

Sein Paradies lag am Attersee

Wie der Maler Gustav Klimt den blühenden Garten in einen bürgerlichen Sehnsuchtsort verwandelte

Am 1. März 2017 wechselte Gustav Klimts „Bauerngarten“ für 48 Millionen Pfund den Besitzer. Sotheby's hatte vor der Auktion den Preis auf 35 Millionen geschätzt. Das Gemälde, das erstmals auf der berühmten Wiener Kunstschau von 1908 ausgestellt worden war, hing lange Zeit als Leihgabe in der Prager Nationalgalerie. 1970 erwarb der Schweizer Sammler Gustav Rau das Bild, der es vierundzwanzig Jahre später für 3,7 Millionen Pfund bei Christie's an einen vermögenden Kanadier verkaufte. Es lohnt, in die Klassische Moderne zu investieren.

Der 1907 gemalte Bauerngarten ist ein Meisterwerk der Wiener Fin-de-Siècle-Kunst. In komplementären Farben hat der 1862 geborene Klimt ein leuchtendes Blumenbeet auf der Leinwand verewigt. Inspiriert hatte ihn ein Garten am Attersee im Salzkammergut, wohin er seit 1900 zur Sommerfrische fuhr, um der Hitze der Wiener Straßenschluchten zu entfliehen. Mohn und Astern, Rosen und Zinnien, Gänseblümchen und Dahlien sind vor einem grünen Hintergrund in feinen Farbabstufungen präsentiert.

In der Mitte des Gemäldes ziehen die blauen Blüten des Vergissmähnichts die Blicke der Betrachter auf sich. Die strahlenden Blumen sind in dreieckigen Gruppen von unterschiedlicher Größe angeordnet, ohne dass Verdichtung die lebendige Natürlichkeit der imaginierten Gartenlandschaft gefährden könnte. Mit dem quadratischen Bildformat, das Klimt von Claude Monet übernommen hatte, distanzierte sich der Wiener Künstler von der traditionellen perspektivischen



GARTENSCHULE

Landschaftsmalerei und öffnete dem Betrachter die Möglichkeit zu meditativer Kontemplation. Die atmosphärische Kraft der Farben verbindet sich auf eindrucksvolle Weise mit einem feinen Gefühl für die geometrische Form der Blütenarrangements.

Nicht nur in diesem Meisterwerk hat Klimt Blumen unterschiedlicher Farbe, Größe und Leuchtkraft zusammengeführt, um in der vermeintlich zufälligen Anordnung der Blüten die makellose Perfektion der unbändigen Natur abzubilden. Das im Garten Vergängliche wurde durch das künstlerische Schaffen der Zeitlichkeit entzogen und einer Welt, die sich ständig wandelte, dauerhaft anvertraut.

Der „Künstler des ewigen Blühens“, wie ein Zeitgenosse, der Journalist Ludwig Hevesi, Klimt nannte, schuf allein während seiner Aufenthalte am türkisblauen Attersee zwischen 1900

und 1916 mehr als vierzig Gemälde, die bunte Wiesen und blühende Obstbäume, majestätische Alleen und lichte Wälder darstellen. Klimt war auf der Suche nach einem Garten, dessen vielfältige Blütenpracht und üppige Vegetation den idealen Lebensraum repräsentierten. Ein solches Paradies, das er im Salzkammergut gefunden zu haben glaubte, erlaubte den geordneten Rückzug aus dem hektischen Getriebe der rasch wachsenden österreichischen Metropole. Kunst und Leben mussten neu zusammenfinden. Also entwarf Klimt für seine Partnerin, die Modedesignerin Emilie Flöge, die ihn regelmäßig an den Attersee begleitete, wallende Kleider, die er mit floralen Mustern verzierte hatte und die seine Bilder unmittelbar nachahmten.

Die mit impressionistischen wie pointillistischen Techniken realisierte Dialektik von Ordnung und Unordnung, von Natürlichkeit und Gestaltung ist Teil eines Aufbruchs in die Moderne, der indes nicht nur den avantgardistischen Maler Klimt, sondern eine ganze Generation von Künstlern, Schriftstellern und Intellektuellen um 1900 erfasste. Gärten wurden zu einem Experimentierfeld sozialer und kultureller Projekte. Gesellschaft und Individuum mussten sich gleichermaßen verändern, um die als defizitär empfundene Gegenwart zu überwinden. Das Verhältnis von Mensch und Natur war neu zu definieren.

