

Zeitschrift: Centrum : Jahrbuch Architektur und Stadt
Herausgeber: Peter Neitzke, Carl Steckeweh, Reinhart Wustlich
Band: - (2002-2003)

Artikel: Superegoismus : Architektur - Globalisierung - Publizistik in der nummerierten Moderne
Autor: Welzbacher, Christian
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1072479>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 13.04.2026

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



Christian Welzbacher

**Superegoismus.
Architektur – Globalisierung –
Publizistik in der numerierten
Moderne**

Als der Schweizer Architekturkritiker Alfred Roth 1940 in den Editions Girsberger seine Sicht auf die jüngsten Entwicklungen der Baukunst herausgab, ließ er zwei Buchstaben auf den Rücken des Bandes stanzen: NA. Die markante Abkürzung stand für den einfachen Nenner der zwanzig ausgewählten Bauten, vorgelegt und denen gewidmet, „die gewillt sind, unsere Zukunft auf den Werten wahren Menschentums aufzubauen.“ *La Nouvelle Architecture – Die Neue Architektur – The new Architecture*, kurz NA, umfaßte ein hoffnungsfrohes Programm internationalistischen Anspruchs.¹ Roth – Historiograph der Moderne der Periode zwischen Interbellum und Nachkriegszeit – hatte sich mit den Vorgängerinterpreten auseinandergesetzt, die späteren Nachfolger taten es ihm gleich.

Die „siegreiche“ Moderne, die in mancher Darstellung den Historismus geradezu kriegerisch zu unterwerfen dachte, „mußte“² den luziden aufklärerisch-ratio-

nal Impetus einer neuen Wahrhaftigkeit durchsetzen. Die Tradierung und Festschreibung der Mythen der Moderne läßt sich in Texten von Gropius zu Behne, von Hitchcock-Johnson zu Giedion, von Joedicke bis zu Kultermann³ nacherleben.

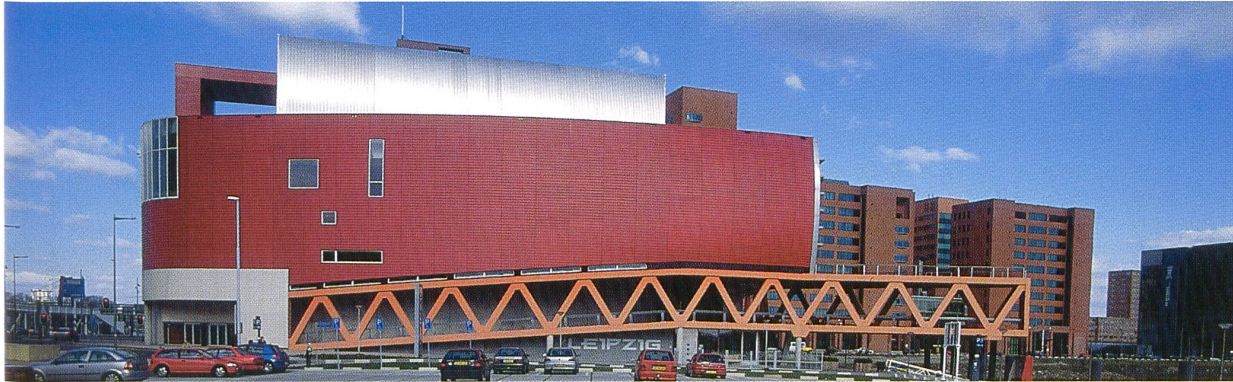
Als die Kritiker Ulrich Conrads und Werner Marschall in den sechziger Jahren für den Stuttgarter Verleger Gerd Hatje eine dreiteilige Darstellung der Entwicklungen der Nachkriegsmoderne in der jungen Bundesrepublik konzipierten, entschieden sie sich wiederum für einen Titel, der die Publizistik der Moderne bis zum damaligen Zeitpunkt in sich aufzog: zwischen die beiden Lettern, die bereits Roths eindrucksvolles Werk auf dem Buchrücken trug, zeigte sich nun ein dritter, der nur den geographischen Ausschnitt fixieren sollte: „Neue Deutsche Architektur“ hießen die Bände, die ab 1960 in schneller Folge erschienen. Die von Conrads und Marschall ausgebreitete Moderne war – so hatten es Leser, Autoren und Planer zum damaligen Zeitpunkt verinnerlicht – wiederum internationalistisch. In Deutschland sollte die Architektur diese Eigenschaft, kaum fünfzehn Jahre nach dem Ende des Krieges, wieder besitzen und damit als

