

Wie man sitzt, so sieht man

Möbel als historische Quelle: Früher gab es in Museen Sofas, heute meist nur ungemütliche Holzbänke. Was eine Institution von den Besuchern hält, zeigt der Blick auf die Inneneinrichtung.

Von Charlotte Klunk

Still ist es, ganz still im Museum. Eine blonde Dame sitzt auf einer schmalen Holzbank und betrachtet ein Frauenporträt. Nur gelegentlich schwappen Stimmen in den Raum, ein kurzes Lachen, ein Kinderruf aus dem Off. Die Szene stammt aus Brian de Palmas Film „Dressed to Kill“ von 1980, der sich wiederum von einer ähnlichen Einstellung in Alfred Hitchcocks „Vertigo“ inspirieren ließ. Zwischen Angie Dickinson, die in „Dressed to Kill“ eine frustrierte Hausfrau spielt, und dem Mann, der sich schließlich neben sie auf die Museumsbank im Metropolitan Museum setzt, fällt kein Wort. Man hört nur die Schritte durch das Museum hallen, als erst er sie und dann sie ihn in einem mysteriösen Katz-und-Maus-Spiel verfolgt. Dann setzt die Musik ein, und das Ganze endet mit einer Liebesszene, im Taxi, vor dem Museum. Dieser leidenschaftliche Ausbruch und der anschließende Mord sind ganz dem Genre des Psychothrillers und dem Medium Film geschuldet. Die Erotik auf der Galeriebank aber gehört von Anfang an zur Museumsgeschichte.

Fast hundert Jahre früher hatte Hermann Schlittgen für die satirische Zeitschrift „Fliegende Blätter“ eine Zeichnung angefertigt, auf der ein Mann zu sehen war, wie er sich einer jungen Frau in einer Bildergalerie nähert. Sie sitzt auf einem weit bequemeren Möbel, als es Dickinson in „Dressed to Kill“ vergönnt war. Die Bildunterschrift verdeutlicht, dass es sich hier nicht um den ersten und wohl auch nicht um den letzten ihrer Flirts im Museum handelt. „Mein Fräulein“, sagt der Mann, „wie lange suche ich schon nach einer Gelegenheit, Ihnen meine Liebe zu gestehen! Ihre Frau Mama (die man im Hintergrund auf der anderen Seite des Sofas schlafen sieht) hört uns doch nicht?“ „O, da seien Sie unbesorgt“, erwidert sie gelassen, „meine Mama schläft in der Ausstellung immer am festesten!“

Dass die junge Frau in Ausstellungen so gut flirten und ihre Mutter so gut schlafen kann, liegt nicht zuletzt an dem komfortablen Sofa, das man ihnen hier zur Verfügung gestellt hat. Allein ein Blick auf die Sitzmöbel zeigt, welcher Reichtum an Erfahrungen im Museum zu machen ist. Doch nicht immer ist alles gleich gut möglich gewesen, denn die Art und Weise, wie man als Besucher gesetzt wird, verrät eine unausgesprochene Erwartungshaltung und hat sich im Laufe der Geschichte gewandelt. Gemütliches Wegdämmern zum Beispiel wurde von der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts umso leichter möglich, als man anfang, große Heizkörper in die Mitte der Museumsräume zu stellen und sie als Sofas zu tarnen. Gleich zwei solcher Ruhemöglichkeiten befanden sich im durch Sofas beheizten großen Saal der Nationalgalerie in Berlin um 1900. Zuvor war es eher üblich gewesen, die Warmluft durch Ei-



So viele Bilder, so viele Sitzgelegenheiten: Eine einfache Norm, erfüllt im Metropolitan Museum of Art, New York

Foto laif

sengitter im Boden zu leiten und die Ausstellungsräume frei mit Stühlen zu bestücken. Beides, das Gitter auf dem Parkett und die einfachen Stühle, sieht man noch in einem Gemälde von Giuseppe Gabrielli von 1886. Es zeigt einen Raum mit italienischen Renaissancebildern in der Londoner National Gallery. Der Vorteil war, dass sich die Stühle verrücken ließen, so wie man sie brauchte – vor einzelne Bilder oder in die Raummitte. Zum Dösen oder gar zum Schlafen waren sie jedoch ungeeignet. Schlaflichkeit ist aber nicht eigentlicher Sinn und Zweck des Museumsbesuchs, Versunkenheit schon. Deshalb hat sich im Laufe des zwanzigsten Jahrhunderts ein Kompromiss durchgesetzt. Die Wärter setzte man auf Stühle, die Besucher auf Bänke.

