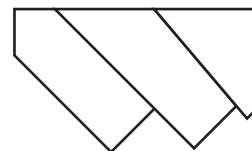


111



Ausstellungsinformation

„Habe ich nur online gesehen, aber tolles Projekt!“. Eine erfolgreiche Ausstellung, kann man inzwischen sagen, wird zwar auch an Besucherzahlen gemessen, findet aber nicht mehr am Ausstellungsort statt. Sie ereignet sich anderswo. In sozialen Medien, Presseerklärungen, Bildern der Bilder, die sich verschicken lassen und im schnellen, fokussierten Gespräch über die zentralen Thesen des Projekts. „1/1“ zeigt dagegen nur ein Bild am Tag. Jeden Tag ein anderes, und wir veröffentlichen keine Pressebilder. Damit gibt es uns faktisch nicht. Wir sind für einige Tage nicht existent. Wenn Sie uns aber besuchen, haben Sie die Möglichkeit, die Zeit eines ganzen Ausstellungsbesuches in ein einziges Exponat zu investieren.

1/1

1.7. bis 19.7.2015

Beginn der Ausstellung: Sonntag, 28. Juni 2015, 14 Uhr

Finissage: Sonntag, 19. Juli 2015, 14 Uhr

Kuratiert von Gerrit Gohlke

Die gezeigten Künstlerinnen und Künstler werden erst am Ende des jeweiligen Ausstellungstages bekanntgegeben.

2013 hatte der BKV Potsdam „Anonymous“ gezeigt, ein Projekt in dem sämtliche Künstlerinnen und Künstler (und auch alle Leihgeber) anonymisiert wurden. Namen, Viten, Preise und Karrieren, nichts davon war zu sehen, und die Ausstellung wuchs alle drei Tage um einige Exponate an. Bis heute verraten wir nicht, wer da ausgestellt hat, obwohl die Positionen den Erfolgsgradmesser Prominenz durchaus erfüllten.

Davon ausgehend und zur jährlich wiederkehrenden Weltkunstmesse „Art Basel“ fanden wir, dass es vielleicht darauf ankäme, auf das zweite Problem hinzuweisen, das den Kunstbetrieb ständig deformiert: Den Zwang zur medialen Verfügbarkeit der Werke, der Druck eine kompakte, im Nu konsumierbare Masse in einer Ausstellung zu erzeugen. Das Betriebsgesetz, eine Ausstellung müsse eine sofort zu reproduzierende These, ein in E-Mails schnell weiterzureichendes Paket von Informationen sein. Über eine Ausstellung muss man möglichst schnell an möglichst vielen Orten der Welt reden können, scheint uns das häufig implizit unterstellte Ziel kuratorischer Arbeit zu sein.

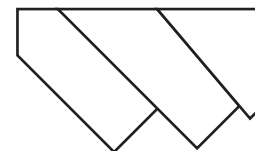
„1/1“ ist keine Lösung, nicht einmal mehr ein Kommentar. Aber das Projekt ist, mag es trotzig erscheinen, auch nicht resignativ. Es ist eine Belustigung und ein *Panic Room*, ein Schutzraum zum Rückzug vor dem übermächtigen Angreifer vor der Tür. Wir bieten ein gläsernes Asyl, eine durchsichtige Burg gegen das Palaver. Wir stellen Bilder aus, von denen es keine Bilder gibt. Pressebilder, wer te Medienvetreter sind aus, es gibt nur ein Bild, und es ist jeden Tag ein anderes.

Jeden Tag ein anderes Bild zu zeigen, heißt, einen fast leeren Raum ertragen zu müssen, in dem man nicht wandern, flanieren, Perspektiven wechseln, sondern nur ein Bild betrachten kann. Gefällt es, setzt es sich in der Reflexion fest, gibt es zu denken, lässt es nicht mehr los... kann man es nicht liken, in sozialen Medien teilen, versenden oder kopieren. Man kann davon erzählen. Oder es sich merken. Sich daran erinnern. Wieder kommen und ein anderes Bild betrachten.

Und wer wird kommen? Für ein Bild? Ein interessantes Experiment. Fahren Sie, sagen wir, 20 Minuten Bahn, steigen Sie auf Ihr Fahrrad, laufen Sie durch die Stadt, um... ein Bild zu sehen? Das die meisten anderen Menschen mutmaßlich nicht gesehen haben? Kommen nur Passanten, die sowieso da sind, die mit anderen Absichten kamen. Löst ein Bild Verärgerung aus, weil kein anderes da ist, dem man sich nervös zuwenden kann, wenn man im ersten nichts mehr entdeckt?