symbolische Sprache gelebter und gebauter Demokratie eine erklärte Tradition weiterführen können.⁴ Eine grundlegende Debatte über die spezifischen Inhalte einer „Nachkriegsmoderne“, wie Rudolf Schwarz sie gefordert hatte, blieb jedoch aus.⁵

Brüchige Moderne und Postmoderne Auf ähnliche Weise hätte sich die *publizistische* Moderne sicher noch in zahlreichen Bänden fortgeschrieben. Doch hatten sich die Avantgarden der zwanziger und dreißiger Jahre bereits seit Mitte der vierziger Jahre⁶ in *verschiedene Modernismen* aufgespalten, die aus unterschiedlichsten Gründen den klassischen Kanon zitierten, paraphrasierten, imitierten oder – negierten. Die *Moderne* war relativiert, der selbstverliehene Absolutheitsanspruch brüchig.

In den achtziger Jahren, als Kunsthistoriker wie Heinrich Klotz oder Charles Jencks ihre Gegenwart mit dem Begriff „Postmoderne“ zu umschreiben suchten, konzentrierte sich in der gebauten Architektur der historische Bezug vor allem auf die Zeit der Vormoderne, stellte Säulen, Portikus und Typologie wieder in den Vordergrund.⁷ Schon die ab 1977

Rotterdam. Das in die Revue der „Neuen Deutschen Architektur“ kurzerhand inkorporierte Luxor Theater, Architekten: Bolles + Wilson, Münster
Fotos: Reinhart Wustlich



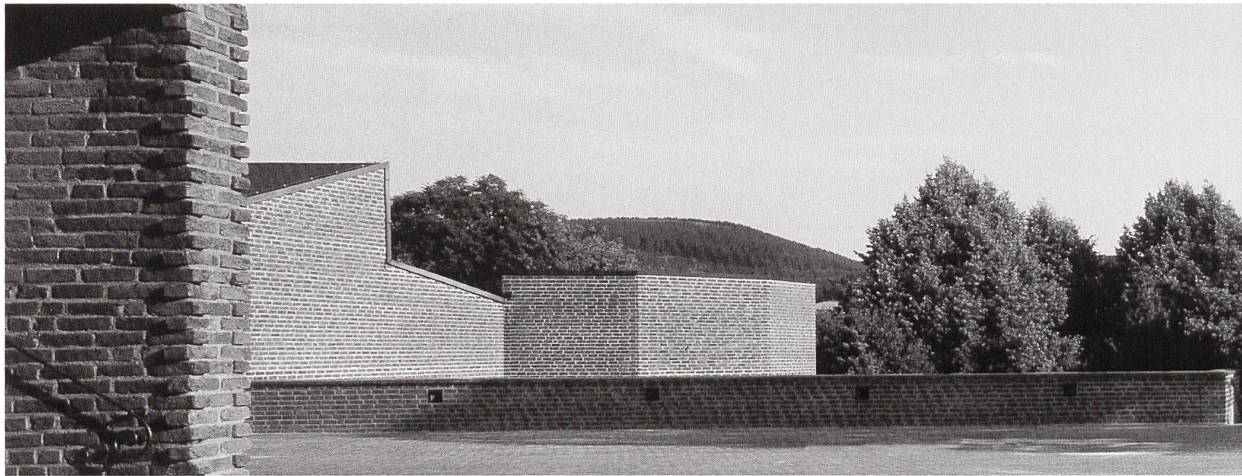
errichtete Stuttgarter Staatsgalerie von Stirling, Wilford und Partner, englisches Schlüsselbauwerk auf deutschem Boden, das alle Eigenschaften der Postmoderne in satter Vollendung aufwies, besitzt eine oft vergessene⁹ Rückseite: für den Verwaltungstrakt kopierte das Architektenteam das Äußere von Le Corbusiers Doppelhaus für die Werkbund-siedlung von 1927 und gliederte damit „die Moderne“ als Zitat in ihren architekturhistorischen Lehrpfad ein. Den Skandal, den ein Projekt wie die Staatsgalerie machte, verursachte damals der ungezähmte, lediglich durch britischen Humor gebrochene Verweis auf eine klassisch-akademische Architektursprache. Gerade diese sollte seit ihrer Dienstbarmachung durch den deutschen Totalitarismus tabu sein, durch eine politisch korrekte Moderne vergessen gemacht werden. Bei genauerem Betrachten des Stuttgarter Baus hätte jedoch der Affront auch durch das Corbusier-Zitat begründet sein müssen: dessen *Cinq points d'architecture nouvelle*, im Weißenhof-Projekt exemplifiziert, dienten nach dem Zweiten Weltkrieg just jenen Architekten als Vademekum, die sich nach einem Intermezzo im Dritten Reich nun im neuen