„Denn wie man sich bettet, so liegt man“, heißt es in Brechts „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“: Wie man sitzt, so sieht man, gilt im Museum. Im Museum of Modern Art in New York zum Beispiel standen schon in den dreißiger Jahren nur noch stark abgespeckte Versionen des gemütlichen Prunksofas. So fortschrittlich, wie hier die Kunst in einer lockeren Abfolge offener Alkoven präsentiert wurde, so dynamisch sollte sich nun auch der Museumsbesuch gestalten. Dem Sog der Avantgarde folgend, blieb dem Besucher gar nichts anderes übrig, als nur kurz auf den Bänken zu verweilen. Und heute, in Londons Tate Modern, sind die eigens vom Architektenduo Herzog & de Meuron entworfenen lehnenlosen Bänke sogar rechts und links leicht abschüssig, als wollten sie einen von sich aus weiter-schicken. Die Sitzgelegenheiten sind eben mehr als bloße Bequemlichkeiten. Sie dienen dem jeweiligen Museumskonzept genauso wie die Auswahl und Hängung der Exponate und beeinflussen unser Verhalten im Kleinen ähnlich wie die Architektur der Gebäude im Großen.

Seit dem Aufkommen der Blockbuster-Ausstellungen in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts sind Museumsräume vor allem für den Durchlauf von

Besuchermassen gerüstet. Man schlängelt sich im Trupp an den Wänden entlang, fädelt sich eventuell um eine Skulptur oder ein Objekt und liest am Eingang geduldig die Wandtafeln, über die Köpfe der anderen Besucher hinweg. Die Raumgestaltung selbst tritt dabei wenig ins Bewusstsein und dient nur noch der effizienten Bewältigung des Besucherstroms. Sitzmöbel spielen kaum noch eine Rolle. Das war aber ja nicht immer so – und muss eben auch nicht so sein.

1905 besuchte Konrad Lange, Ästhetikprofessor in Tübingen und damals mit der Neugestaltung der Stuttgarter Gemäldegalerie befasst, die deutsche Kunstgewerbeausstellung in Dresden. Dort begegnete er

einem modernen Interieur des Designers Bernhard Pankok. Überzeugt, dass sich damit ohne große Umstände auch ein Galerieraum herrichten ließe, erwarb er die komplette Einrichtung für die Stuttgarter Gemäldegalerie. Das Ergebnis war ein Raum für zeitgenössische deutsche Kunst mit diskret strukturierter beiger Tapete, sanft ondulierender Wandverkleidung aus hellem Holz und kleinen Kabinetten in den Ecken sowie dazu zwei originell verkleideten Heizkörpern in der Mitte. Eines der beiden Elemente bot Sofas und bequeme Sitzgelegenheiten, das andere leicht voneinander abgetrennte Schreibtische. In den Fächern an den schmalen Seiten lagen Kataloge, Bücher und Zeitschriften



Bernhard Pankoks Museumsraum in der Königlichen Gemäldegalerie in Stuttgart vor 1907: Neben Sofas stehen Schreibtische zur seriösen Kunstbetrachtung bereit. Foto Archiv

Niemand will zum Osten gehören

Eine windige Geschichte: Vergeblich fahnden Historiker auf einer Londoner Tagung nach deutschen Bildern des Westens vor 1914

Der Husarengeneral Bammé weiß, woher der Wind weht. Fontane lässt ihn in „Vor dem Sturm“ das Aufkommen bürgerlicher Offiziere erklären. „Und woher das alles? Sie wissen es. Von drüben; Westwind.“ Auch in den Staaten, die im Krieg gegen das revolutionäre Frankreich stehen, entfalten die Prinzipien der Revolution Wirkung. Der Wind als Metapher in der geschichtlichen Betrachtung bezeichnet eine quasi-natürliche Kraft, gegen die historische Kritik nichts ausrichtet. Diese Macht ist durch den Nachweis des Gemachtseins nicht zu schwächen, durch Spott über publizistischen Wirbel und die aufgeblähte Sprache der Tendenzphilosophen. Nach der Bestimmung der Windrichtung des welthistorischen Moments bleibt Bammé im Bild. „Ich mache mir nichts aus diesen Windbeuteln von Franzosen, aber in all ihrem dummen Zeug steckt immer eine Prise Wahrheit.“ Das Scherzwort ist geeignet, eine Ahnung von der Stärke des in Rede stehenden Windes zu geben. Für unwiderstehliche historische Bewegungen ist charakteristisch, dass die Akteure sich vor dem Hintergrund des Geschehens lächerlich klein ausnehmen.