Der Wunsch, in den Garten Eden zurückzukehren, prägte auch Gärtner und Landschaftsarchitekten, die sich, wie es damals hieß, der Reform der Gartenkunst verschrieben hatten. Sie lehnten die Perspektivität des englischen Landschaftsgartens ab, rehabilitierten einzelne geometrische Gestaltungsformen und feierten die Blütenpracht in Beeten und Rabatten, die immer öfter zahlreiche Stauden zierten.

Teppich bildende Bodendecker waren jetzt verpönt. Grundsätzlich sollte auf das natürliche Vorkommen der Pflanzen geachtet und ihre charakteristischen Erscheinungen respektiert werden. Die Bauerngärten, die auch Klimt, obwohl er nie selbst gärtnernte, so sehr faszinierten, gaben der Reformbewegung wichtige Anregungen. Die neue Begeisterung für Blumen verlangte neue, architektonische Strukturen, um die Pflanzen standortgerecht und effektiv zu gruppieren zu können. Farbe und Vielfalt waren gefragt. Der blühende Garten im frei stehenden Stadthaus oder im sommerlichen Landhaus verwandelte sich in einen bürgerlichen und künstlerischen Sehnsuchtsort, in dem die Herausforderungen der aufziehenden neuen Epoche bewältigt werden sollten – wie Klimt im März 1916 an Emilie Flöge schrieb: „Krokus blüht im Garten, dass der Boden einem Sternenhimmel gleicht! Und das Gemüt erhellt sich und der Mut und die Kraft!“

STEFAN REBENICH

Sachsens Musikkultur im Niedergang

Nicht nur Christian Thielemann in Dresden fehlt die Gunst des Freistaats, auch die Lausitz kämpft um die Zukunft ihrer Bühnen und Orchester. In Not geraten die Sorben

Manchmal können alte Statistiken regelrecht nostalgisch machen. Wem etwa während der achtziger Jahre im ostsächsischen Bautzen nach Theater war, der fand dort ein zweisprachig – Deutsch und Sorbisch – bespieltes Vierspartenhaus samt Opernensemble und Ballett vor. Ein paar hundert Meter weiter befand sich der Sitz des „Staatlichen Ensembles für sorbische Volkskultur“, ein zentraler Ort für die Traditions- und Identitätspflege der kleinen nationalen Minderheit: nochmals Orchester, Chor und Tanzcompagnie, hier eher folkloristisch orientiert und mit ihren Tourneeprogrammen seit der Gründung 1952 nicht nur im Siedlungsgebiet der Ober- und Niederlausitzer Sorben, sondern in über vierzig Ländern bis hin nach Zentralasien unterwegs.

Beide Einrichtungen gibt es noch, und das „Sorbische National-Ensemble“ (SNE) – so nennt es sich seit 1990 – wird, wenn die aktuellen Restriktionen irgendwann gelockert werden sollten, auch wieder auf Tournee gehen. Nur die Größenordnungen haben sich seither geändert – schrittweise, aber niemals zum Besseren. Der Chor, damals über dreißig Vokalisten stark, hat aktuell noch sechzehn Sängerinnen und Sänger, und im Orchester gibt es kein Fagott mehr, was im folkloristisch orientierten Repertoire mindestens so misslich ist wie im klassisch-konzertanten. Es war ein schleichender Abbau parallel zur Deindustrialisierung der Oberlausitz, die einerseits an den nahe gelegenen Braunkohle-Fördergebieten hing, aber in Görlitz, Niesky und Bautzen beispielsweise auch Zentren der DDR-Schienenfahrzeugindustrie hatte.