Staate architekturästhetisch umorientieren wollten – oder mußten.⁹ Der Verwaltungstrakt der Staatsgalerie kann daher als Paraphrase einer benutzen, instrumentalisierten Moderne gelesen werden, die zu den Ansprüchen der heroischen Periode nicht mehr zurückfinden konnte. Schon zuvor hatte die Studentenbewegung der späten sechziger Jahre die vermeintlich inhaltsleere „Nachkriegsmoderne“ bekämpft. War es möglich, daß „Rädelsführer“ dieser Revolte später zu führenden Verfechtern der „Postmoderne“ werden konnten?¹⁰ Wahrscheinlich markierte der Stuttgarter Bau eine beginnende, allgemeine Entpolitisierung, von der auch die Architekten nicht ausgeschlossen waren. In den neunziger Jahren ging diese so weit, daß sich die Architektur um die empfindlichen Nuancen im historisch gewordenen Umgang mit der Moderne überhaupt nicht mehr kümmerte. Die Projekte zeigen daher weder aus reichem Bildungsfundus geschöpftes, neuakademisches Geschichtsbewußtsein, noch werden die Strömungen des zwanzigsten Jahrhunderts kritisch hinterfragt. Statt dessen beschränkt sich die postmoderne Strömung auf formale Zitate.

Der Unterschied liegt dabei nicht allein im veränderten Interesse am historischen Material, ein Interesse, das sich zunehmend wieder der „heroischen“ Avantgarde zuwendet, sondern auch in der betont entpolitisierten Haltung den zitierten Bedeutungen gegenüber. Gemeinsame Inhalte – wie noch in der glücklich-avantgardistischen Phase der Klassischen Moderne um 1927 (Fortschritts Glaube, Internationalismus, Demokratie) – oder gemeinsame Gegner (Akademie, Landjunkertum, Historismus) lassen sich nicht finden. Und so präsentiert sich die Architektur zur Halbzeit der Postmoderne vor allem als narzißtische Veranstaltung, die sich auf oberflächliche Weise mit sich selbst beschäftigt.

