

Das Warenhaus als Museum. Gedanken zu Hans Holleins „Haas-Haus“ in Wien

Michael Müller

1.

Von einem Problem soll die Rede sein, das mit den Modernisierungen in unseren westlichen, vom Kapitalismus beherrschten Kulturgesellschaften zusammenhängt. Ich denke dabei an den nachhaltigen Verlust der ästhetischen Eindeutigkeit, an den Verlust dessen, was ich die *Besonderung der Form* nennen möchte.

Für den Diskurs von Architektur und Macht ist das von großer Bedeutung. Die Form und die formhaft begriffene Struktur sind nun einmal die zentralen Mittel der Symbolisierung auch von Macht in der Architektur gewesen.

Nun ist das kein nur die Architektur berührendes Problem. In der kapitalistischen Warenproduktion deutete sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts bereits das an, womit wir heute als voll ausgebildeter *Universalisierung des Ästhetischen* konfrontiert sind. Baudrillard geht soweit und sagt, „die Kunst sei inzwischen überall in der Wirklichkeit eingedrungen“. Was wir gegenwärtig tatsächlich erleben und befürchten müssen, ist die Transkribierung aller Dinge in kulturelle, ästhetische Begriffe und museographische Zeichen. Wo die herrschende Kulturpraxis aufgrund solcher Grenzverwischungen mittlerweile so sehr zur gesellschaftlichen geworden ist, daß Differenzierungen zwischen Politischem, Sozialem, Ökonomischem und Ästhetisch-Kulturellem in ihrer Erscheinung kaum mehr auszumachen sind, liegt die Vermutung nahe, daß auch Architektur umsomehr am Machtgefüge partizipiert, je geschickter sie mit den Entgrenzungen und Ästhetisierungen umzugehen weiß. Wo sie stattdessen ihren ästhetischen Eigensinn in der *Besonderung der Form* sucht, würde sie dysfunktionale Züge annehmen.

An Hans Hollein interessiert mich, daß er in diese Welt universalisierter Ästhetik *hinein* seine Architektur als eine in ihrem Ausdruck *besondere* stellt. Für ihn ist sie sogar die Matrix dieser der Wirklichkeit heute gegenüber eingenommen ästhetischen Haltung. Im Einsatz seiner Mittel, sowohl in den Details als auch in den Räumen, ist Hollein darin nahezu unerreicht. Das gilt allerdings auch für die Widersprüche, in die eine Architektur gerät, die einerseits – im Gegensatz zu Robert Venturis popularem „Las Vegas-Credo“ – die *Besonderung der Form* sucht. Und die andererseits geradezu programmatisch auf die *Metaphysik* eines Ungers zugunsten eines luxurierenden Hedonismus verzichtet.

2.

Wer über Holleins Architektur spricht, der sollte mit seinen Museumsbauten beginnen. Von ihnen aus erschließt sich eine Architekturauffassung, die in ihrem *Zwang zur Ästhetisierung* auch eine Grenze, wie die zwischen Museum und Warenhaus, verwischt. Das *Haas-Haus* am Stock-im-Eisen-Platz in Wien ist dabei so wenig Museum, wie Holleins Museumsbauten Warenhäuser sind. Das aber spielt keine Rolle angesichts einer Ästhetisierung, die in der konsumorientierten, industriekapitalistischen Massengesellschaft einen Kulturtypus charakterisiert, der in all seinen massenhaften ästhetischen Erscheinungsformen sich mittlerweile alle Lebensweisen als lebendige Rohstoffe seiner Gestaltungen einverleibt.

In Deutschland verbindet sich der Name Holleins ohnehin mit zwei außerordentlichen und beeindruckenden Museumsbauten: Jenem am Abteiberg in Gladbach und dem vor wenigen Jahren in Frankfurt/M. eröffneten Museum für Moderne Kunst.

Hollein baut „gern Museen“. In einem Interview für die FAZ spricht er von einem „Territorium, in dem ich mich auskenne“. Seine Annäherung an das Museum beschreibt er als „hohepriesterlichen Ansatz“¹.

In Gladbach hatte damals Johannes Cladders vom Museum als dem „potentiellen Gesamtkunstwerk des 20. Jahrhunderts“ gesprochen, das die Stelle von Tempelbezirk und Kathedrale eingenommen hat².

