

**Zeitschrift:** Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =  
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e  
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

**Herausgeber:** Schweizerisches Nationalmuseum

**Band:** 47 (1990)

**Heft:** 1: Beiträge zu Kunstwerken der Gottfried Keller-Stiftung

**Artikel:** Pflanzen-Metamorphosen im 19. Jahrhundert : Ernst Kreidolfs  
Anthropomorphismus

**Autor:** Lexow-Hahn, Gerte

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-169066>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 16.03.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# Pflanzen-Metamorphosen im 19. Jahrhundert.

## Ernst Kreidolfs

### Anthropomorphismus

VON GERTE LEXOW-HAHN

*«Oh, Tigerlilie!», sagte Alice, denn eine dieser Blumen wiegte sich anmutig im Wind. «Wenn du doch sprechen könntest.» «Wir können ja sprechen», antwortete die Tigerlilie. «Vorausgesetzt, es ist jemand da, mit dem sich eine Unterhaltung lohnt.» (Lewis Carroll, Alice im Spiegelland)*

Ausgangspunkt dieses Beitrags ist die Doppeldeutigkeit der Botanik des 18. Jahrhunderts, die dem anthropomorphen Blütengesicht, der Personifizierung der Pflanze, wie die Graphik des 19. Jahrhunderts sie aufweist, den Boden bereitete. Den Beginn dieser Art der Darstellungen markieren die Blütenfigurinen des französischen Graphikers Grandville. Sie begründen die Mode der Pflanzenmetamorphosen im 19. Jahrhundert.<sup>1</sup> Aufgrund formaler Ähnlichkeiten forderten Grandvilles «beseelte Blumen» immer wieder zum Vergleich mit Kreidolfs anthropomorpher Pflanzenwelt heraus. Wollen wir die Besonderheit der letzteren stärker herausarbeiten, erscheint jedoch eine Abgrenzung geboten. Kreidolfs gegen Ende des 19. Jahrhunderts entstandene Pflanzenmetamorphosen bezeichnen einen Höhepunkt dieser Gattung. Die Faszination dieser Personifizierungen ist eng mit dem Naturverständnis des Künstlers verbunden, das, verknüpft mit Goethes Gestalt-Denken, die Besonderheit seines Anthropomorphismus zu erklären vermag. Kreidolfs Anthropomorphismus steht im Zentrum dieses Beitrags.<sup>2</sup>

Das obsessive Interesse an der personifizierenden Darstellung von Blumen, das sich im 19. Jahrhundert beobachten lässt, entwickelt sich vor dem Hintergrund der Veränderungen in den Wissenschaften im 18. und 19. Jahrhundert, die durch ein zunehmend theoretisches Denken und den damit verbundenen drohenden Verlust lebendiger Naturanschauung bezeichnet sind. In diesem Zusammenhang behauptet sich die Metamorphose-Vorstellung, der noch bei Goethe naturwissenschaftliche Bedeutung und Verweischarakter eignet. Nicht zuletzt mit seinen botanischen Arbeiten, in deren Zentrum die Metamorphose steht, versucht er gegenüber einem Wissenschaftsverständnis, das Natur ausschliesslich mit mathematischen Formeln zu erfassen sucht, die Erinnerung lebendig zu erhalten, dass Wissenschaft sich aus Poesie entwickelt habe.

Der Komplex des Vegetabilischen ist mit Fragen der Poesie, Philosophie, Religion und Moral eng verflochten.<sup>3</sup> Als Ausdruck der Reinheit und Schönheit ist die Blüte vor allem dem sinnbildlichen Bereich zugeordnet, mit zuneh-

