da Beringungsaktivitäten tagsüber stattfinden, hat das auf die Zugaktivität somit keinen Einfluss. Werden die Vögel für die Verhaltensversuche länger in Gefangenschaft gehalten, werden sie nur freigelassen, wenn klar ist, dass die Art aktuell noch am ziehen ist – da sind die Vogelarten in Austausch. Wenn die Tiere nicht mehr ihr Winterquartier erreichen können, dann müssen sie vor Ort überwintern und können erst im Frühjahr freigelassen werden. Für die Tiere ist dieser „all-inclusive“-Aufenthalt deutlich weniger gefährlich, als ihre Zugroute und die Überlebensrate deutlich höher.

keinen privilegierten Blick von oben haben. Jedes Jahr sollen auch Laien mithelfen, Singvögel und Insekten zu zählen. Lange war Vögelbeobachten ein relativ nerdiges Hobby. Gleichzeitig sind Hobbies in der Naturlandschaft auch durch politische und durch rassifizierte Komponenten gekennzeichnet, wer darf sich wo wie verhalten, Raum einnehmen und sicher fühlen?

— In den USA hat sich das ein bisschen geändert, seitdem es 2020 einen Vorfall im Central Park gab, bei dem ein afro-amerikanischer *bird watcher* zu Unrecht von einer weißen Frau eines Übergriffs beschuldigt wurde.⁶⁾ Daraufhin haben Organisationen wie die Audubon Society begonnen, kritisch zu hinterfragen, warum sie vor allem weiße Mitglieder haben.⁷⁾ Ebenso gab es in England bei der *Radical Landscapes*-Ausstellung ein Rahmenprogramm, das sich speziell an Frauen und *people of color* und die queere community richtete und für sie *nature walks* anbot, also eine Vermehrung von Aktivitäten für mehr Diversität.⁸⁾

— 2016 wurde in den USA zum Beispiel von Molly Adams der Feminist Bird Club gegründet, um die Leidenschaft für Vögel einer diverseren Gruppe zugänglich zu machen.⁹⁾ Ich war für meine Recherchen auf verschiedenen ornithologischen Foren unterwegs und dort sind nach wie vor hauptsächlich Männer anzutreffen. Beim Drehen der Zugvögel – ich musste hierfür sehr früh bzw. schon nachts an spezifische Stellen fahren – bin ich nur einmal einer Frau begegnet. Ansonsten waren hauptsächlich Männer mit ihren großen Teleobjektiven unterwegs. Sie waren irritiert, dass ich ein solches nicht verwendet habe. Da mich die Bewegung der Vögel durch den Raum interessiert hat, habe ich mit einem leichten Teleobjektiv und weiten Einstellungen gedreht. Ich habe die Nahaufnahme, die man üblicher Weise in *nature documentaries* sieht, auch als zu übergriffig empfunden.

— Ich zitiere in meinem Film Ausschnitte aus der Kurzgeschichte *Vaster than Empires and More Slow* (1971) von der Autorin Ursula K. Le Guin. In dieser beschreibt sie die erste Begegnung eines grün bewachsenen Planeten mit anderen Lebewesen, in dem Fall einer menschlichen Forschungsgruppe. Der Wald reflektiert die Emotionen der Besucher*innen, die sich durch Angst auszeichnet und reagiert deshalb mit Ablehnung. Hierbei entwickelt er eine ungeheure Energie, da es sich bei dem mit Pflanzen bewachsenen Planeten um ein vollständig vernetztes System handelt. Einer der Forscher, der die Emotionen der anderen deutlich spüren kann und diesen deshalb unmittelbar ausgesetzt ist, entscheidet sich als Einziger auf dem Planeten zu bleiben. Da er

6)
https://en.wikipedia.org/wiki/Central_Park_birdwatching_incident (27.01.2024).

7)
<https://www.audubon.org/black-birders-week> (27.08.2024).

8)
Ausstellung *Radical Landscapes: Art inspired by the Land* in der William Morris Galery, London, 21.10.2023 – 18.02.2024, siehe <https://wmgallery.org.uk/event/radical-landscapes/> (27.03.2025)

9)
Feminist Bird Club, siehe
<https://www.feministbirdclub.org/about>
(27.08.2024).

den Pflanzen mit Zuneigung begegnet, wird ihm Liebe entgegengebracht: „He had learned the love of the Other, and thereby had been given his whole self. – But this is not the vocabulary of reason.“ (Le Guin 1971) Wie häufig in Ursula K. Le Guins Science-Fiction-Geschichten zeichnet sich diese durch eine psychologische Dimension aus. Sie kreiert eine Konstellation, in der Menschen in einem gleichwertigen Beziehungsverhältnis zu anderen Lebewesen stehen und daher auch von diesen aufgenommen und akzeptiert werden müssen. Ihre Geschichte weist Nähen zu Donna Haraway auf, die ebenso zwischen Menschen, Maschinen, Tieren, Pflanzen, Materie keine Hierarchisierung vornimmt (Haraway 2016). Ich bin auch nicht grundsätzlich gegen Technik. Es ist vielmehr die Frage, wie Technik funktioniert bzw. ob sie z.B. einer extraktiven Logik folgt. Und deshalb muss Natur nicht notwendiger Weise in Opposition zu Technik gedacht werden. Was passiert zum Beispiel, wenn wir sie als jeweilige Verlängerung zueinander begreifen?