Auf einer Londoner Tagung über „Deutsche Bilder des Westens“ im langen neunzehnten Jahrhundert“, die das Deutsche Historische Institut mit der Universität von St. Andrews ausrichtete, führte Ewald Frie (Tübingen) die Stelle aus „Vor dem Sturm“ in seinem Vortrag über „geistige Landkarten“ Preußens an. An dem 1878 veröffentlichten Roman hatte Fontane zuerst 1862/3 gearbeitet, fünfzig Jahre nach dem im Buch behandelten Ereignissen. Das emblematische Bild, mit dem der Husarengeneral die sozialhistorischen Außenwirkungen der Französischen Revoluti-

on geschichtsphilosophisch fasst, hat Quellenwert für die Reichsgründungszeit, nicht für die Zeit der Befreiungskriege.

Wie Michael Rowe (London) berichtete, wurden die Ereignisse von 1789 in Preußen nicht als „westliche“ Revolution verstanden, sondern in hergebrachten Kategorien als Konflikt zwischen Fürst und Ständen. Als es dann zu Gewaltexzessen kam, galt das als typisch französisch. In der Rigaer Denkschrift Hardenbergs von 1807 heißt es, die Revolution habe den Franzosen „unter Blutvergießen“ einen „ganz neuen Schwung“ gegeben. Hardenbergs Schwung ist sozusagen die Innenseite von Bammés Westwind, aber obwohl damit der Gedanke eines Rückstands der Fürstenstaaten formuliert ist, beschrieben die preußischen Reformer laut Rowe den für nötig gehaltenen Umbau der Gesellschaftsordnung nie als Verwestlichung.

Legte Fontane dem alten Husaren die Sprache einer Geopolitik der Ideen in den Mund, die sich erst später ausbreitete? Wahrscheinlicher ist wohl im Gegenteil, dass Fontane mit dem Windrosenbild das Eigentümliche von Bammés zeithistorischer Beobachtungsweise treffen wollte. Denn Frie hat bei einer Durchsicht von Fontanes literarischem Gesamtwerk gerade einmal zwei weitere Stellen gefunden, an denen die westliche Himmelsrichtung eine ideenpolitische Bedeutung hat.

Die Veranstalter hatten strikte positivistische Vorgaben im Sinne einer Begriffsgeschichte als Wortgeschichte gemacht. Gesucht waren Belege für einen ideologischen Gebrauch des Wortes „Westen“ beziehungsweise des zugehörigen Adjektivs. Auf diesem Weg sollte ermittelt werden, an welche Traditionen des deutschen Selbstverständnisses die Sonderwegshisto-

rie anknüpfen konnte, die nach der Wiedervereinigung mit Heinrich August Winklers populärem Werk „Der lange Weg nach Westen“ eine erstaunliche Renaissance erlebt hat. Zur Verblüffung der Organisatoren boten die Referate zum neunzehnten Jahrhundert im kalendrischen Verstande bis auf eine Ausnahme eine Fehlzanzeige. Die Vorstellung, dass England, Frankreich und Nordamerika eine soziale, politische und geistige Welt bilden, ist in den Quellen nicht nachweisbar – zu schweigen von der Idee deutscher Nichtzugehörigkeit zu dieser Welt.