mender wissenschaftlicher Erkenntnis wird sie zum Behältnis der Geschlechtsorgane der Pflanze und damit im Sinne der Religion und Moral zu einem anstössigen, provozierenden Bild. Heftige Diskussionen entzündeten sich an der Idee der Pflanzensexualität. Sie wird entweder als Ausdruck der Obszönität beziehungsweise der Anarchie verworfen, oder sie wird akzeptiert im Zusammenhang mit der Unterdrückung des durch die Vielgestaltigkeit der Pflanzensexualität freigesetzten subversiven Phantasiepotentials vor dem Hintergrund der Moral der sich entfaltenden bürgerlichen Gesellschaft. Linné, dessen Sexualsystem der Pflanzen von der Blüte abgeleitet ist, versucht die Provokation abzufangen mit einem Bild, das die bürgerliche Ehe evoziert, indem er die Blütenkronen «lediglich als Hochzeitsbetten» beschreibt, «die der grosse Schöpfer so herrlich hergerichtet, mit so edlen Vorhängen versehen und mit so süssen Düften parfümiert hat, damit das Paar dort seine Hochzeit mit einer erhöhten Feierlichkeit begehen kann...»<sup>4</sup>

Metaphorischen Ausdruck verleiht auch der leidenschaftlich botanisierende Rousseau der Ambivalenz der Botanik, indem er bezaubernde und graziöse Gestalten und weibliche Gesichter in die Blüten projiziert, die als Substitution der Geschlechtsorgane der Pflanzen fungieren. Die Blütenmetapher als Ausdruck neu entstehender Weiblichkeitsimagines, wie die Schriften Rousseaus sie spiegeln, erweist sich als Hinweis auf die freilich sehr viel komplexeren Vorstellungen Rousseaus vom Naturzustand im Zusammenhang mit der Bestimmung der Frau und ihres weiblichen Geschlechtscharakters. Noch die zwielichtigen Blütenfigurinen Grandvilles sind nahezu ausschliesslich weiblich geprägt.

Grandvilles «Fleurs animées», 1847 erschienen, sind das Vorbild für die Vielzahl der Blumenpersonifikationen im 19. Jahrhundert.<sup>5</sup> Seit dem Erscheinen der deutschen Ausgabe unter dem Titel «Pilgerfahrt der Blumengeister» im Jahr 1851 wird der Markt mit vermenschlichten Blumen überschwemmt. Die Popularität der Blumenwelt Grandvilles verdankt sich vordergründig dem romantischen Aspekt; die Blütenfigurinen erscheinen als romantische Reaktion auf die Entzauberung der Natur, sie verweisen auf die alte Vorstellung der Mikrokosmos-Makrokosmos-Analogie; zugleich reflektieren sie in unheimlicher Traumwirklichkeit Zeittendenzen, die mit besonderer Hellsicht Walter Benjamin erfasst. Er weist, Grandvilles Gesamtwerk einbeziehend, auf den engen Zusammenhang der Meta-

morphosen mit der sich entfaltenden Warenwelt des 19. Jahrhunderts hin und stellt einen Bezug her zwischen der Reklame und den in den neu entstehenden Passagen flanierenden und kaufenden Menschen mit ihren kollektiven Träumen vom Luxus und der Mode.<sup>6</sup> So führen bei Grandville die einzelnen Figurinen gleich Mannequins ihren grossen Auftritt vor und kreieren ihren besonderen Stil als «Lebe- und Schwebewesen zwischen Mensch und Pflanze».<sup>7</sup> Wie sehr sie vom Sog der Werbesprache erfasst werden, erweist sich an der Modereklame der Zeit: die Modemagazine nehmen in deutlicher Affinität zu Grandville dessen «Ton» auf. «Die Blumen-Garnierungen aus grossen weissen Lilien oder Wasserrosen mit den langen Schilfgraszweigen, welche sich so graziös in jedem Haarputz zeigen, erinnern unwillkürlich an zarte, leicht schwebende Sylphiden und Najaden»<sup>8</sup>; die diese modischen Kreationen kaufende Damenwelt soll sich einem geheimnisvollen Zwischenreich zugehörig fühlen. Die «Inthronisierung der Ware und der sie umgebende Glanz der Zerstreung»<sup>9</sup> haben die Natur mit sich gerissen, sie nimmt Warencharakter an.