Hollein teilt diese Überzeugung und vergegenständlicht sie. Und er tut dies mit äußerster Anstrengung und großer Hingabe. In Gladbach kann man sich davon gerade an dem Ort überzeugen, der im Museum dem Ausruhen und der (kulinarischen) Ablenkung von den Werken vorbehalten ist: der *Cafeteria*. An einer ihrer Wandseiten öffnet sie sich mit einem großen quadratischen Fenster. Es gibt den Blick frei auf eine in der Tat großartige Architektur- und Naturlandschaft: Eine gotische Kirche am Hang, umstanden von alten Bäumen. Das Fenster legt sich um diesen Ausblick in die Wirklichkeit wie ein großer Bilderrahmen. Die Wahrnehmung, die an dieser Stelle wirksam wird, ist ohne jeden Zweifel die im Museum vorrangige und die hier eingeübte. Sie verwandelt die äußere Welt in eine ästhetische, die der Haltung im Museum zurückgewonnen wird. Die Wirklichkeit wird dabei selbst zu einem Versatzstück, die gotische Kirche am Hang zu einem malerischen Zitat ihrer selbst. Das von Hollein geschaffene Gesamtkunstwerk *Museum* bindet die Wirklichkeit ausschnitthaft mit ein in sein Konzept. Gleichzeitig will es vor Augen führen, wie die Wirklichkeit gesehen werden kann³.

Doch das ist nicht die Ästhetik jener machtgeschützten Innerlichkeit, wie sie die Wiener Sezessionisten als Raumästhetik 1902 mit der „Klinger-Ausstellung“ inszeniert hatten. Seit den Angriffen der Avantgarden auf diese nur sich selbst verpflichtete Sprache ist das ohnehin nicht mehr möglich. Hollein weiß das. Er ist kein Nostalgiker, der sich zurücksehnt. Aber er ist ehrgeizig und anspruchsvoll genug, um – wie er sich ausdrückt – den *Ewigkeitsanspruch* wiederherzustellen, den Architektur gegenüber ihren Funktionen habe, die sich häufiger änderten, so wie die Bilder wechseln, die ein Museum ausstellt.

Erreichen kann sie das aber nur als Kunstwerk: „Architektur, wenn sie gut ist, ist auch Kunst“⁴.

Aber wann ist sie das? Hollein gibt uns dazu ein erfreulich alltägliches und daher umso erhellenderes Bild. Bei der Architektur und insbesondere bei einem Museumsbau sei es, „wie bei einem Weinglas: Zunächst muß das Glas für sich selbst bestehen, dann wird es gefüllt“. Kommen der Wein, respektive die Werke, hinzu, so werde sich die Funktion zweifellos verstärken. Doch gelte grundsätzlich, daß man „das Gebäude allein konsumieren“⁵ kann (Hervorhebung von mir).

Sprache ist häufig genug verräterisch. Aber ich glaube nicht, daß sie hier überhaupt etwas verheimlichen will. Hollein verbindet seine formalästhetisch hochgradig aufgewertete Baukunst sehr zielbewußt mit der Einsicht, daß sie auf der Seite der Rezeption nur

dann Wirkung besitzt, wenn sie die Mechanismen der massenhaft verbreiteten Konsumhaltung versteht und ästhetisch mitverarbeitet. Es geht dabei um nichts Geringeres, als die Zusammenführung zweier Bereiche, die sich in der Moderne immer mehr voneinander abgegrenzt haben und als unvereinbar gelten: *Der ästhetische Eigensinn eines Kunstwerks und die ambivalente Sinnhaftigkeit der Massenkultur.*

Hollein will in beiden bestehen und beileibe nicht bloß mithalten. Dazu greift er auf das Museum zurück, das er folgerichtig neu interpretiert und verändert.

3.

In einer Gesellschaft, in der alles zur Ästhetisierung drängt und in der die von den Avantgarden ausgelöste Entgrenzung der Kunst deren Auflösung in die Banalität und Trivialität des Alltäglichen befürchten läßt, hat die Institution *Kunst* im Museum zweifellos ihre nach wie vor stärkste Bastion. Immerhin hat es die *Ready-mades* eines Marcel Duchamps ebenso überstanden wie alle späteren Attacken und Versuche seiner Liquidierung. Das Museum als Ort der Attraktionen und Fetische macht alles zum Objekt ästhetischer Erfahrung. Als Kunstmuseum ist es die „zur Institution geronnene ästhetische Einstellung“ (Bourdieu) schlechthin.

