

Der Doppelpunkt.

Rund, kantig und umpolend

HANS ULRICH GUMBRECHT

All meinen philologisch unschuldigen Bekannten, die ich danach fragte, war der Doppelpunkt sehr sympathisch, erstaunlich ausnahmslos sympathisch sogar, obwohl die meisten von ihnen in der englischen Sprache aufgewachsen sind und ihn also »colon« nennen, was bei mir nicht allein Assoziationen von doppelt behaglicher Rundlichkeit auslöst. Mehr als primäre Sympathie allerdings liess sich den Laien nicht entlocken. Vielleicht hatte ich ja die einzige Angst ausgelöst, die wir armen Geisteswissenschaftler ins Werk setzen können, nämlich die Angst vor Antworten, mit denen man sich als »ungebildet« blamiert. Allein mein unverdrossener Freund Trevor aus Südafrika wagte sich etwas weiter vor: ja, der »colon« helfe ihm sehr, seinen Texten eine logische Struktur zu geben, sagte er, was kein Wunder ist für einen Statistik-Professor, der zudem als mathematisches Genie gilt (Trevor soll jenes Programm erfunden haben, mit dem die früher »Post« genannten Institutionen heute handgeschriebene Adressen auf Briefen und Päckchen lesen und in die entsprechenden Himmelsrichtungen verschicken lassen).

Theodor W. Adorno für seinen Teil verbindet den Doppelpunkt mit dem Grün der Verkehrsampel, was dem bisher Bemerkten mindestens eine Dimension hinzufügt. Denn er verweist ja nicht allein auf das strukturelle Element des nächsten Schritts oder des nächsten Zugs in einer Sequenz und auf die Freude, die man empfindet, während sie sich ereignen, sondern auch auf das vom Doppelpunkt zugleich ver-

schriebene Anhalten: ohne vorausgehendes Bremsen oder Tempoverlust, das weiss jeder Autofahrer, kann die Freude am Beschleunigen nicht zu einer explosiven Kraft werden. Was das Bild von der Ampel und das Rezitieren eines Textes als Abfolge inszenieren, bringt der Doppelpunkt als Zeichen in Simultanität zusammen: Anhalten und Bewegung. Wahrscheinlich kann man dieses Zusammen »dialektisch« nennen, aber das Wort »dialektisch« bereitet nun mir immer eine doppelte Intellektuellen-AnGST: einerseits die Angst, dass ich etwas Entscheidendes nicht mitkriege (»Sie haben keinen Sinn für Dialektik«, sagte mein Doktorvater gelegentlich im Kreis der aufstrebenden Kollegen, obwohl er selbst auch überhaupt nicht so marxistisch war, wie die Bemerkung klingen sollte, sondern nur, wie Hegel, aus der Schwäbischen Alp) – und zum anderen weckt das Wort »dialektisch« auch die Angst, dass man für etwas letztlich Banales eine allzu pompöse rhetorische Garnierung in Anschlag bringt.

Wenn Karl Kraus behauptet, dass Doppelpunkte den Mund aufsperren und gefüttert sein wollen, dann sieht er die stop-and-go-Dynamik nur von der anderen Seite. Was auf der einen Seite, auf der des Gehens, die Lust an der Beschleunigung ist, wird auf der anderen Seite, der des Kommens, zur Lust am Verschlingen, welche auf die Wahrnehmung all dessen folgen soll, so hofft man doch, was Appetit anregt. Die Sicht von Kraus erinnert mich an das insgeheim ökologische Betonnilpferd vor dem Supermarkt eines Kärntner Ferienorts, in dessen riesigen Schlund man allerlei Abfall werfen sollte, wofür einen das Nilpferd mit den Worten »Gib mir mehr!« belohnte, deren Stimme überzeugend verfettet war, dass sie kaum künstlich klang. Und eben das gehört ja auch zum Doppelpunkt: die schwabbelige Exuberanz einer Erbtante, wie man sie heute nur noch aus Romanen kennt, und vielleicht auch die eckige Schlichtheit von Franz Gans, der in Walt Disneys Welt jenen unschuldigen Vetter vom Land spielt, für den man bei uns in Amerika so viel Verständnis hat, dass es einer wie er bis ins Oval Office bringen kann.