Noch vor Erscheinen der Blumen Grandvilles entlarvt Heine Blumen ironisch als Schauspieler:

*«Hat die Natur sich auch verschlechtert,  
Und nimmt sie Menschenfehler an?  
Mich dünkt die Pflanzen und die Tiere,  
Sie lügen jetzt wie jedermann.  
Ich glaub nicht an der Lilie Keuschheit (...)  
Von der Bescheidenheit der Veilchen  
Halt ich nicht viel. Die kleine Blum',  
Mit den koketten Düften lockt sie,  
Und heimlich dürstet sie nach Ruhm (...).»<sup>10</sup>*

Hinter den Werten wie Keuschheit und Bescheidenheit, die Heine als Reklametricks entlarvt, verbirgt sich die Täuschung als eigentliche Botschaft. Die Vorspiegelung falscher Tatsachen und Verführung sind Kennzeichen der mit der Warenwelt verbundenen Reklame. Als inszenierte Täuschungen der Wahrnehmungsfähigkeit charakterisiert Karl Krolow Grandvilles Rollenspiel. Wenn Krolow die Blütenfigurinen als irritable Gestalten beschreibt, von müder Anmut, die blumenhaft eingekleidet und verkleidet sind bei gleichzeitig linnéhafter Präzision<sup>11</sup>, so evoziert diese Beschreibung die Charakterisierung des Grandville-Werkes als «Kampf der Mode mit der Natur».<sup>12</sup> Von der exzessiven Künstlichkeit dieser Gewächse verläuft die Linie zu Kreidolf einzig in kontrapunktischem Sinn.

Von Kreidolf wurden Grandvilles Werk und dessen Nachfolge laut eigenen Aussagen nicht wahrgenommen. Zunächst erscheint diese Unkenntnis wenig überzeugend, da Kreidolf in München ein Schüler Paul Nauens war, der seine «Blumenkinder» 1884 bis 1886 erscheinen liess, in dem Zeitraum, als Kreidolf Nauens private Malschule besuchte. Bei Kreidolf ist jedoch von einem Naturverständnis auszugehen, das den anthropomorphen, oft trivial gefärbten Schöpfungen im nahen Umkreis nicht abzulesen

ist. Anders als seine Vorgänger geht Kreidolf von der Struktur der Pflanze aus. Sein Material findet er in seiner Umgebung, in Gärten, auf Wiesen und Feldern; die Alpenblumenwiese bezeichnet er als Grundlage seines Bilderbuchschaffens.

Die Alben Kreidolfs und die Art seines Anthropomorphisierens wurden oft beschrieben.<sup>13</sup> Neben natürlich belassenen Pflanzen sind zwei Formen zu unterscheiden: Menschenfiguren erhalten ein Blättergewand und Blüten-Accessoires, oder die Gestik wird aus dem Pflanzlichen heraus entwickelt. Daneben scheinen unterschiedliche Personifizierungsgrade die Möglichkeit des Nachvollzugs der märchenhaften Metamorphosen zu intendieren.<sup>14</sup> Weist das robust-humorvolle «Blumenmärchen»-Album (1898) alle Formen auf, so führt der «Gartentraum» (1912) eine «Landschaft des Andersseins, eines Traumes, einer Sehnsucht»<sup>15</sup> vor. Der Raum, der die Pflanzen umgibt, ist hier, selbst bei Ortsangaben, von abstrakter Wirkung. Aber auch die detaillierten Ortsangaben der «Blumenmärchen» bleiben mehr oder weniger zeichenhaft, gemessen an den «Alpenblumenmärchen» (1922); hier werden konsequent Naturgemeinschaften vorgeführt, an die schon Goethe oder Alexander von Humboldt im Zusammenhang mit einer Gestaltenkunde der Gewächse dachten. «Der Habitus der Pflanze ist durch die besonderen Lebensbedingungen ihres natürlichen Vorkommens physiognomisch bestimmt, aber auch ihre ganze natürliche Umgebung, unter den gleichen Bedingungen stehend, wird von diesen auf eine bestimmte Formen- und Farbenskala abgedrängt und erscheinungsmässig in ihr zusammengefasst.»<sup>16</sup> Pflanzen und Umfeld sind in diesem Sinn im «Alpenblumenmärchen»-Album aufeinander bezogen.