Kaum einer hat so gut wie Hollein begriffen, daß wer seine Vorstellung vom Bauen mit dieser Institution in Übereinstimmung zu bringen vermag, ganz erheblich an eben dieser exklusiven Option aufs Ästhetische partizipiert. Dabei muß man neidlos anerkennen, daß ihm *souverän die Umkehr des Wegs der Architektur* zum Kunstmuseum gelungen ist. Sie stellt sich diesem nicht zur Verfügung. Statt dessen ist es die Architektur, die das Kunstmuseum seit Mitte der 70er Jahre neu definiert hat. Das nun partizipiert jetzt an einer Baukunst, die sich jene ästhetische Einstellung so sehr zu eigen gemacht hat, daß man sie dafür hält. Es hat also seine innere Logik, wenn gerade Holleins Museumsbauten die eigentlichen Attraktionen der Museen geworden sind.

Hollein vereinnahmt die in der Institution des Kunstmuseums vormals aufgehobene ästhetische Erfahrung. Indem er sie auf absichtsvoll angenehme Weise in eine der Architektur verwandelt, öffnet er diese Erfahrung für ein im Grunde unspezifisches Massenpublikum. Holleins Architektur wird dabei, unabhängig von ihrer Eigenschaft als Museumsbau, zu einem Ort, der eine Brücke schlägt zwischen einer ästhetisch verdichteten Transformation der Objekte und ihrer universellen Ästhetisierung als Gegenstände des Massenkonsums.

4.

Gernot Böhme hat davon gesprochen, die Autonomie der Kunstwerke besitze heute ihre gesellschaftliche Funktion darin, „daß man an ihnen Atmosphären handlungsentlastend erfahren kann“. Wenn man stattdessen in ein Kaufhaus ginge, so würde man dort natürlich auch Atmosphären empfangen, „die von ästhetischen Arbeitern produziert worden sind und die ... einstimmen sollen in die richtige Kaufhaltung“. Doch sei man *hier* gerade nicht handlungsentlastend, da man ja etwas kaufen soll⁶.

Hollein ignoriert diesen Unterschied. Während bei ihm das Museum seinen schmeichelhaften Zuwachs an Akzeptanz mit dem Verlust an differenzierter ästhetischer Erfahrung bezahlt, ist es beim Haas-Haus gerade der Zwang zur Ästhetisierung, der sich hier deshalb so nachteilig auswirkt, weil er bei Hollein dem Formprimat der Architektur abgeleitet ist. Wer sich länger im Haas-Haus aufhält und dabei das Verhalten der Käufer/Besucher beobachtet, wird auch an sich selber feststellen, daß ein Zwang, etwas kaufen zu müssen, kaum auf ihnen lastet. Hier haben die Waren nicht mehr uns. Stattdessen begegnen wir ihnen über eine Erfahrung, an der wir auch ohne die Waren teilhaben können. Ihre „Abwesenheit“ im Haas-Haus bringt sie und ihre Produzenten tatsächlich in eine ähnliche Verlegenheit, wie die ausgestellten Bilder und Objekte und deren Produzenten in Holleins Museen.

Noch sehr viel deutlicher als dort sind die Waren im Haas-Haus *räumlich* (in den Museen geschieht das auf *ästhetischem* Wege) aus der Mitte herausgedrängt. Diese erzählt hier als „steinerner Erschließungslandschaft“ (Hollein) ihre eigene Geschichte so ganz im Gegensatz zu den repräsentativen, die Mitte einnehmenden Treppenaufgängen der bourgeoisen Kaufhäuser der Jahrhundertwende.

Was nun das Museum betrifft, so ist die darin aufgesuchte „Atmosphäre“ der Kunstautonomie zunächst alles andere als handlungsentlastend. Dagegen spricht allein die Geschichte dieser Institution als Teil der bürgerlichen Öffentlichkeit. Immerhin entsteht hier ein gesellschaftlich vermittelter Erwartungsdruck, der sich auf das Verstehen und das richtige Sehen der Kunstwerke bezieht. Sich mit den Werken auseinanderzusetzen, ist in jedem Fall als Handlung zu begreifen.