Christian Jansen (TU Berlin) hat 2004 eine voluminöse Sammlung von Briefen deutscher Liberaler und Demokraten aus dem „langen“ Jahrzehnt nach der Revolution von 1848 ediert. Im Januar 1851 äußerte sich Ludwig Simon gegenüber Carl Mayer skeptisch zur Möglichkeit einer Rückwendung der österreichischen Politik von Mittel- nach Osteuropa. „Jeder Versuch, ‚Kultur nach Osten‘ zu tragen, müsste ja zu Konflikten mit Russland, d.h. zur Schwächung des letzten Hortes der Monarchie führen. Der koalitierte Absolutismus strebt jetzt mächtig nach Westen, es wird jetzt entschieden Kultur nach Westen getragen, von Russland nach den Donauländern, der Türkei und Griechenland, von Österreich nach Deutschland.“

In dieser höhnischen Lagebeschreibung erscheint die Niederschlagung der Revolution als Parodie und Umkehrung der von Liberalen erträumten Kultivierung des Ostens, der säkularisierten Fortsetzung der christlichen Slawenmission. Assoziieren darf man den hegelianischen Gedanken des Historikers Georg Gottfried Gervinus von der Wanderung der Freiheit von Ost nach West, aus dem Land der Reforma-

tion in die Länder der Revolution. Aber in den politischen Briefen der Altachtundvierziger, einem klassischen Medium der Machtlosigkeit kompensierenden Phantasie, fand Jansen keine Konzepte idealer Blockbildung. Die Ost-West-Unterscheidung war nicht wichtiger als der Nord-Süd-Gegensatz zwischen den protestantischen und den katholischen, angeblich für Revolution und Despotismus gleichermaßen anfälligen Ländern.

So überraschend wie eindeutig auch das Ergebnis, das Thomas Rohkrämer (Lancaster) zur Kulturkritik des Kaiserreichs vortrug: Polemik gegen Westeuropa hätte von der deutschen Selbstkritik nur abgelenkt. Den von der Kulturkritik ausgemachten Feinden Deutschlands wurde ein globales, kein hemisphärisches Wählen zugeschrieben: Juden, Katholiken, Sozialisten. Angesichts der höchst vereinzelt Quellenfunde forderte Frie, den „Schwellenwert“ der gemeinsamen Untersuchung zu definieren: Wann sei der „Westen“ eine Kategorie und nicht nur ein gelegentliches Bild? Ein kurioses Missverständnis ist bezeichnend für die Verwirrung, die der negative Befund im Kreis der Organisatoren auslöste: So selten, wie von manchen Rednern behauptet, komme das Suchwort in den Quellen nun auch wieder nicht vor, gab einer der Veranstalter in einer Zwischenbilanz zu bedenken, Frie habe den „Westen“ treffend als Schwellenwert charakterisiert.

Die Ausnahme war der Vortrag von Jan Schröder (Berlin) über den Platz Deutschlands im Mächtesystem nach den Vorstellungen rheinpreußischer Liberaler im Vormärz. Bei diesen Fortschrittsfreunden begegne der Westen durchaus als ideenpolitische Richtungsangabe, allerdings weniger

aus, die zur Auseinandersetzung am Schreibtisch oder auf dem Sofa anregen sollten. Dieser Galerieraum lud zum Verweilen ein, die Besucher durften sich zurücklehnen und die Kunst an den Wänden gab Anlass zur angeregten Beschäftigung.

Im späten zwanzigsten und frühen einundzwanzigsten Jahrhundert haben sich etliche Künstler auf diese Funktion des Sitzmöbels im Museum besonnen. Für ihren Beitrag als Turner-Preis-Kandidatin schuf die kanadische Künstlerin Angela Bulloch 1997 in der Tate Gallery eine bunte Folge miteinander verbundener Sitz- und Liegesäcke, die sowohl als Skulptur wie auch als Möbel funktionierten. Kinder turnten auf ihnen, Liebespaare lagen darauf, und Einzelne ruhten sich aus. An der Wand hingen Instruktionen der amerikanischen Bundesbehörde für Luftfahrt. Dort wurde unter anderem geregelt, dass weder des Englischen Unkundige noch Menschen, die kein Balancegefühl haben, an den Notausgängen sitzen dürften. Beim Sitzen im Flugzeug ist jede Aktion mit Folgen für andere verbunden, beim Sitzen im Museum auch.