Muster der publizistischen Moderne In kompakter Form läßt sich der Wandel der Phänomene in den Auslagen der Buchhandlungen nachvollziehen. Seit fast einhundert Jahren bedient sich der Markt der Architekturpublikationen der Strategien der klassischen Moderne, angestoßen etwa durch die Bauhausbücher oder die erfolgreiche Reihe *Neue Werkkunst*¹¹, deren zeitgemäß vermarktete Imitate sich in den letzten

Meschede. Haus der Stille
Architekten: Peter Kulka mit Konstantin Pichler,
Köln
Foto: Lukas Roth



Jahren potenzierten. Eine Flut von Monographien zu Gebäuden und Architektenbüros ist erschienen, die einen enormen Druck gerade auf jüngere Architekten ausübt gleichzuziehen, um über die Besetzung von Themen auf dem sekundären publizistischen Markt eine Relevanz für den primären Markt der geplanten und gebauten Architektur nachzuweisen.¹² Angesichts der produzierten Fülle des Materials ist strategisch kaum etwas wichtiger als eine klare, wiedererkennbare Kontur der Bauten, der Büros, der Bücher.

Welcher Formen und Effekte sich das *Branding* bedient, zeigen die Entwicklungen der neueren Schweizer Architektur. Aber auch einzelne Werke in Deutschland gewinnen den Charakter von Leitprojekten, etwa Peter Kulkas *Haus der Stille* in Meschede oder die neue Dresdner Synagoge (von Wandel, Hofer, Lorch und Hirsch). Beide zeichnen sich durch extreme formale Reduktion aus, repräsentieren eine Art desinfinzierten Kubismus.

Die oft als *Minimalismus*¹³ apostrophierte Haltung führte bei den Haupt-

vertretern zu stringenter Werkimmanenz, hoher Wiedererkennbarkeit und umgekehrt – einer Art von Ignoranz gegenüber der eigentlichen Bauaufgabe. Die in Architektenkreisen geradezu klischeehaft für ihre Reduktionsästhetik bekannte Schweiz bedient sich dieser folgerichtig beim Erweiterungsbau der Eidgenössischen Botschaft in Berlin¹⁴. Nach Auffassung des Botschaftsrats für Kultur hat nun diese Art von Architektur zu wenig Strahlkraft für Aufgaben politischer Repräsentation.¹⁵

Eine andere Ausprägung von *Effektarchitektur*, der Repräsentation der Investoren bravourös dienlich, findet seit zehn Jahren Gestalt in den Arbeiten des Hamburger Büros BRT Bothe Richter Teherani. Geborgte Sujets aus dem Fundus der Architekturgeschichte werden dekontextualisiert und neu placiert. Das *Elbhanghaus* (1997) benutzt ein ähnlich zentrales Motiv wie Emil Fahrenkamps Berliner Shell-Haus (1930). Fahrenkamp nahm dem berühmten Bau die Schwere, indem er die Steinverkleidung aus Travertin in Wellen auflöste, so, als habe er nicht allein das Haus,

sondern das Bild des Hauses im Sinn gehabt, das sich im Spiegel des Landwehrkanals zeigen würde. In Hamburg hingegen steht die ondulierende Glasfassade aufgeständert über einer Straße mit Kopfsteinpflaster, in der zweiten Reihe am Elbhänge.

In einem disparaten Teil der Hamburger Innenstadt entstand der riesige Bürocluster *Berliner Bogen*, der ohne die skulpturalen Großformen der sechziger Jahre kaum denkbar sein dürfte.¹⁶ Der effektorientierte Einsatz historischer Verastückte wird dabei besonders deutlich. Die Bogenreihe, die den Bau dominant überfängt und ihm Form und Namen aufprägt, scheint zunächst eng auf ein vorgewähltes statisch-tektonisches Prinzip bezogen. Trafen die Architekten bei ihren Recherchen gar auf das Werk des Hamburgers Gustav Burmeister, der mitten auf dem Gelände des Atommeilers von Stade das Verwaltungsgebäude der Nordwestdeutschen Kraftwerke AG zwischen zwei kolossalen Bögen errichtete?¹⁷ Die Stahlbögen des *Berliner Bogens* erscheinen durch ihre Krümmung noch spektakulärer als das



Stader Projekt – und enttäuschen doch beim genauen Blick auf den Bau: nicht Technik und deren bildhafte Darstellung wird am *Berliner Bogen* geboten, sondern die Inszenierung eines Teils der konstruktiven Wahrheit. Die „freigespannten“ Bögen entlarven sich konstruktiv insofern als Bluff, als sie durch eine konventionelle Stützenreihe im Inneren des Hauses aufgefangen werden.