Aber sowohl in Gladbach als auch jetzt in Frankfurt/M. ist es den Museen gelungen, diesen bildungsbürgerlichen Handlungsdruck (Bildungsereignis, Kennerschaft etc.) aufzulösen. Die ästhetischen Mittel sind mit denen des Kaufhauses durchaus vergleichbar. Nur, daß die umfassende Ästhetisierung hier weniger subtil gehandhabt werden muß, wie in einem Museum für moderne Kunst. Kunstwerke sind zwar auch Waren. Doch die Differenz zwischen Museum und Kaufhaus in ihrer architektonischen Gestaltung liegt wohl in der Ausdrucksallianz der durch die Museumsarchitektur zu einem Gesamtkunstwerk vereinten Künste. Andere Rücksichten sind dort zu nehmen, wo zwar unter dem totalisierenden Blickwinkel des Museums die ästhetisch-hedonistische Einstellung dem Leben gegenüber eingeübt wird. Wo aber auch die zur Differenzierung drängende ästhetische Erfahrung der einzelnen Kunstwerke nicht ganz unterdrückt werden kann.

Entlastet wird der Museumsbesucher, weil in der Hollein'schen Ästhetisierungsstrategie die Trennung zwischen Verstehen und Nicht-Verstehen aufgehoben wird. Einzig die häufig mit einer Neigung zur verkitschten Ironie präsentierte, exklusive Kostbarkeit könnte Barrieren neu aufbauen. Nicht jedem Lebensstil entspricht weder der im Museum für Moderne Kunst noch der im Haas-Haus ausgestellte. Mögen sich daran Grenzen dieser populären Ästhetik des Besonderen und Aufwendigen zeigen, so fängt sie davon doch manches wieder auf, indem sie den Besuchern schmeichelt und die Teilhabe an einem unmittelbar sinnlichen Erlebnis verspricht. Ja, ich möchte Hollein sogar unterstellen, daß er vermitteln will zwischen der ökonomisch und kulturell dominanten Klasse und deren stilistischen Exklusivitätsbemühungen und der kleinbürgerlichen Mittelschicht, die, wenn auch letztlich hoffnungslos, in ihren stilistischen Praktiken an jene nie heranreichen wird.

Diese Vermittlung als Lüge aber kaschiert auf hohem ästhetischem Niveau an entscheidender Stelle, daß Bildungswissen (Museum) und ausreichendes Geldvermögen (Haas-Haus) zwischen beiden stehen.

5.

In der wohl weitreichendsten *ästhetischen Theorie* dieses Jahrhunderts heißt es vom *Formbegriff*, er markiere „die schroffe Antithese der Kunst zum empirischen Leben, in welchem ihr Daseinsrecht ungewiß ward. Kunst hat soviel Chance wie die Form, und nicht mehr“⁷. In unserer „verbilderten Welt“ (Günter Anders), in der alles durchgeformt und in Zeichen und Botschaften übersetzt ist, hätte demnach auch eine Architektur, die ihre Besonderung in der Form sucht, nur noch geringe Möglichkeiten. Besaß die autonome Kunst in der bürgerlich-affirmativen Kultur noch ein Formreservat, so kann sie dies spätestens seit der Avantgarde, der Entkünstung der Kunst und den Ästhetisierungen des Alltagslebens nicht mehr für sich allein reklamieren. *Wo alles zur Form wird, verliert die Kunst an Boden.*

Holleins Arbeiten sind von diesem Konflikt gezeichnet, der sich der kapitalistischen Ökonomie und der kulturellen Transformation mehr verdankt als allen Angriffen der Avantgarde auf die Kunstautonomie. Allerdings thematisiert er den Verlust des Formreservats nicht, wie

die ästhetische Moderne es tat, durch Verdichtung, Ver-fremdungen und Sichtbarmachung. Hollein kompensiert ihn mit den Mitteln seiner bemerkenswerten Fähigkeit, Formen zu arrangieren. Er setzt dabei immer *viele* Formen, Materialien und Farben ein. *Zum künstlerisch-kreativen Willen zur Form gesellt sich der Zwang zur Steigerung der Menge, der Anzahl.*

Widersprüchlich genug sucht Hollein die Besonderung der Form dort, wo es sie eigentlich gar nicht mehr gibt. Das muß gerade in einem Kaufhaus um so mehr Erstaunen und Verwunderung auslösen. Dabei ist das Haas-Haus eine der elegantesten und zugleich ängstlichsten Auflösungen des diskrepanten Verhältnisses von hoher und niederer Kunst.