Dass das Verhalten Einzelner Konsequenzen für andere hat, wurde auch in Ilya und Emilia Kabakovs Ausstellung „House of Dreams“ in der Serpentine Gallery in London 2005 deutlich. Hier aber war nicht Aktion, sondern Kontemplation angesagt. Zur Parkseite hin konnten sich die Betrachter in von weißen Vorhängen umhüllten Kojen auf weiße Sockel niederlegen und ausruhen. Im Zentrum der Galerie dagegen standen abgeschlossene, verdunkelte Räume, in denen ein sanftes Lichtspiel denjenigen nachhalf, die nicht von allein in die Traumwelt fanden. Allerdings war damit zu rechnen, dass im nächsten Augenblick ein anderer Besucher zuschauen würde, wie man in innere Welten versank. Ähnlich wie Hitchcock in „Vertigo“ machten die Kabakovs die museumsinduzierte Versenkung hier selbst zum voyeuristischen Objekt.

Ganz anders, doch nicht minder besucherorientiert, ging der chinesische Künstler Ai Wei Wei in einem seiner Beiträge für die Documenta 12 im Sommer 2007 vor. Er bestückte die Ausstellung in Kassel mit antiken chinesischen Stühlen, die den Besuchern durch ihre Aufstellung nahelegten, in größeren oder kleineren Gruppen das Gesehene zu erörtern. Es war eine Auseinandersetzung, die keinesfalls auf den Museumsraum begrenzt blieb: Vor die geöffneten Fenster der Neuen Galerie gestellt, forderten sie geradezu den Bezugsrahmen der Außenwelt.

Flirten kann man immer im Museum, egal mit welcher Kunst und welchen Sitzmöbeln es bestückt wird. Da ist es unerheblich, ob ein bequemes Sofa bereitsteht wie in den Museen des neunzehnten Jahrhunderts oder bloß eine Holzbank wie im Metropolitan Museum (in „Dressed to Kill“). Still sitzen und betrachten ist auch so oder so immer möglich. Doch mit anderen Besuchern Erfahrungen auszutauschen, die Ausstellungsstücke zu vergleichen, das erleichtern nur wenige Ausstattungen. Umso bewusster sollte man sich vielleicht auf diese alte Tradition der kommunikativen Museumsnutzung besinnen. Selten kann man sich so angeregt austauschen und so unterschiedliche Betrachtungsweisen gleichberechtigt, aber nicht gleichgültig, nebeneinander gelten lassen wie im Museum. Es ist ein wesentliches Merkmal jeder Kunstbetrachtung. Aber wie viele öffentliche Räume dieser Art gibt es eigentlich noch?

Charlotte Klunk unterrichtet Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität zu Berlin. Ihr Buch zur Geschichte der Museumsraumgestaltung „Spaces of Experience – Art Gallery Interiors from 1800 to 2000“ ist gerade bei Yale University Press erschienen.

Nietzsche über Größe

Scheinriese

Das Denken auf den Weg der Größe zu führen war für Nietzsche die letzte Zuflucht, nachdem er die idealistische Metaphysik zerstört und die Diagnose des Nihilismus gestellt hatte. Wollte seine Philosophie des Werdens nicht selbst in die Leere, ins „durchbohrende Gefühl“ des Nichts fallen, hatte sich ein neuer Horizont zu öffnen. Für einen Denker, der noch in dem Bewusstsein lebte, dass einem Niedergang eine Neuschöpfung folgen musste, bot die ironische Selbstdistanz keinen Ausweg. Der Wille zur Größe durchzieht Nietzsches Werk: vom „großen Leben“ über die „große Gesundheit“ zur „großen Vernunft“ in unzähligen Gedankensplittern. Zur Größe berufen sind ihm jene freien Geister, die dem Bewusstsein von Tragik und Verglebarkeit eine heroische Lebensbejahung entgegenzusetzen, die das Chaos bändigen und sich in unerbittlicher Härte zu Weltgesetzgebern aufschwingen.