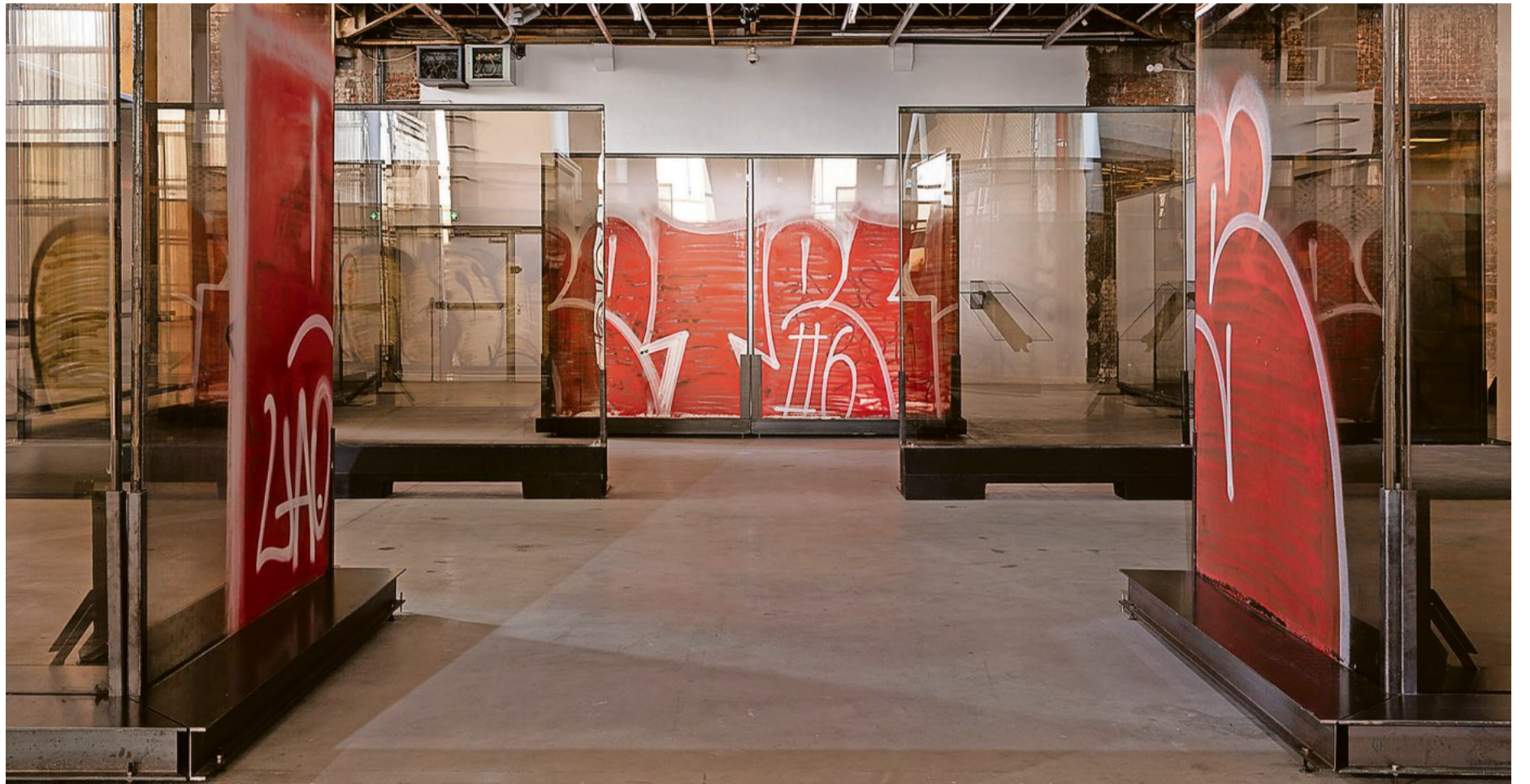
Viel ist davon nicht geblieben, und im Gefolge der wirtschaftlichen Schrumpfungprozesse erodierte auch die Kulturlandschaft. Nicht alles konnte mit Initiati-

ve und Ideen – an beiden hat es den Akteuren vor Ort nie gefehlt – kompensiert werden. Das Bautzner Theater „sparte sich“ 1992 sein Opern- und Ballettensemble. Bis zur Jahrtausendwende behalf man sich noch mit eingekauften Stagiopne-Serien, dann war auch das vorbei. Seitdem ist, wer in der Mittelstadt am Oberlauf der Spree Musiktheater hören will, auf gelegentliche Gastspiele der in Radebeul ansässigen Sächsischen Landesbühnen oder des Gerhart-Hauptmann-Theaters in Görlitz angewiesen.