Wird das eine ärgerliche Ausstellung? Herrscht im *Panic Room* Langeweile oder die Genugtuung entronnen zu sein. Sind wir eine Wartehalle oder eine Kammer zur Steigerung der Konzentration? Wir wissen es nicht. Wir sind der Kunstverein ohne Vertrauen in die Macht kuratorischer Thesen. Wir glauben an Experimente ohne doppelten Boden. Wir wollten einfach ein Bild aufhängen. Täglich. Es hat sich möglicherweise einfach nur gut angefühlt.

Bei der diesjährigen Art Basel wurden viele Schlüsselwerke in den ersten Stunden verkauft. Die große Sichtbarkeit im Weltmaßstab hat die Messe zu einer ihrer erfolgreichsten Ausgaben seit ihrem Bestehen mit außerordentlichen Umsätzen werden lassen, heißt es in der Abschlusspresserklärung der Messegesellschaft. Randpositionen, schwierige Werke, kleine Formate waren dort fast nicht mehr zu sehen. Wir bieten ihnen ein paar Tage Asyl.



1/1 (Werk Nr. 1, 28.6.2015)



Merlin James

Bird House, 2008

Acryl und Mixed Media auf Leinwand

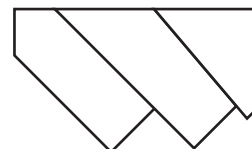
18 x 22 cm

Merlin James (* 1960 in Cardiff) ist nicht nur Maler, sondern auch Autor und Kritiker. Er lebt in Glasgow. Er vertrat Wales bei der 52. Venedig-Biennale 2007, hatte zuletzt eine Werkschau im Feiburger Kunstverein und hatte die Alex Katz-Gastprofessur für Malerei an der Cooper Union inne.

Merlin James ist ein Maler der Rahmen und Grenzen. Manchmal ist das wörtlich zu verstehen. Die Rahmen fassen das Bild nicht ein, sondern beginnen eine Rolle zu spielen. Hauptrollen gar. Ein äußerer Rahmen verbindet sich mit einem Innenprofil, die Trägerkonstruktion, die beide Rahmen spannt wird durch die durchscheinende Leinwand sichtbar. Konstruktive Elemente emanzipieren sich still und leise und werden zu gleichberechtigten Inhalten in der Diskussion einer uralten Frage: Ist das Bild ein Bild oder ein Objekt? Hängt da ein Gegenstand an der Wand oder eine Illusion? Und viel wichtiger: Was ist unsere Rolle in diesem Spiel aus Illusion und Desillusionierung? Wie rücken wir uns unser Sehen zurecht und welchen Elementen des Bildes wollen wir mehr oder weniger als anderen vertrauen?

Bird House zeigt das ohne nervtötende Ironie, ohne Distanzierung und ohne trickreiche Kulissenschiebereien. Da ist ein Haus. Ein Vogelhaus, einfach wie ein Kinderbild. Nicht ganz, da deuten sich Schattierungen, Vorsprünge und Fundamente an. Da wird das Haus zu einem Arrangement aus Feldern, eingebettet in weitere Felder. Eine Balance malerischer Territorien, ein Vogelflug über farbigem Terrain, eine Vogelperspektive auf etwas, was Haus und flach zugleich zu sein scheint. Das Vogelhaus ist eine Bühne. Eine Bühne auf einer Bühne, sorgsam ausdifferenziert, mit Sinn für Idyll und Absurdität, Wunsch nach Harmonie und Dekonstruktion, Figürlichkeit und ihrem Zerfall in malerische Gesten und Entscheidungen.

Im Pavillon sitzen wir in einer Voliere und sehen einer Bildzusammen- und -auseinandersetzung zu.



1/1 (Werk Nr. 2, 1.7.2015)



Vlado Martek

Artists in a Cage, 1976/ 1999

3-teiliges Werk (Fotografie und Schreibmaschinentypskript)

72 x 42 cm (gerahmt)

Vlado Martek (*1951 in Zagreb, Kroatien) studierte Literaturwissenschaften und Philosophie an der Universität Zagreb und näherte sich der Bildenden Kunst zunächst als Erweiterung seiner poetischen Ausdrucksmittel. Früh setzte er sich mit dem öffentlichen Raum auseinander, unter anderem in Plakataktionen. 1975 war er Mitgründer der Aktionsgruppe *Group of Six Artists (Grupa sestorice autora)*. In seinen Werken arbeitet er mit Gedichten oder deren Fragmenten, die er mit Hilfe von Wandbildern, Graffiti, Zeichnungen und vielen anderen Mitteln in Szene setzt.