Hybride Leitprojekte Ein weiteres Beispiel der Architektur etablierter Büromag Ausgangspunkt für eine jüngere Generation gewesen sein, die sich in Berlin vor den Standards der Natursteinverkleidungen einer späten, spezifisch preußischen Postmoderne abzeichnen. Das deutsch-englische Team Sauerbruch und Hutton hat seit Anfang der neunziger Jahre mit dem GSW-Hochhaus¹⁸ einen für die Berliner Entwicklung in anderer Weise ebenso janusköpfigen Bau errichtet, wie Stirling und Wilford zwanzig Jahre zuvor in Stuttgart. Wieder wollte das Bauwerk in erster Linie Collage von Elementen unterschiedlicher Bedeutungsebenen sein. Erneut

wurde in subtiler Weise auf vormoderne Konzepte verwiesen, während die Moderne gleichermaßen zu ihrem Recht kam: der Komplex rekurriert in der Staffelung der Bauteile auf überkommene Bauhöhen der barocken und gründerzeitlichen Stadt. Er orientiert sich mit dem Hochhaus zugleich am eigenen Kontext. Durch Farben, geschwungene Formen, Vorhangfassaden wird das Schweben der Baukörper, auch die Verschmelzung von Stadt- und Innenraum in Erinnerung gerufen.

Das Bauwerk wurde nicht nur durch den ungewöhnlich leichtfüßigen Umgang mit dem *genius loci* bekannt, sondern durch das ambitionierte Energie- und Klimakonzept, für das sogar Konzessionen hingenommen wurden: ursprünglich sollte die Hochhausplatte mit einer Dachlandschaft im Stile Le Corbusiers bekrönt werden. Statt dessen wurde zur Regulierung der Luftströmungen ein Windsegel installiert. Der modernistische Formenkanon kontrastiert nun mit den Ansprüchen des Umweltschutzes insofern, als diese erst aus der Kritik der Moderne als „Bewegung der unendlichen

Möglichkeiten“ entstanden waren. Einer eigenständigen „Ästhetik der Nachhaltigkeit“ verweigert sich der Bau erfolgreich. Der Umgang mit Farben, Material und Moderne ließe sich bei einer Reihe aktueller Projekte jüngerer Planer auf den Initialbau GSW zurückführen, für die Intensivierung des stadt- und planungshistorischen Teilaspekts aber dürfte ein Beispiel singulär sein, das zu den eher unbekannteren Neubauprojekten in der Hauptstadt zählt.

In den Untiefen einer äußerst divergierenden Topographie entstand mit der *Kapelle der Versöhnung* an der Mauergedenkstätte Bernauer Straße einer der einfühlsamsten Sakralbauten seit den sechziger Jahren, errichtet nach Entwürfen von Rudolf Reitermann und Peter Sassenroth, in Stampflehm ausgeführt nach Plänen des Österreicherers Martin Rauch.¹⁹

Das spröde Konzept der Annäherung an die belastete Geschichte des Ortes erfolgte über die Einschreibung in die Eckpunkte des historischen Grundrisses des 1985 gesprengten Vorgängerbaus. Der Neubau steht auf einem Schotterbett,



Berlin. GSW-Hochhaus
 Architekten: Sauerbruch Hutton, Berlin
 Foto: Annette Kislung

und Sassenroth als Ausnahme für eine Regel zu stilisieren. Daß der Bau jedoch dort fehlt, wo erneut auf publizistischem Wege eine Bilanz jüngster Architektur in Deutschland gezogen werden soll, in der Sammlung einer „Reflexiven Moderne“²⁰, erscheint bedauerlich.