Holleins Architektur wird hier zu einer einzigen Beschwörung. Ängstlich vermeidet er es, Leerstellen zu schaffen, die von einem Schweigen als Ausdruck von Sprachlosigkeit und der Profanität und Banalität des Ortes erzählen könnten. *Alles* wird erst dadurch, daß es Form erhielt. Ohne sie ist nichts. Und deshalb ist die Architektur alles.

Ihre Mitte ist der Berg, zu dessen Gipfel man hinaufsteigen, aber auf Rolltreppen auch hinaufgleiten kann. Die Architektur, die als Form, wie alle Kunst, ihr normatives ästhetisches Zentrum schon längst eingebüßt hat, schafft sich ihr eigenes als Illusion im Haas-Haus. Wer Hollein vorgeworfen hat, er mißachte die Verbindung von Innen und Außen, von Inhalt und Form, hat nicht gesehen, daß sich die Architektur zum wahren Inhalt erhebt. Um ihn sind, wie im Theater die Ränge und Logen zur Bühne, die Geschäfte im Halbrund angeordnet. Wer als Besucher die Mitte, über die man zu den Verkaufsrängen gelangt, verläßt, wird selbst hier mehr zur Mitte hingezogen als zu ihren peripheren Rändern. Was man im Hinaufgleiten in Bewegung erlebt, wird von dieser Perspektive aus zur Bühne, auf der man gerade noch war.

Selten hat Architektur sich selbst so auffällig thematisiert und inszeniert, und sich dabei den Inhalt, die Geschäfte mit ihren Warenangeboten, vom Leibe gehalten. Beides ist zwanghaft und durch Ironie und bewußte Verhüllungen nicht zu verdecken.

Deutlich wird diese Steigerung, wenn man sich Konzepte älterer Warenhäuser ansieht. Auch hier ist die Treppe die vielfach phantastisch gesteigerte, raumästhetisch überhöhte Funktion. Oft Mittelpunkt und durch eine verglaste Kuppel lichtdurchflutet, bleibt sie das, was sie ist: eine Treppe. Sie ist Gelenk, auch immaterielle Achse, um die sich das Warenkarussell dreht. Aber nie ist sie derart Bühne, zu dem Hollein den Ausgang macht. Seine im Grunde schwerfällig marmorierte, vielfach unterbrochene Architektur- und Berglandschaft steht ganz für sich und ist zu Recht, neben dem Ausblick auf Dom und Platz, die eigentliche Attraktion des Haas-Hauses. Man kommt hierher um zu staunen.

Das Haas-Haus bewegt sich zwischen einer bemühten Popularität und selbstverliebter Exklusivität. Es ist auffordernd im Ganzen und abweisend in den Details. Seine Rhetorik vereinnahmt uns, ohne daß wir die Worte verstehen müßten. Rhetorisch ist die Inszenierung, die universelle Welt des Ästhetischen, die die Ernsthaftigkeit der Einzelformen nicht verträgt. Aber bedeutungsvoll treten sie einem gegenüber. Deshalb bleibt man auch stehen, berührt ein Material, testet die Kälte, die Polierung oder Wärme der Oberfläche. Aber man hat es mit sinnentleerten Symbolen zu tun, die für sich allein nicht bestehen können. Doch das Problem kennen wir. Die Menschen, so beklagte bereits Friedrich Nietzsche, „sind tief eingetaucht in Illusionen und Traumbilder, ihr Auge gleitet nur auf der Oberfläche der Dinge herum und sieht 'Formen', ihre Empfindung führt nirgends in die Wahrheit, sondern begnügt sich Reize zu empfangen und gleichsam ein tastendes Spiel auf dem Rücken der Dinge zu spielen“⁸.