Weggspartes kommt nicht wieder

Doch aus das könnte bald vorbei sein, in Fortschreibung der oben angedeuteten langjährigen Prozesse und gleichzeitig als Vorschein dessen, was der Dirigent Titus Engel in der F.A.Z. am 15. März prognostiziert: dass die Kultur beim Stopfen der coronabedingten Haushaltslöcher wohl wieder zum ersten Sparkandidaten würde. In der Tat: Ein über dreihundertseitiges Gutachten der Münchner Kultur-Unternehmensberatung „actori“ entwickelt neben Fusionierungs-Szenarien für die Schauspielsparten in Bautzen und Zittau (dort sitzt die Sprechbühnen-Sektion des Gerhart-Hauptmann-Theaters) und des SNE-Restorchesters mit der in Görlitz ansässigen „Neuen Lausitzer Philharmonie“ auch das einer Abwicklung des Musiktheaters an der Neiß. Und weil einmal Weggspartes erfahrungsgemäß nicht mehr wiederkommt, hieß das: Aus zwei mach null – innerhalb von reichlich zwanzig Jahren.

Nun stand ein „actori“-Gutachten beispielsweise auch schon hinter den bizarren Vorgängen um die mehrfache Entlassung und Wiedereinstellung Sewan Lachinians als Intendant des Rostocker Volkstheaters vor reichlich fünf Jahren.



Labyrinth auf Glas mit urbanen Spuren von Graffiti darauf: Anne Imhofs „Maze“ im Pariser Palais de Tokyo, 2021

Foto Andrea Rossetti

Sehnsucht nach Licht in der Katakomben

Die Weltenschöpferin: Anne Imhof bekommt Carte blanche im Pariser Palais de Tokyo.

Von Bettina Wohlfarth, Paris

Wer eingeladen wird, das der Gegenwartskunst gewidmete Palais de Tokyo mit seinen 22 000 Quadratmetern in einem selbstgestalteten Dialog zwischen eigenen und den Werken anderer Künstler zu bespielen, steht vor einer herkulischen Aufgabe. Schon mancher Künstler hat sich an diesem monumentalen Gebäude aus den Dreißigern die Zähne ausgebissen. Als das heruntergekommene Museums Palais vor zwanzig Jahren saniert werden sollte, trafen die Architekten Lacaton und Vassal die Entscheidung eines minimalen Eingriffs. Nackte Beton- und Backsteinwände wurden belassen, Röhren, Kabel, aber auch Spuren der Abnutzung bleiben sichtbar. Es herrscht eine urbane Underground-Asthetik, mit der man allmählich – der Bau hat Hanglage und wird von oben betreten – in katakombische Tiefen hinabsteigt.

Dass sich eine Künstlerin wie die 1978 in Gießen geborene Anne Imhof von einem derart hybriden Ort herausgefordert fühlt, wundert nicht. Ihr letztes Opus „Sex“ führte sie als Performance-Ausstellung in den unterirdischen Tanks der Tate Modern auf. Eine dreistündige Filmversion ist jetzt

auch in Paris zu sehen. Schon 2017 hatte sich Imhof auf der Venedig-Biennale den, allerdings weitaus kleineren, Deutschen Pavillon als Bauwerk zu eigen gemacht, um es Teil ihrer Performance-Installation „Faust“ werden zu lassen. Die Präsenz der Schauspieler und gleichzeitig des Publikums – das Physische als Interaktion und Ausdruck von Körpern – stand im Vordergrund. Immer schuf sie autonome Werke zu ihren Performances: Gemälde und plastische Werke neben unzähligen Zeichnungen, mit denen sie ihre Arbeit entwickelt.

Im Palais geht sie nun einen Schritt weiter und bemächtigt sich des gesamten Raumes. Das Gebäude selbst wird Protagonist einer immensen Installation, durch die sich nun statt der performenden Schauspieler das Publikum bewegt. Imhof hat trennende Wände einreißen lassen, neue, gedehnte Perspektiven hergestellt, das Licht zuvor verdeckter Fenster gesucht oder Abgründe in tiefer gelegenen Räumen aufgetan. Gleich am Anfang öffnet sie die Eingangshalle hin zur zweiten Flucht eines ersten, sich bogenförmig dehnenden Saales, legt dabei den dünnen Säulen wie zum Schutz schwarze Schaumstoffmatten um. Denn man betritt auch eine Kampfarena, in der die Weltenschöpferin Imhof mit Raum und Licht ringt, um sie ihrem Werk zunutze zu machen. Das einfallende Licht als Grundfrage aller Malerei bekommt bei ihr eine entscheidende Rolle, wird in seinem Changieren zum gestaltenden Element.