Sehr kindisch (oder soll man sagen: frühkindlich geprägt) muss meine Beziehung zum Doppelpunkt sein. Denn nie bis tatsächlich gestern, dem Dreikönigstag 2009, war mir ein- oder aufgefallen, dass er, obwohl »Doppel-«, doch nur halb soviel Macht hat wie ein einfacher Punkt. Da las ich beinahe erregt in einem amerikanischen *Manuel for Beginners*, was zu wissen auch dem blutigsten Anfänger zugetraut wird, nämlich dass man bei einem Punkt länger verweilen soll als bei einem Doppelpunkt. Ungerecht fand ich das, als ob man einem Her-

zog nicht die Ehre widerfahren lässt oder die Steuer zahlt, die ihm zustehen.

Auch das scheint typisch für den beliebten Doppelpunkt zu sein: über sein Image, oder, um es intellektuell anspruchsvoller zu sagen, über seine physiognomische Signatur, ist man sich offenbar schnell einig: er lässt niemanden an Gazellen-schnelle Behendigkeit denken oder an lange Beine in Nylon, sondern erinnert, wie schon gesagt, eher an ein ländliches Nilpferd aus Beton oder an einen Präsidenten, der kurzärmelige Hemden trug. Viel schwerer ist es zu sagen, was denn genau die Rolle des Doppelpunkts innerhalb der Dimension von Sprache sei, ohne die er ja gar nicht existieren kann. Denn er gehört jedenfalls und vor allem zu jenen Satzzeichen, für die es – im Deutschen zumal – keine festen, lernbaren Regeln gibt. Man weiss ziemlich unverrückbar, wann man doppelte Anführungszeichen verwenden muss, und wird es deshalb sofort »falsch« finden, wenn sie ausbleiben; dasselbe gilt für das Fragezeichen – und für das Komma gibt es ein wahrhaftes »Regelwerk«, das sich aus der Grammatik herleitet und so komplex ist wie die Strassenverkehrsordnung. Wehe dem Stellen-Bewerber, der in seinem Anschreiben vergisst, dass ein Komma vor jedem »und« zu stehen hat, auf das ein Subjekt/Prädikat-Duo folgt. Umgekehrt: ich habe es nicht vor meinem einundsechzigsten Lebensjahr gewagt, in einem für den Druck bestimmten Text ein Komma an eine Stelle zu schmuggeln, wo es nicht von der Regel gefordert war.

Der Doppelpunkt gehört zu der anderen, der anarchischen und nicht-grammatikalischen Familie von Satzzeichen, welche man statt »anarchisch« natürlich auch »rhetorisch« nennen kann, sofern unterstellt wird, dass »Rhetorik« ein Bereich in der sprachlichen Profilgebung ist, in dem es sich der Sprechende oder Schreibende leisten kann, Freiheit walten zu lassen: neben dem Doppelpunkt ist der Strichpunkt ein Mitglied dieser Familie, ebenso der Gedankenstrich, das einfache Anführungszeichen, das Ausrufungszeichen und manchmal sogar der Punkt. Daraus folgt, dass ein Gedankenstrich zum Beispiel für den einen Autor genau das sein kann, was einem anderen Autor sein Doppelpunkt ist. Es gibt in Hegels Prosa – zum Beispiel in der Einleitung zur *Enzyklopädie* – Passagen, wo man beständig auf einen Doppelpunkt wartet und statt seiner stets wieder auf Punkte mit folgendem Gedankenstrich stösst. In Kleists bezaubernd präziser Beschreibung der Stadt Würzburg stehen Gedankenstriche mit nachfolgendem Komma dort, wo Doppelpunkte am plausibelsten wären. Ändert sich in solchen Fällen zwischen dem erwarteten Doppelpunkt