Die Blumen-Alben weisen zugleich eine reiche Empfindungsskala in differenzierten Abstufungen vom Kindlich-Spasshaften bis zu tiefer Melancholie auf. Der Vergleich des Frühwerkes mit den düsteren, aus dem Nachlass herausgegebenen Monatsblättern, unter dem harmlosen Titel «Grashüpfer und Falterfee» (1980 herausgegeben), macht das deutlich: vor dunkler, erdfarbener Folie, kaum noch personifiziert, in zeichenhafter Abkürzung, scheint die Pflanzenwelt zu verlöschen. Melancholie bezeichnet die Kehrseite der Naturversenkung Kreidolfs; in diesem Sinn charakterisiert er seine Grundhaltung als eine resignative. Seine zarte, zerbrechliche Konstitution, die ihn für nervöse Gesundheitsstörungen anfällig machte, sensibilisierte ihn auch im Hinblick auf die Verletzbarkeit der Natur.

Komplementär zu den Zerstreungen, wie sie die moderne Grosstadt signalisieren, gewinnt die anschauende Versenkung, wie Natur sie evoziert, um 1900 an Aktualität. Diese vertraute Form des Umgangs mit der Natur verbindet sich mit Kreidolfs Kindheit im schweizerischen Umfeld, so dass er die Kindern selbstverständliche «Komplizität mit der Natur», die ihnen in der mimetischen Auseinandersetzung mit der Umwelt zufällt, in das Erwachsenenleben zu transponieren vermochte. So betont Kreidolf, dass er nur in das Bild übertrage, was Kindern selbstverständlich sei. Sein Ausgangspunkt für die Anthro-

pomorphisierung ist die Physiognomik, das «Gsichtli», das einen ansehe.

Wichtige Impulse für das physiognomische Denken leiten sich von Goethes Gestaltlehre her, die sich aus der kritischen Auseinandersetzung mit der Physiognomik Lavaters herausbildete. Der erkenntnistheoretische Ausgangspunkt Goethes, das Ganze in der Anschauung zu ergreifen, entspricht der Haltung Kreidolfs, steht doch im Zentrum seiner Lektüre Goethes Werk. Als Verwandlungs- oder Metamorphosenlehre liefert die Gestaltlehre Goethe den «Schlüssel zu allen Zeichen der Natur». <sup>17</sup> Unter dem Aspekt der Physiognomik teilt Goethe die Gestalt, die er als Metapher des Lebendigen auffasst, ein in die «Semiotik, welche den physischen Teil behandelte, und in eigentliche Physiognomik, welche sich des geistigen und sittlichen Teils annähme» <sup>18</sup>, wobei er die Dynamik der Gestalt akzentuiert, die, in ständiger Umbildung begriffen, «ein in der Erfahrung nur für den Augenblick Festgehaltenes» evoziert, ein «Unerforschliches», das er auch mit dem Begriff des «Urphänomens» zu umschreiben sucht. <sup>19</sup> Nicht unmittelbar, sondern verhüllt, in der «Gestalt», wird das Leben fassbar, nach dem Motto:

*«In tausend Formen magst du dich verstecken,  
Doch, Allerliebste, gleich erkenn ich dich;  
Du magst mit Zauberschleiern dich bedecken,  
Allgegenwärtige, gleich erkenn ich dich.»*<sup>20</sup>

In engem Zusammenschluss des empirischen Phänomens mit dem geistigen, analog der Durchdringung von sachlicher Naturwiedergabe und Phantasie bei Kreidolf wird die blühende Wiese zum Gleichnis für die ewig in Umbildung begriffene Gestalt, zum Gleichnis für das Lebensprinzip:

*«An des geblühten Schleiers Wiesenteppich,  
Allbuntbesternte, schön erkenn ich dich, (. . .).»*<sup>21</sup>

Von diesem Komplex der Gestalten und Hüllen als «Gesichter eines Lebenspotentials» (Mattenklotz), das wissenschaftlich nicht fassbar ist, lässt sich Kreidolfs Anthropomorphismus erschliessen. Formal führt die dynamische Gestaltauffassung auf den Jugendstil zu.