Eines ihrer Gemälde hängt monolithisch in der Eingangshalle. Es spiegelt den Raum in einer schwarzglänzenden Fläche, in die eine sanft gekrümmte Linie eingeritzt wurde. Dem Elan dieser Lebenslinie auf melancholisch schwarzem Grund folgt man wie einer Weisung ins Abenteuer eines faszinierenden Parcours. Imhof öff-

net Räume, aber sie gibt ihnen auch neue Strukturen, baut transparente Alleen-Gänge oder labyrinthartige Kammern aus arrangierten Bürofenstern, auf denen noch Graffiti als Spuren ihres Vorlebens zu sehen sind. Jede Dynamik hat ihre Gegenbewegung. Läuft man in einem solchen Gang vorwärts, rennt in einem Video der amerikanischen Künstlerin Elaine Sturtevant ein Hund in Endlosschleife in die entgegengesetzte Richtung. Dann lässt ein rätselhaftes Foto von Wolfgang Tillmanns mit einem Schlafenden am Rheineufer innehalten.

Imhof hat ihrem Pariser Projekt den Titel „Natures Mortes“ gegeben. Sie benennt damit ein melancholisches Grundgefühl, aber auch ein Spannungsfeld zwischen Gegensätzen, das in allen Bereichen der Schau spürbar oder sichtbar wird: Leben und Tod, Licht und Schatten, Bewegung und Stillstand, Faszination und Bedrohung. Ob nature morte – tote Natur – oder Stillleben, der Vanitas-Gedanke ist nicht fern. Ihre Gemälde sind Ausdruck dieser Spannungsfelder, so eine Serie von sieben Ölgemälden, in denen allmählich eine Schattierung von hellen bis dunklen Orangetönen in eine Schattierung von Brauntönen ins schwarze Dunkel gleitet. Sonnenaufgang oder Welten-Untergang? Sie strahlen wie auch andere ihrer Bilder eine romantische Sehnsucht nach neuen Horizonten aus ebenso aus wie diffuse Bedrohung.

Imhof stellt ihre eigenen Werke – auch Zeichnungen, Videos oder installative Skulpturen aus früheren Performances – in einen Dialog mit den Arbeiten von dreißig Künstlern, darunter Cyprien Gaillard, Joan Mitchell und Rosmarie Trockel. Mit seinen Zeichenstudien von Körpern und Bewegungen ist Géricault sicherlich ein Vorbild. Bei allen Projekten arbeitet sie eng mit ihrer Lebenspartnerin, der Male-

rin, Musikerin und Performerin Eliza Douglas, zusammen. Sie ist mit ihren realistischen Pop-Art-Gemälden präsent. In einem Video-Stilleben tanzt sie einsam in einem nächtlichen Garten vor einem Beet mit gelben Lilien. Musik und die verschiedenen Raumklänge, sind elementare Komponenten dieses Gesamtwerks. Über den Köpfen kreisen beunruhigend Lautsprecher in weitläufigen Ovalen an den Schienen einer an der Decke angebrachten Installation. Je nach der Intensität der abstrakten musikalischen Kompositionen von Douglas variiert das Tempo der vom Sound choreografierten Lautsprecher.

Immer wieder überraschen Ausstellungsgebiete oder Perspektiven. Der außerordentliche Zyklus „Achsenzzeit“ von Sigmar Polke ist eine seltene Leihgabe aus der Sammlung Pinault. Für die sieben monumental Gemälde auf transparenter Leinwand, zwischen Abstraktion und Figuration, verwendete Polke alchimistische Farbprozesse. Man betritt das schillernde Polyptychon wie eine Krypta. Zuletzt führt der Parcours über Metalltreppen hinab in den Underground. In einem Video von David Hammons läuft der Künstler nachts durch die Straßen von Harlem und klickt einen Blecheimer vor sich her. Das Geräusch scheppert durch die Weite des Raums und durchdringt die Seele. Die Plastik eines stilisierten goldenen Helms von Imhof liegt einzeln im Absiebt einer niedrigen Nische. Von einem ihrer hohen, metallenen Sprungtürme könnte man nun in die Tiefe springen oder sich wie ein Falke (aus ihrer Performance „Angst“) aufschwingen. So verlässt man die Schau paradoxerweise voller Energie, weil Imhofs Welt von geistiger wie physischer Kraft durchströmt wird.