und (zum Beispiel) dem tatsächlich eintretenden Gedankenstrich die gewollte Funktion? Schwer zu sagen. Bevor man Schlüsse in diesem Sinn zieht und Thesen aufstellt, sollte jedenfalls mit Vor- und Umsicht nachgeforscht werden, ob nicht der beobachtete Unterschied ein Effekt je verschiedener Text-Herausgeber und ihrer philologischen Prinzipien ist, die sie in manchen Fällen tatsächlich ermutigen können, vom Originaltext abzuweichen. Aber selbst wenn man solche Eingriffe von aussen in die Handschrift eines Autors ausschliessen kann, bleibt die Möglichkeit von Differenzen, die nicht mehr als freie Varianten sein mögen, ohne intendierte Differenz in der Funktion. Der in seinen frühen Briefen fast Doppelpunkt freie Heinrich von Kleist wurde später zum Doppelpunkt-Virtuosen. Hatte er sichs »besser« überlegt? Ich möchte wetten, dass ihm diese Veränderung einfach unterlaufen war, ohne programmatische Absicht, vielleicht nur deshalb, weil dem älteren Kleist doppelte Rundlichkeit besser gefallen haben mag als das vorher gepflegte, eher prekäre Zusammenspiel der vertikalen Kommas mit den unüberbietbar horizontalen Gedankenstrichen.

Rhetorische Satzzeichen sind wie eine kleine Truppe von Zinnsoldaten, die ein Schreiber gegen die anonyme und alle Texte überlegen durchherrschende Grammatik kehren kann. Wer den Bogen überspannt und jeden zweiten Satz mit einem Ausrufungszeichen beendet, jedes dritte Wort mit einfachen Anführungszeichen umgibt oder sich rhapsodisch fühlt, weil er dauernd Doppelpunkte aufstellt, wirkt nicht individueller, sondern nervös und zugleich eintönig. Es verlangt wohl so etwas wie Takt, um gut mit dieser rhetorischen Art von Zeichen umzugehen. Vielleicht sollte man sie allein dazu verwenden, dem geschriebenen Text jenen Rhythmus aufzuerlegen – oder genauer: um ihn jenen Rhythmus andeuten zu lassen, in dem man ihn laut und ohne Effektheischerei lesen würde. Syntax und Satzzeichen können eine Präsenz von Stimme und Klang in den geschriebenen Text legen, wie sie primär nicht zu seiner Wirklichkeit und seinen Möglichkeiten gehören. Es ist denkbar, für das Potential einer physischen Präsenz im geschriebenen Text den Begriff der »Geste« zu verwenden, welcher zu den intellektuellen Lieblingswörtern der zwanziger Jahre gehörte und in der jüngsten Vergangenheit wieder erstaunlich populär geworden ist. Natur- und definitionsgemäß gehört solche Gestik nicht zur Dimension der Grammatik. Aber sie muss andererseits auch nicht mit den Vektoren der Grammatik interferieren. Dies, eine eigene Gestik finden, ohne der Grammatik Gewalt anzutun, wäre erst rhetorischer Takt.

Wir haben zwischen rhetorischen und grammatischen Satzzeichen unterschieden, um dann die rhetorischen Satzzeichen eine »Familie,« und schlimmer noch: eine »Truppe« zu nennen. Das bedeutet allerdings keinesfalls, dass sie alle dieselbe Funktion, denselben Effekt haben. Im Gegenteil: schon die erste Wiederholung eines Ausrufungszeichen etwa beginnt, den Sprecher ausser Atem zu bringen, mit jedem weiteren fühlt er sich zu einer kleinen Steigerung verpflichtet, und irgendwann kann er die Kurve des Crescendo nicht mehr halten und fällt herunter, nach vorne sozusagen, von der erklommenen Höhe. In diesem Sinn überfordern die ersten Seiten von Hölderlins *Hyperrion* einfach jeden Rezitator:

»Und siehe, mein Bellarmin! wenn manchmal mir so ein Wort entfuhr.
Wohl auch im Zorn mit einer Träne in's Auge trat, so kamen die weisen
Herren, die unter euch Deutschen so gerne spuken, die Elenden, denen
ein leidend Gemüt so gerade recht ist, ihre Sprüche anzubringen, die ta-
ten dann sich gütlich, liessen sich beigehn, mir zu sagen: klage nicht,
handle!

O hätt' ich doch nie gehandelt! um wie manche Hoffnung wär ich reicher!