Superegoismus, nicht-reflexiv Trotz des bemühten Überbaus scheint der Begriff reflexiv erneut und ausschließlich auf formale Übernahmen abzielen, auf effektgeladene Modernismen, deren fünfundzwanzig Beispiele einen – moralisch gesprochen – verantwortungslosen, weil selbstverliebten Umgang mit der Moderne, oft gar mit dem eigenen, modernistischen Werk zeigen. Dabei ist die Sichtweise des GSW-Hochhauses richtungsgebend. Und dort, wo Umweltschutz auch heute noch Thema wäre, tun dies auch die anderen Bauten des vorliegenden Begleitband zur gleichnamigen Wanderausstellung²¹: *NDA – Neue Deutsche Architektur*. So wenig glücklich sich das Wort einer „reflexiven Moderne“ auf die präsentierten Bauten beziehen mag, zeigt der Band dennoch den Stand der gegenwärtigen Diskussion, der sich seit rund einem halben Jahrzehnt mit einer „Zweiten Moderne“ auseinandersetzt, die der späte Heinrich Klottz in seinen Schriften zu charakterisieren gesucht hatte.

Dagegen sucht der Amsterdamer Kunsthistoriker Hans Ibelings nicht allein den werkimmanenten Ansatz, sondern nimmt Entwicklungen der Weltwirtschaft zum Anlaß, um neueste Entwicklungen in der Architektur zu beschreiben: in einem schmalen Bändchen wird die *Architektur im Zeitalter der Globalisierung* mit dem Etikett „Supermodernismus“ versehen, deutlich unterschieden von den vorangegangenen Entwicklungsstu-

fen von Moderne über Postmoderne.²² Man mag, um aus „NDA“ ein beliebiges Objekt herauszugreifen, Peter Kulkas *Haus der Stille* im westfälischen Meschede genauso gut als Beispiel für Globalisierung wie für Antiglobalisierung halten: als neutrale kubische Form könnte der Bau nach Ibelings' These überall stehen. Würde er sich damit nicht in das Konzept einer missionierenden, internationalistischen Religionsgemeinschaft wie jener der Benediktiner gut einfügen?

Der Zweck des Hauses aber ist es, dem Besucher die Möglichkeit zu geben, sich auf begrenzte Zeit aus der gesellschaftlichen Geschäftigkeit zurückzuziehen, zu sich selbst zu kommen. Das *Haus der Stille* entzieht sich weihewollen Interpretationen dieses Hintergrundes dadurch, daß der Architekt lediglich ein formal extrem reduziertes Sichtbeton-Bauwerk errichten wollte.

Wenn das so einfach ist, bleibt am Ende wenig mehr als eine Architektur der Selbstverwirklichung, vielleicht der Mutproben. Wo das Ich so groß geschrieben wird, der Internationalismus auf Individualismus zusammenschnurrt, nicht nur die erhoffte „Zukunft auf den Werten wahren Menschentums“ sondern gar die Nutzer zweitrangig bleiben, ließe sich am besten von „Superegoismus“ reden. Für eine angemessene, gar für eine fundamentale Kritik, den gern beschworenen *rappel à l'ordre* scheint es bei der Sammlung „NDA“ noch viel zu früh. Die Numerierung der Moderne dürfte uns weiter beschäftigen.

das die Umrisse der früher wesentlich größeren Kirche an diesem Ort nachzeichnet. Das Spiel mit der Geschichte ließ „Fenster“ im Boden frei, um einen 1961 zugemauerten Keller unter den Fundamenten sichtbar zu lassen und schreckte selbst davor nicht zurück, die Reste des zerstörten Altbaus in den Lehm des neuen Bauwerks einzuprägen. Das Pathos der Historisierung an einem Ort, der stellvertretend die „Deutsche Teilung“ versinnbildlicht, erscheint durch die modernistische Formensprache und die Abstraktion stark abgemildert.