Die Besonderung der Form, auf die Hollein zurückgreift, gelingt ihm im Haas-Haus als die nicht endenwollende Ansammlung ästhetisch eindimensionaler Gestaltungsanlässe. Damit ist sie gescheitert. Und irgendwie spürt man das, auch wenn das Haas-Haus uns unentwegt ablenkt. Unangenehm ist seine Aufdringlichkeit. Wo immer man sich hinwendet und hinschaut: überall sieht man in die Augen des Architekten. Selbst beim erschöpften Hinuntergehen

der Treppen gerät dem Besucher der Blick auf ein banales Eckarrangement zu einer weiteren Erzählung, die den Namen aber nicht verdient. Wie man in den Warenhäusern und Supermärkten schon lange unter der Unsitte leidet, immerzu von Musik begleitet zu werden, so ist es im Haas-Haus das Auge, dem der Angriff des Gestaltungszwangs gilt. Hier monologisiert einer unentwegt in der Angst vorm Schweigen. Oder davor, daß jemand selber unaufgefordert zu sprechen anfangen könnte. Es ist genau diese Sprache, die Hollein mit seinem Dauermonolog zudeckt, ja erschlägt, weil er ihre triviale Alltäglichkeit nicht ertragen kann. So kommt er ihr geschickt zuvor und überlistet sie. Aber er bleibt ihr mit seinen Angeboten fremd.⁹

6.

Das Haas-Haus ist, wie so oft bei Hollein, eine *Affirmation des Reichtums*. Es folgt dem Gebot des wunderbaren, schmerz- und folgenlosen Konsums. Damit unterstützt das Haas-Haus eine Mentalität, die mit den tatsächlichen ökonomischen, sozialen und ökologischen Problemen, mit denen wir ja nicht erst seit gestern konfrontiert sind, nichts anzufangen weiß. Hier wirkt sich einmal mehr verheerend aus, daß der Großteil der den öffentlichen Diskurs beherrschenden Architektur seit gut 20 Jahren in die Hände des privatkapitalistischen und des vielfach analog verfahrenen kommunalen Kulturmanagements und damit unter den Primat der Ökonomie geraten ist. Nicht weniger verhängnisvoll als unter dem der Politik hat solche Architektur ihren Narzißmus allzu bereitwillig diesmal mit der durch und durch ästhetischen Konsumkultur verbunden. Kritische, selbstreflexive Orientierungen sind in den zurückliegenden zwei Jahrzehnten von dieser Architektur nicht ausgegangen. Da hilft es auch nicht, wenn immer wieder entschuldigend das Elend der menschenverachtenden Planungsrationallität angeführt wird.

Nicht die Architektur hat sich in ihrem Verhältnis zu den ökonomischen Imperativen geändert, sondern das Verhältnis der Ökonomie selber zu diesen. Bekanntlich hat sich seit den 70er Jahren immer mehr die Überzeugung durchsetzen können, daß weniger die Produktion als der Verlauf der Schwerpunkt des Images einer Firma ist.¹⁰ Diese Überzeugung ist von vielen Politikern geteilt worden. Architektur hat davon immens profitiert. Darin aber eine soziale Aufgabe sehen zu wollen, ist einfach nicht möglich.

Anmerkungen

- 1 „Warum sind Architekten in Museen verliebt, Herr Hollein?“ Ein Interview von Erna Lackner in FAZ-Magazin, 14. Juni 1991, Heft 589, S. 66/7
- 2 Siehe „Kunst und Architektur“ in: Deutsche Bauzeitung, 1982
- 3 Siehe M. Müller, *Schöner Schein*. Frankfurt/M. 1987, S. 36 ff.
- 4 „Warum sind...“ (Anm. 1, *ibid.*)
- 5 *Ibid.*

- 6 Gernot Böhme, Thesen zu einer ökologischen Naturästhetik. In: *werk und zeit*, 39. Jg., 1991/1, S. 4/5
- 7 Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*. Frankfurt/M. 1970, S. 213
- 8 F. Nietzsche, Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne. In: Nietzsche, *Sämtliche Werke* (Kritische Studienausgabe in 15 Bänden), hrsg. v. G. Colli und M. Montinari, Bd. I, S. 876
- 9 Siehe auch den Essay von Harald Sterk, Ein Fest der Widersprüche. Wiens Zentrum und das Neue Haas-Haus von Hans Hollein. Wien 1990
- 10 P. Hansen, Die Mentalität des Erwerbs. 1992 (Campus)

Verfasser: Dr. Michael Müller, Professor
Universität Bremen