—

Ja, vergiss nur, dass es Menschen gibt, darbendes, angefochtenes, tau-
sendfach geärgertes Herz! Und kehre wieder dahin, wo du ausgingst, in
die Arme der Natur, der wandellosen, stillen und schönen.«

Es gibt einen Autor, der die ja anscheinend auf sehr leisen Sohlen da-
herkommenden Auslassungspunkte, auch Mitgleider der rhetorischen
Zeichenfamilie, so streut, dass sie in die wildeste syntaktische Jagd
umschlagen, mit der verglichen Hyperions Ausrufe bestenfalls das
Tempo einer vatertäglichen Herrentour erreichen. Aus dem fiktionalen
Interview *Entretiens avec le Professeur Y* wissen wir, dass dies ein Stil-
Prinzip für den Romancier Louis-Ferdinand Céline war. Ohne alle Ver-
legenheit feiert der vom Autor Céline kreierte Céline des erfundenen
Gesprächs den Einsatz der »points suspensifs« als seine grosse Erfin-
dung. Er vergleicht ihren Effekt mit den Schienen der Métro und muss
dabei – in metonymischer Verschiebung -- einen abrupten Wechsel aus
Momenten des Beschleunigens und des Bremsens meinen, als ob die
Wagons der Métro nie zum Stillstand kämen. Wer sich den genüss-
lichen Peitschenhieben dieser Prosa aussetzt, sein hilfloser Gesprächs-
partner und unser armer Kollege, der Professor Y, steht am Ende vor
Schreck in einem kleinen See der Inkontinenz. Der letzte Absatz von
Célines grossem Roman *Voyage au bout de la nuit* setzt solches Tempo
in eine akustische Bewegung des Schwingens um: ein Pfiff geht vom

Schleppkahn aus über eine Schleuse, eine Brücke und weiter... und ruft zu sich alle anderen Kähne und die ganze Stadt und uns, die Seine, alles, bis man nicht mehr spricht. In solches Schwingen, wie es hier die Auslassungspunkte in der Mitte des Satzes und die Kommas animieren, kommen Semikolon, Gedankenstrich, Doppelpunkt nie und nimmer. Höchstens legen sie in ihren Texten den Ton eines trockenen Staccato an und produzieren so kantige Welt der Parataxe.

Dass wörtliche Rede von doppelten Anführungszeichen eingerahmt und einem Doppelpunkt eingeleitet werden muss, ist Grammatik für uns. In Kleists Erzählungen fehlen diese doppelten Anführungszeichen oft, was den Unterschied zwischen wörtlicher und indirekter Rede gleitend macht und die Doppelpunkte rhetorisch werden lässt. Das erste Gespräch von *Michael Kohlhaas* zwischen dem Titelhelden und einem Zöllner (»Schlagwärter« wird er im Text genannt), kommt ganz ohne Doppelpunkte aus. Sie tauchen erst auf, als jene Auseinandersetzung zwischen Kohlhaas und dem Junker von Tronka mit seinen Kumpanen aufflammt, die Kohlhaas »zum Räuber und Mörder« machen wird. Mag sein, dass diese Steigerung dem Rhythmus der Prosa eine nicht mehr umkehrbare Wendung ins Aggressive und Fatale geben soll: »Der Junker fragte, was er wolle; die Ritter, als sie den fremden Mann erblickten, wurden still; doch kaum hatte dieser sein Gesuch, die Mähren betreffend, angefangen, als der ganze Tross schon: Mähren? Wo sind sie? ausrief; und an die Fenster eilte, um sie zu betrachten.« Man entdeckt diesen konturenverstärkenden Übergang von den Strichpunkten zu Doppelpunkten auch in dem Gespräch, als das sich Kleists berühmter Essay über das *Marionettentheater* vollzieht:

»Dagegen wäre diese Linie wieder, von einer anderen Seite, etwas sehr Geheimnisvolles. Denn sie wäre nichts anderes, als der *Weg der Seele des Tänzers*; und er zweifle, dass sie anders gefunden werden könne, als dadurch, dass sich der Maschinist in den Schwerpunkt der Marionette versetzt, d.h. mit anderen Worten, *tanzt*.