Mit Nietzsche das Große denken, wie es sich die Internationale Nietzsche-Konferenz in Naumburg, der frühen und letzten Lebensstation des Philosophen, unter dem Dreiklang „Nietzsche – Macht – Größe“ vorgenommen hatte, erscheint als gängiger Weg in sein Gedankengebäude. Die Konferenz widmete jedoch auch dem Kleinen bei Nietzsche eine eigene Sektion, das sich in den meisten Schriften nur als denunziatorischer Begriff findet, ein Schmähwort für das Schwache, Verzärtelte und Angekränkelte, das dem sich zur Größe Erhebenden im Weg steht und zertreten werden muss. Am Ende seiner ausufernden Diätlehre in „Ecce Homo“ schrieb Nietzsche indessen: „Man wird mich fragen, warum ich also diese kleinen und nach herkömmlichem Urteil gleichgültigen Dinge erzählt habe. Ich schade mir selbst damit, umso mehr, wenn ich große Aufgaben zu vertreten bestimmt sei. Antwort: diese kleinen Dinge – Ernährung, Ort, Klima, Erholung, die ganze Kasuistik der Selbstsucht sind über alle Begriffe hinaus wichtiger als alles, was man bisher wichtig nahm.“ Liegt darin mehr als der Tribut an die Notwendigkeit der Selbsterhaltung, die er sonst im Namen der Lebensfülle und Selbststeigerung zu übergehen gewohnt war?

Wenn Nietzsche die kleinste Welt spät „als das überall Entscheidende entdeckt“, so hängt dies mit seiner Abkehr von der Metaphysik zusammen. Was er verachtet, ist nicht das Kleine, sondern das geistig Kleine, die erlogene Größe idealistischer Begriffe. Der Weg zu wahrer Größe ist dagegen nicht ohne Anerkennung des Kleinen möglich. Hier bietet sich Nietzsches Metapher der Erkenntnis an, die den distanzierten Sehensinn als das klassische Organ der Vernunft suspendiert.

Maulwurfsleich, blind dem Tastsinn vertrauend, wühlt er sich vor und rüttelt an den Prinzipien, bis er im Kellergewölbe der Vernunft die Affekte und Triebe entdeckt. Gebündelt im Willen zur Macht, wirken die intellektuellen, emotionalen und affektiven Kräfte als schöpferischer Trieb zum Leben, als der Drang, sich stetig selbst zu übersteigen. Die Welt zeigt sich dann, wie Annemarie Piper (Basel) darlegte, als eine Vielzahl von Willen, die immer weiter, immer höher hinausstreben.

Das Streben nach Größe beginnt demnach mit dem Bewusstsein, dass das Leben an niedere Voraussetzungen gebunden bleibt. Mit dieser Umwertung ist die Rehabilitierung vormals diffamierter Begriffe verknüpft, etwa der Selbstsucht, die Nietzsche zum Gedeihen des Lebens für unabdingbar hält. Jakob Dellinger (Klosterneuburg) führte anhand von Nietzsches späterer Autobiographie „Ecce Homo“ aus, wie das Kleine die Verbindung zum Triebhaften und Individuellen schafft und letztlich die Anerkennung des Kontingenten ermöglicht, giftig in der Allbejahung des *amor fati*.

Dass sich Nietzsche in seinem Anspruch auf Größe hier freimütig als ein Produkt der kleinen Dinge zu erkennen gibt, ist nicht unproblematisch, weil die Anerkennung des Kleinen in der Autobiographie auch im Dienst gelungener Selbstdeutung steht. Dellinger sprach von einem brüchigen Bejahungsgestus, der den Zufall zum gewollten Schicksal umdeutet, um die Ohnmacht vor dem Kleinen zu harmonisieren.

Nietzsche blickt auf die Moderne von der Warte des aristokratischen Kulturkritikers, der sich um strukturelle Prozesse samt ihren Folgen für die Möglichkeit subjektiver Größe nicht viel zu kümmern hatte. Der große Mensch muss sich von diesen verkleinernden Kräften befreien. Während Jacob Burckhardt in seinen Vorlesungen über geschichtliche Größe das neunzehnte Jahrhundert skeptisch resümiert („Größe ist, was wir nicht sind“), nimmt Nietzsche einen neuen Anlauf: „Und nochmals gefragt: Ist heute – Größe möglich?“ Und er sieht die Zeit der großen freien Geister kommen, der Philosophen von morgen und übermorgen, die als furchtbare Gesetzgeber auftreten würden. War seine schrille Prophezie ein selbstbewusst gewählter Fluchtpunkt oder ein Überwindungsversuch aus Verzweiflung, die letzte Zuflucht eines Gedomtigten? Die Konferenz durchzog in dieser Hinsicht ein skeptisch-ironischer Ton. Es scheint etwas damit auf sich zu haben, dass man sich von Nietzsche heute zwar noch inspirieren, aber nicht mehr infizieren lassen will. THOMAS THIEL

PATRICK BAHNERS