In Kreidolfs gelungensten Arbeiten bleiben die Blumen gesichter zeichenhaft. Der menschliche Ausdruck der Blumen ist bei ihm so auf die Pflanze übertragen, dass er nicht als ein eigentlich menschlicher anzusehen ist,

sondern sich zu unheimlicher Naturhaftigkeit steigert, wie Hesse ausführte, und damit am adäquatesten die Besonderheit des Anthropomorphismus Kreidolfs benennt. <sup>22</sup> Mit der unheimlichen Naturhaftigkeit korrespondiert eine Art von Angst oder Scheu, in die – so führt Goethe aus – das Gewährwerden der Urphänomene uns versetze. Befremdet von Kreidolfs Phantasien zeigten sich zunächst auch die angesprochenen Verleger, die, obwohl Pflanzenmetamorphosen längst keine Neuheit mehr darstellten, seine Arbeiten als nicht kindgemäss für eine Veröffentlichung zunächst hartnäckig ablehnten. Beseelung und botanisch exakte Zeichnung, auf intimer Naturkenntnis basierend, sind in ihrem Zusammenspiel als Ausdruck des Lebenspotentials zu fassen und verweisen auf Goethes Wissenschaftsverständnis, auf die «zarte Empirie, die sich innigst mit dem Gegenstand identisch macht . . .» <sup>23</sup> Kreidolf knüpft an Goethes Gedanken an, dass die «schönste Metempsychose» sei, wenn wir uns im andern wieder auftreten sehen.

Den physiognomischen, beseelenden Aspekt spricht zu Beginn des 20. Jahrhunderts Walter Benjamin mit seiner Definition des Aura-Begriffs an, wenn er eine Naturmetaphorik wählt, die nicht zuletzt auch die Bildwelt Kreidolfs evoziert. Die Erfahrung der Aura beruht demnach «auf der Übertragung einer in der menschlichen Gesellschaft geläufigen Reaktionsform auf das Verhältnis des Unbelebten oder der Natur zum Menschen. Der Angesehene oder angesehen sich Glaubende schlägt den Blick auf. Die Aura einer Erscheinung erfahren, heisst, sie mit dem Vermögen belehnen, den Blick aufzuschlagen.» <sup>24</sup> Als «Spur des vergessenen Menschlichen», gebunden an die «Komplizität mit der Stoffwelt, der Natur», ist die Aura im Zeitalter der Technik so sehr im Verfall begriffen, wie sie zugleich des erinnernden Eingedenkens bedarf im Hinblick auf die Umkehr von der technischen Naturbeherrschung zur Technik der Beherrschung des Verhältnisses von Natur und Menschheit. <sup>25</sup>

Dem im Zweckrationalismus befangenen Erwachsenen ist die Komplizität mit der Natur nur erfahrbar in Momenten des Glücks. Wie spannungsreich und damit aktuell das scheinbar ungebrochene Naturverständnis Kreidolfs tatsächlich ist, lässt sich aus den Beziehungen der frühen Blumen-Alben zu den Monatsblättern des Nachlasses erahnen.

#### ANMERKUNGEN

- <sup>1</sup> Auch bei Runge sind Mensch und Pflanze in einer engen Symbiose aufeinander bezogen, ein Trugbild evozierendes Ineinanderfließen beider Sphären ist aber vermieden. Die Nachwirkungen Runges stehen vor allem im Zusammenhang mit der Neubegründung der Arabeske als einer sowohl ornamentalen wie hieroglyphischen Ausdrucksform. Zur Metamorphose vgl.: CLEMENS HESELHAUS, *Metamorphose-Dichtungen und Metamorphose-Anschauungen*, in: Euphorion 47, 1953, S. 121–146.
- <sup>2</sup> Der vorliegende Beitrag verzichtet auf Abbildungen, da die Bücher von Ernst Kreidolf leicht greifbar sind. Sie wurden im Rotapfel Verlag in Zürich neu aufgelegt. Einzig der «Traum-

garten» weist eine neue Zusammenstellung auf, enthält aber auch Reproduktionen nach Aquarellen zum «Gartentraum».