Ich erwiderte, dass man mir das Geschäft desselben als etwas ziemlich Geistloses vorgestellt hätte: etwa was das Drehen einer Kurbel sei, die eine Leier spielt.«

Über ähnliche Nuancen fliessen die inneren Monologe im Briefroman von den *Leiden des jungen Werthers*:

»wenn's dann um meine Augen dämmert, und die Welt um mich her und der Himmel ganz in meiner Seele ruhn wie die Gestalt einer Geliebten;

denn sehne ich mich oft und denke: ach könntest du das wieder ausdrücken, könntest du dem Papiere das einhauchen, was so voll, so warm in dir lebt, dass es würde der Spiegel deiner Seele, wie deine Seele ist der Spiegel des unendlichen Gottes!«

Was der Doppelpunkt vor der wörtlichen Rede ist, nämlich eine Unterbrechung mittlerer Länge, die ankündigt, dass was folgt, niemanden überraschen wird, kann er ohne die Gestik des Zeigens auf eine individuelle Stimme auch in philosophischen Texten sein, zumal wenn deren Sätze so lang werden, dass sie, um Übersichtlichkeit zu bewahren, Haltepunkte brauchen. So funktioniert der erste Doppelpunkt in Kants *Kritik der Urteilskraft*: »Ob nun die Urteilskraft, die in der Ordnung unserer Erkenntnisvermögen zwischen dem Verstande und der Vernunft ein Mittelglied ausmacht, auch für sich Principien *a priori* habe, ob die konstitutiv oder bloss regulativ sind (und also kein eigenes Gebiet beweisen) und ob sie dem Gefühle der Lust und Unlust, als dem Mittelgliede zwischen dem Erkenntnisvermögen und Begehrungsvermögen, (eben so, wie der Verstand dem ersten, die Vernunft aber dem letzteren *a priori* Gesetze vorschreibt) *a priori* die Regel gebe: das ist es, womit sich gegenwärtige Kritik der Urteilskraft beschäftigt.« Nicht anders verfuhr Heidegger. Er hatte eine Neigung, den entscheidenden Übergang in syntaktischen Konsekutivverhältnissen durch einen Doppelpunkt zu markieren, was ihnen manchmal – hier auf den ersten Seiten von *Sein und Zeit* – einen Hauch von wörtlicher Rede gab: »Aber folgt hieraus, dass ›Sein‹ kein Problem mehr bieten kann? Mitnichten; gefolgert kann nur werden: ›Sein‹ ist nicht so etwas wie Seiendes.«

All diese Modalitäten muss gewissenhaft verzeichnen, wer über den Doppelpunkt schreibt, doch sie liegen zu nahe beim grammatischen Vorhersehbaren, um wirklich je mehr Interesse als das an der Vollständigkeit zu wecken. Manchmal freilich wirken die Doppelpunkte vor wörtlicher Rede wie ein Tusch, ich meine: sie rufen auf zu einem Hochgefühl, wie es sich dann einige Worte weiter in einem Ausrufungszeichen artikuliert und entlädt. So wenn Heinrich von Kleist der Verlobten Wilhelmine von Zenge nach komplizierten Brief-Argumenten seine – im Jahr 1800 wohl kaum überraschende – Meinung über die höchste Bestimmung der Frau enthüllt: »O lege den Gedanken wie einen diamantenen Schild um Deine Brust: *ich bin zu einer Mutter gebohren!*« Oder wenn Werther mit vorwurfsvollem Unterton von jenen standesbewussten Zeitgenossen schreibt, die sich dem Volk überlegen fühlen: »Ich liess mich das nicht verdriessen; nur fühlte ich, was ich

schon oft bemerkt habe, auf das lebhafteste: Leute von einigem Stande werden sich immer in kalter Entfernung vom gemeinen Volke halten, als glaubten sie, durch Annäherung zu verlieren.« Nirgends aber ist mir diese Funktion des Doppelpunkts als so dramatisch aufgefallen, nirgends hat sie mich aus der Vergangenheit mit solcher Unmittelbarkeit des Affekts, eines fremden und als unheimlich erlebten Affekts, erreicht wie in der Briefen von Siegfried Kracauer an seinen jüngeren Freund Theodor Adorno:

»Jetzt ist das Schreckliche: ich weiss nicht, ob man so lieben darf. Man stirbt doch einsam, man entwertet ja die Welt beinahe, wenn man so liebt, man wird ja zu einem hilflosen Teil. Ich fühle mich heute und oft als Teil – von >uns<. Und wenn das dann bricht: Ich möchte nicht immer sterben und immer neu werden, es übersteigt meine Kräfte. Verstehst Du mich? Oder wie fühlst Du?«

Adornos Doppelpunkte, wenn er Kracauer antwortet, sind eher von der logisch-konsekutiven Art, fast möchte man sagen, sie seien konsekutiv, wie es sich für einen zukünftigen Philosophen gehört: »Die Hauptsache also: ich halte es für *ausgeschlossen*, dass mich Wien dauernd hält, geschweige denn gar, dass mich hier Mensch oder Sache von Dir zu trennen vermöchte.«