Natures Mortes. Im Palais de Tokyo, Paris; bis 24. Oktober. Der Katalog kostet 19 Euro.

Man muss das vielleicht nicht unbedingt als ideale Referenz für die Firma sehen, wenn es um Transformationsprozesse im ostdeutschen Kulturraum geht. Indessen bestätigen alle Befragten, dass die Münchner Emissäre in der Oberlausitz und Niederschlesien gründlich recherchieren, sich nicht nur auf zugelerietes Material verlassen und vor Ort viele direkte Gespräche gesucht haben. Das Ergebnis dieser (natürlich nicht kostenlosen) Bemühungen war dann freilich kein grundsätzlich anderes als bereits das eines internen Konzepts der Görlitzer Theater-Geschäftsführung von 2019: Es gibt für die Darstellende Kunst im Kulturraum Oberlausitz-Niederschlesien allenfalls noch minimale interne Rationalisierungsreserven. Oder wie es Jan Budar, Direktor der Stiftung für das Sorbische Volk, die der Träger des Sorbischen National-Ensembles ist, mit Blick auf die gesamte ostsächsische Bühnen- und Orchesterlandschaft etwas drastischer ausdrückt: „Die Zitrone ist ausgequetscht.“

bleiben also, weil „allein durch Kooperationsmaßnahmen der erwartete Effekt nicht eintritt“, doch nur „weitere Stellhebel, die auch strukturelle Folgen haben würden“ – so die vorsichtige Umschreibung durch den Görlitzer Landrat Bernd Lange, dessen Landkreis der größte Gesellschaftschar des Görlitz-Zittauer Theaterverbandes ist? Und die, wie dessen abgeklärter Intendant Daniel Morgenroth (er soll sein Amt im August antreten) sagt, auch Folgen über die engere Bühnenszene hinaus hätte: „Wir haben ja nicht nur unser künstlerisches Personal, sondern auch Techniker oder die Kostüm- und Maskenbildnerie und sind in vielen dieser Zweige auch Ausbildungsbetriebe.“ Außerdem: Wie soll eine wirtschaftliche und soziologische Transformation der Region gelingen – man spricht über die Ansiede-

lung von Medizintechnik, Mikroelektronik oder Wasserstofftechnologie –, wenn interessierte Fachkräfte oder Touristen, deren Zahlen ebenfalls weiterwachsen sollen, nur noch ein ausgezehrtes und minimales Kulturangebot vorfinden?”

Dass Morgenroth in dem Gutachten zudem einige handwerkliche Unschärfen findet – so sind die obligatorischen erwartbaren Tarifsteigerungen künftiger Jahre nicht eingepreist –, macht die Sache nicht besser, sondern die Aussichten eher noch düsterer. Auch Budar in Bautzen ist bei vielen Details skeptisch, zum Beispiel hinsichtlich des potentiell fusionierten Klangkörpers: „Wir hätten dann zwar ein größeres Orchester, mit dem auch neue Literatur erschlossen werden könnte; freilich um den Preis einer Höherstufung zum B-Orchester, was allein schon wieder Mehrausgaben brächte. Außerdem hat die Neue Lausitzer Philharmonie aktuell sieben ständige Spielorte, unser Bautzner Ensemble seinen eigenen Tourneer- und Abstecherbetrieb und dazu sein spezielles Repertoire – wie soll das logistisch zusammengehen? Es ließe am Ende wohl doch wieder nur auf zwei Orchester in einem heraus – und das kann ja kaum der Sinn der Sache sein.“