Es war mir wichtig, dass es hier vor Ort um die Landschaften geht, die uns direkt umgeben und betreffen. Und so besteht der Film aus einem Patchwork von verschiedenen Landschaften in Deutschland. Zugleich gibt es den großen Sprung ins Weltall und die Science Fiction-Ebene. Autor Mark Fisher vergleicht in seinem Text *SF Capital* (2001) Science-Fiction mit der Entwicklung von Industrien, die die Zukunft kontrollieren wollen. Private Unternehmen wie SpaceX okkupieren den Orbit mit ihrem Satelliten-Netzwerk *Starlink*. In Science-Fiction Romanen von Ursula K. Le Guin, aber auch von afroamerikanischen Autor*innen und im Afrofuturismus wird aus einer Problematik der Gegenwart heraus eine Zukunft imaginiert, die in einem *fast forward mode* wie der Autor Kodwo Eshun es beschreibt (2003), verändernd auf die Gegenwart einwirken soll. Die Fiktion wird so zum spekulativen Denkraum, um aus einer rassifizierten, verzerrten Gegenwart heraus eine Zukunft zu imaginieren, die die Gegenwart verändert.

// Literaturverzeichnis

- Becher, Bernd und Hilla (2008): *Industrielandschaften*. München, Schirmer Mosel
Eshun, Kodwo (2003): Further Considerations on Afrofuturism, in: CR: The New Centennial Review 3, No. 2 (Summer 2003)
Fisher, Mark (2001), SF Capital, Blogeintrag, <https://web.archive.org/web/20060716033638/http://www.cinestatic.com/trans-mat/Fisher/sfcapital.htm> (02.02.2025)
Haraway, Donna (2016): *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham, NC: Duke University Press
Latour, Bruno (2018): *Das terrestrische Manifest*. Aus dem Franz. übers. von B. Schwibb, Frankfurt a. M.: Suhrkamp
Le Guin, Ursula K. (1971): *Vaster than Empires and More Slow*. New York, NY: HarperCollins

// Angaben zu den Autorinnen

Sandra Schäfer beschäftigt sich in ihrer künstlerischen Praxis mit den Herstellungsprozessen von städtischen und transregionalen Räumen, Geschichte und Bildpolitiken. Häufig entstehen ihre Arbeiten entlang von Recherchen, in denen sie sich mit den Rändern, Lücken und Diskontinuitäten unserer Wahrnehmung von Geschichte, politischen Kämpfen, urbanen, ländlichen und geopolitischen Räumen auseinandersetzt. Ihre Arbeiten wurden unter anderem auf der 66. und 67. Berlinale (Forum Expanded), Berlin; in der Camera Austria, Graz; Museum für Gegenwartskunst, Siegen; Schirn Kunsthalle Frankfurt; Depo, Istanbul; La Virreina, Barcelona; Haus der Kulturen der Welt, Berlin; Zentrum für Kunst und Medien, Karlsruhe gezeigt. Schäfer ist auch Professorin an der Akademie der Bildenden Künste München und assoziiertes Mitglied des feministischen Filmverleihs [Cinenova](#) in London.

Marietta Kesting ist Medien- Kunst- und Kulturwissenschaftlerin, seit Dez. 2022 zuständig für Forschung am Institut for Cultural Inquiry ICI, Berlin und leitet seit Sept. 2024 das FWF-Forschungsprojekt „Don't wake up! Future Dreaming in the Arts at the Intersection of Aesthetics, Decolonization and Media Technology an der Musik- und Kunst-Universität Wien. Sie lehrte am Institut für Künste und Medien an der Universität Potsdam und hatte von 2016–2022 die Juniorprofessur für Medientheorie an der Akademie der Bildenden Künste, München inne. Sie ist Mitherausgeberin von FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur seit 2016. Aktuelle Arbeitsschwerpunkte sind Skalierungen, Immersion, Postkolonialismus und Medien; Künstliche Intelligenz und Ko-Schreiben mit Maschinen; dokumentarische Methoden, Archive und künstlerische Interventionen. Ausgewählte Publikationen: *Making and Breaking Models*, mit C. F. E. Holzhey & C. Peppel (Hg.) (2025), ICI Berlin Press, im Erscheinen, *Human after Man* (Hg.) mit S. Witzgall, diaphanes, Zürich, Berlin; mit M. Muhle u.a. (Hg.) (2019): *Hybride Ökologien*, Diaphanes, Zürich und Berlin.

// FKW wird gefördert durch das Mariann Steegmann Institut und Cultural Critique / Kulturanalyse in den Künsten ZHdK

Sigrid Adorf / Kerstin Brandes / Edith Futscher / Kathrin Heinz / Marietta Kesting /
Julia Noah Munier / Franziska Rauh / Mona Schieren / Rosanna Umbach / Kea Wienand /
Anja Zimmermann // www.fkw-journal.de

// Lizenz

Der Text ist lizenziert unter der CC-BY-NC-ND Lizenz 4.0 International. Der Lizenzvertrag ist abrufbar unter: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.de>