Es wäre sicher verfehlt, die erste große Arbeit der Gemeinschaft Reitermann

Anmerkungen:

- 1 Alfred Roth, *La Nouvelle Architecture – Die Neue Architektur – The new Architecture*, Zürich 1940
- 2 Vittorio Magnago Lampugnani zur Modernen Bewegung, in: ders. und Romana Schneider (Hrsg.): *Architektur in Deutschland 1900 – 1950. Expressionismus und Neue Sachlichkeit*, Stuttgart 1995, 272f
- 3 Als Beispiele unter vielen
- 4 So in: *Baukunst und Werkform*; Christoph Hackelsberger, *Die aufgeschobene Moderne* 1985 et al.
- 5 Ulrich Conrads, Magdalena Droste, Winfried Nerdinger und Hilde Strohl (Hrsg.), *Die Bauhaus-Debatte 1953. Dokumente einer verdrängten Kontroverse*, Braunschweig, Wiesbaden 1994
- 6 Sokratis Georgiadis, *Nicht unbedingt modern*, ARCH+ Nr. 143, Oktober 1998, 82f
- 7 Vgl. *Jahrbuch des Deutschen Architektur-museums 1981 – 82*, zur Wiedereinführung der Säule, 174f
- 8 Vgl. Ulf Jonak: *Sturz und Riß. Über den Anlaß zur architektonischen Subversion*, Braunschweig, Wiesbaden 1989, 136f
- 9 Christian Welzbacher, *Die stilisierte Moderne*, in: Thorsten Scheer, Paul Kahlfeldt, Josef Paul Kleihues (Hrsg.), *Stadt der Architektur – Architektur der Stadt. Berlin 1900 – 2000*, Berlin 2000, 270f
- 10 Vgl. etwa die Schriften Dieter Hoffmann-Axtelms
- 11 Zur Publikationspolitik in der Moderne: Roland Jaeger, *Neue Werkkunst. Architekten-monographien der zwanziger Jahre*, Berlin 1998
- 12 Die Tendenz zum „Megabuch“, die sich auf die von Bruce Mau gestaltete Monographie zur Arbeit des Rotterdamer Büros OMA, „S, M, L, XL“ bezieht, setzen MVRDV und UN Studio fort
- 13 Zur Kritik am Begriff: Frank Werner, *Minimalismus essen Seele auf?*, in: *db deutsche bauzeitung*, 8/2002, 27f
- 14 1995 – 2001 nach Plänen von Diener und Diener, Basel
- 15 *Stunk am Bau. Schweizer Minimalismus: Federle-Streit in Berlin beigelegt*, FAZ v. 28. November 2002
- 16 Karl Schwazer mit dem BMW-Hochhaus in München (1972) als Impulsgeber kapitalistischer „Bildzeichenarchitektur“
- 17 *DBZ Deutsche Bauzeitschrift* 4/1970, 627 – 628
- 18 Das GSW-Hochhaus (Wettbewerbsprojekt 1990) gehört, mit dem parallel entstandenen Photonik-Zentrum in Berlin-Adlershof, zu den meistpublizierten deutschen Bauten der neunziger Jahre
- 19 Rudolf Stegers, in: Philipp Oswald, *Berlin – Stadt ohne Form*, München, London, New York 2000, 190f
- 20 Siehe Themenheft „Die Moderne der Moderne“, ARCH+ Nr. 143, Oktober 1998 sowie Ulrich Schwarz, *Reflexive Moderne. Perspektiven der Architektur am Beginn des 21. Jahrhunderts*, in: ders. (Hrsg.), *Neue Deutsche Architektur. Eine reflexive Moderne*, Ostfildern-Ruit 2002, 18f
- 21 Das Wohnhaus des Ingenieurs Werner Sobek in Stuttgart gilt dabei als Extrembeispiel, dessen Nachhaltigkeitsanspruch Fetischcharakter bekommt – während der Bau das „Glashaus“, eine Urform der Moderne zitiert
- 22 Hans Ibelings’ Buch gilt als eines der erfolgreichsten aktuellen architekturtheoretischen Schriften

München. Pinakothek der Moderne
Architekt: Stephan Braunfels, München
Foto: Ulrich Schwarz