Womit aber wird die Notwendigkeit des aufwendigen Münchner Papiers überhaupt begründet, da die eingelaufenen Strukturen ja bisher, wenn auch unter ständiger Ausdünnung und mit knirschender Knappheit, immer noch notdürftig gehalten haben? Eigentlich hat der Freistaat Sachsen mit seinem – deutschlandweit einmaligen – Kulturraum-Gesetz, das bereits 1994 verabschiedet und seitdem mehrfach verlängert und modifiziert wurde, ein brauchbares Instrument geschaffen, um mögliche kulturelle Verwerfungen, wie sie im Gefolge der sozialen und demographischen

nach dem wirtschaftlichen Abriss seit 1990 erwartbar waren, zumindest einzu-dämmen. Das Hauptinstrument dafür sind feste jährliche Zuweisungen des Landes an die Kulturräume (fünf ländliche und drei urbane), die im Falle der hier in Rede stehenden ostsächsischen Region aktuell knapp zwei Drittel des Budgets sichern. Die Restsumme müssen die Landkreise und Kommunen tragen.

Keiner träumt vom Schlaraffenland

Deren Kammerer sahen allerdings auch schon vor den aktuellen Corona-Kalamitäten fast flächendeckend regelmäßig Rot, so dass sich nun erwartungsvolle Blicke nach Dresden richten. Von dort gibt es zwar keine Signale, dass das bewährte Gesetz gleich heute oder morgen in seiner Substanz ausgehebelt werden könnte. Doch ein im Sommer 2018 zusätzlich abgeschlossen Kulturpakt, der seinerzeit durch die Bereitstellung weiterer Mittel die Rückkehr der Ensembles in den Flächentarif ermöglichte, wurde zunächst auf vier Jahre befristet, die sich nun ihrem Ende nähern. Und selbst seine einfache Verlängerung würde kaum genügen, weil die aktuellen Zuweisungen weder absehbar Tarif- noch Sachkostensteigerungen antizipieren und eigentlich, um ihre Funktion weiter erfüllen zu können, dynamisiert werden müssten. Ob solche Hoffnungen bei der sächsischen Kulturministerin Barbara Klepsch, die gerade durch den angekündigten De-facto-Rausschmiss Christian Thielemanns bei der Dresdner Staatskapelle (F.A.Z. vom 12. Mai) von sich reden macht, an die richtige Adresse kommen, steht freilich dahin.

Keiner in den ostsächsischen Theatern und Ensembles träumt vom Schlaraffenland. Einen gewissen Grad an Selbstabwertung ist man hier seit langem gewohnt,

maht aber wenigstens eine strukturelle Grundsicherheit an, die man nun durch die Aussagen des Gutachtens gefährdet sieht. Die Aufregung ist groß, und Landrat Lange als ein wesentlicher Initiator des Konvoluts sieht sich selbst nun ungerichterweise in die Rolle eines kulturellen Sprengmeisters gerückt und bedauert die „vorzeitige öffentliche Diskussion“ des Dokuments; er hätte es vorerst gern diskreter und im engeren Kreis behandelt. Fraglos recht hat er mit seinem Verweis, dass eine Handreichung wie die „actori“-Kladde noch kein konkretes Handlungskonzept, geschweige denn dessen handfeste Umsetzung bedeutet. Nun sollen in einer neu installierten Arbeitsgruppe zielgerichtete Lösungen gesucht werden.

Vielleicht kommt man zu einem guten Ende, das freilich ohne aktives Mittun des Freistaats nur unter schwer denkbar ist. Völlig abwegig scheint ja nicht einmal der Gedanke, dass die Beauftragung des Münchner Unternehmens, also einer weitab sitzenden und quasi „neutralen“ Instanz, dazu dienen sollte, den Verantwortlichen in der Landeshauptstadt vorzuführen, was passieren könnte, wenn sie sich nicht bald rühren. Einer der betroffenen Bautzner Musiker, schon Jahrzehnte im Orchestergraben, spricht von einem „Hilfeschrei“ – nicht nur der Künstler, sondern auch der politisch Zuständigen vor Ort, die sich selbst in ein sonst unentrinnbares Dilemma getrieben sehen.

Möglicherweise wird er ja gehört, aber dann wohl nur unter Beteiligung und Mithilfe einer breiten Öffentlichkeit. Denn – und darin muss man Bernd Lange wohl doch grundsätzlich widersprechen – Strukturentscheidungen, die für das kulturelle Selbstverständnis einer ganzen Region bestimmend werden, können nie genug davon haben, sondern immer nur zu wenig.

GERALD FELBER