Könnte es denn sein, dass die Korrespondenz zwischen leidenschaftlich Liebenden eine der rhetorische Welten – ausgerechnet – für den Doppelpunkt ist? Und dass er vor allem jener Liebenden auf der Zunge läge oder jenem Liebenden (wenn denn Satzzeichen je auf einer Zunge liegen könnten), die das Leiden der Liebe befeuern. In ihren Briefen an Paul Celan in Paris spart Ingeborg Bachmann nicht mit Doppelpunkten, die ihren Worten Emphase geben, während ihr Liebhaber aus einem Wiener Sommer viel vernünftiger, fast nüchtern und vor allem selten zurückschreibt. Oft gerät ihr der Doppelpunkt zu einem Wendepunkt, zu einer Kehre weg von Anflügen der Depression und Traurigkeit hin zum Glück der Erinnerung und des Hoffens. Den Ort eines überraschenden Umschlagens markiert der Doppelpunkt dann: »Wie lange wohl unser Mai und unser Juni hinter all dem zurückliegen, fragst Du: keinen Tag, Du Lieber! Mai und Juni ist für mich heute abend oder morgen mittag und noch in vielen Jahren.« Doch natürlich kann das mittlere Einhalten, welches der Doppelpunkt auferlegt, auch ganz ausschliesslich logisch und semantisch sein: nämlich der Ort, wo die Stimmung, der Ton, der Diskurs sich umkehren, ja tatsächlich umspringen wie ein Schalter und wie ein umgepoltes elektrisches

Feld. Keine Stelle dieser Art ist berühmter, allerdings nicht wegen des Doppelpunkts, als der erste Absatz von Robert Musils *Mann ohne Eigenschaften*, wo die wissenschaftlich-metereologische Beschreibung eines Wiener Augusttags in Alltagssprache umspringt:

»Über dem Atlantik befand sich ein barometrisches Minimum; es wanderte ostwärts, einem über Russland lagernden Maximum zu, und verriet noch nicht die Neigung, diesem nördlich auszuweichen. (...). Der Wasserdampf in der Luft hatte seine höchste Spannkraft, und die Feuchtigkeit der Luft war gering. Mit einem Wort, das das Tatsächliche recht gut bezeichnet, wenn es auch etwas altmodisch ist: Es war ein schöner Augusttag des Jahres 1913.«

Doch selbst wenn keine um einen Doppelpunkt gebaute Textstelle in der deutschen Literatur berühmter ist als der Anfang von Musils Roman, gibt es, das will ich steigernd doch noch hinzufügen, kein Stück Prosa, wo die umkehrende Kraft dieses Zeichens schöner und zugleich obsessiver zusammenkommt mit seinem gestischen Potential als die Passage aus Kleists *Marionettentheater*, wo jener Bär beschrieben wird, der alle Stöße des erfahrenen Fechters pariert. Der Erzähler, kein Gerigerer als der unterlegene Fechter selbst, polt das breittatige Tier in reine Anmut um:

»Ich versuchte ihn durch Finten zu verführen; der Bär rührte sich nicht. Ich fiel wieder, mit einer augenblicklichen Gewandtheit, auf ihn aus. Eines Menschen Brust würde ich ohnfehlbar getroffen haben: der Bär machte eine ganz kurze Bewegung mit der Tatze und parierte den Stoss. Jetzt war ich fast in dem Fall des jungen Hr. von G Der Ernst des Bären kam hinzu, mir die Fassung zu rauben, Stöße und Finten wechselten sich, mir triefte der Schweiß: umsonst! Nicht bloss, dass der Bär, wie der erste Fechter der Welt, alle meine Stöße parierte; auf Finten (was ihm kein Fechter der Welt nachmacht), ging er gar nicht mal ein: Aug' in Auge, als ob er meine Seele darin lesen könnte, stand er, die Tatze schlagfertig erhoben, und wenn meine Stöße nicht ernsthaft gemeint waren, so rührte er sich nicht.«

Manchmal hat der Doppelpunkt etwas von diesem fechtenden Bären, der mit breiter Tatze die eleganteste Intelligenz in Szene setzt.