- <sup>3</sup> FRANÇOIS DELAPORTE, *Das zweite Naturreich. Über die Fragen des Vegetabilischen im 18. Jahrhundert*, Frankfurt a. M./Berlin/Wien 1983 (Ullstein Materialien 35162). – Vgl. auch WOLF LEPENIES, *Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts*, München/Wien 1976.
- <sup>4</sup> Zitiert in: FRANÇOIS DELAPORTE (vgl. Anm. 3), S. 127.
- <sup>5</sup> Grandvilles «beseelte Blumen» erschienen neu als bibliophiles Taschenbuch bei Harenberg in Dortmund. Auch der

- Insel Verlag in Frankfurt a. M. brachte eine gebundene und eine Taschenbuch-Ausgabe neu heraus.
- 6 WALTER BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, Gesammelte Schriften Bd. 5.1, Frankfurt a. Main 1982, S. 232–268.
- 7 KARL KROLOW, *Nachwort*, in: Grandville, *Die beseelten Blumen*, Frankfurt a. Main 1978, S. 159.
- 8 In: WALTER BENJAMIN (vgl. Anm. 6), S. 117–118.
- 9 WALTER BENJAMIN, *Illuminationen*, Frankfurt a. M. 1955, S. 191.
- 10 HEINRICH HEINE, *Gesammelte Werke*, Bd. 1, Berlin 1956, S. 498.
- 11 KARL KROLOW (vgl. Anm. 7), S. 161–162.
- 12 WALTER BENJAMIN (vgl. Anm. 6), S. 120.
- 13 Vor allem in: WILHELM FRAENGER, *Ernst Kreidolf. Ein Schweizer Maler und Dichter*, Schriften für Schweizer Art und Kunst 63/66, Zürich 1917. – HANS ADOLF HALBEY, *Das Bilderbuch im Jugendstil*, in: KLAUS DODERER/HELMUT MÜLLER, *Das Bilderbuch. Geschichte und Entwicklung des Bilderbuchs in Deutschland von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Weinheim und Basel 1973, S. 225–247. – HANS H. HOFSTÄTTER, *Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei*, Köln 1965 (DuMont Dokumente), S. 113–114.
- 14 HANS ADOLF HALBEY (vgl. Anm. 13), S. 233.
- 15 RUDOLF BORCHARDT, *Der leidenschaftliche Gärtner*, Nördlingen 1987, S. 123.
- 16 RUDOLF BORCHARDT (vgl. Anm. 15), S. 121–122.
- 17 JOHANN WOLFGANG GOETHE, *Schriften zur Naturwissenschaft*, Frankfurt a. M. 1981 (insel taschenbuch 550), S. 193.
- 18 JOHANN WOLFGANG GOETHE (vgl. Anm. 17), S. 194.
- 19 JOHANN WOLFGANG GOETHE (vgl. Anm. 17), S. 204.
- 20 JOHANN WOLFGANG GOETHE (vgl. Anm. 17), S. 213.
- 21 JOHANN WOLFGANG GOETHE (vgl. Anm. 17), S. 213.
- 22 HERMANN HESSE, *Die Bilderbücher von Ernst Kreidolf*, in: Neue Zürcher Zeitung vom 14.12.1908.
- 23 JOHANN WOLFGANG GOETHE (vgl. Anm. 17), S. 231.
- 24 WALTER BENJAMIN, *Gesammelte Schriften 1.2*. Frankfurt a. M. 1974, S. 646–647.
- 25 WALTER BENJAMIN, *Einbahnstrasse*, Frankfurt a. M. 1977 (Bibliothek Suhrkamp Bd. 27), S. 125. – Zur Aura: MARLEEN STOESEL, *Aura. Das vergessene Menschliche. Zu Sprache und Erfahrung bei Walter Benjamin*, München/Wien 1983 (Edition Akzente).