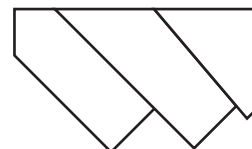
Marteks Arbeit steht im Kontext der frühen experimentellen Avantgarde-Poetik. Sie sind sprachliche Interventionen, denen es nicht um emotionalen Ausdruck, sondern um Klang und die typografische Gestalt der Sprache geht. Ein Gedicht wird in dieser Perspektive „gemacht“ und nicht geschrieben, und so führt er Sprache auf ihre materielle und zugleich buchstäbliche Erscheinung zurück: In der Rückkoppelung aus Schriftbild, Papier, Farbe und – dem Alphabet als der symbolischen Grundlage aller Verständigung und allen Wissens.

Text im Bild

Die Aktion „Künstler im Zoo – Ausstellungsaktion ohne Arbeiten“ wurde 1976 konzipiert und verspätet 1999 aufgeführt. Dies passierte, als ein neuer junger Direktor in den Zoo kam. Er sagte: ja, sehr schön, das ist gute Publicity für uns ... ha, ha, ha.

Auf der Einladung zu dieser Aktion findet man folgenden Text:

Künstler im Zoo. Sie werden angeschaut, aber auch sie nutzen die Gelegenheit, die Besucher aus der metaphorischen Sichtweise heraus zu beobachten. Schrecklich interessiert aneinander, wie das evolutionäre Andere. Wir sind die Metapher der Transzendenz und der Gegenwart und einander Beute. Möge das Bewußtsein uns eventuell die Vergiftung durch die Sprache vergeben. Das Bild des Zoos schließt den metaphorischen Kreis durch die Auflösung des Symbolischen, was bleibt ist das Zusammenspiel zwischen Diskurs, um es milde auszudrücken, und Kultur. Am Ende betrachten sich die Menschen sorgfältig Dank der Umgebung des evolutionären Anderen. Zur gleichen Zeit ist dies ein extremes Beispiel für die Unnötigkeit eines anwesenden Artefakts an der Seite des Künstlers wie er ist. Die Relativität von Bedeutung der verschiedenen Standpunkte führt zur Unendlichkeit spiritueller Waffen.



1/1 (Werk Nr. 3, 2.7.2015)

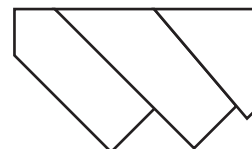


Frank Nitsche
HOR-39-2015, 2015
Öl auf Leinwand
51 x 44,3 cm

Frank Nitsche (*1964 in Görlitz) studierte an der Hochschule für Bildende Künste in Dresden und lebt in Berlin. Im BKV Potsdam wurde er 2011 mit seiner Installation „Hello China“ gezeigt, bei der eine Serie großformatiger Gemälde auf die Architektur des Ausstellungsgebäudes Bezug nahm und vom winterlich farblosen Garten aus wie in einem Schaufenster zu sehen war. Nitsche ist einer der wichtigsten Vertreter einer erneuerten abstrakten Malerei, die ihre Strukturen und Formen direkt aus unserer medialen Umwelt abschöpft und sich gleichzeitig immer wieder von ihr distanzziert. Malen ist für ihn ein Forschungsprojekt, eine private Wissenschaft, die freihändig untersucht, was Bilder prägt und zusammenhält.

Unser heutiges Bild ist in diesem Sinn eine typologische Untersuchung, ein Vexierbild zwischen Standardisierung und subjektiv-spekulativer Entscheidung. Ein Paradox. Eine schematische Übertreibung, ein kalkulierter Einfall, ein Zusammenstoß von Berechnung und Willkür. Es führt zu nichts, die Geometrie dort an der Wand zu beschreiben. Ist der farbige Hintergrund, vor dem die symmetrische Konstruktion hervortritt nun öde und leer oder von einer diffusen Wärme? Sollen wir uns mit den beiden blauviolett-farbenen Zungen, die da vor einem süßlich kühlen Oval aufragen, eingehend beschäftigen oder nur ihre Absurdität vermerken? Aber was heißt hier vor oder hinter, auf oder unter, wenn alles sich in einem simulierten Raum ereignet, in dem es nur noch Kurven, abgezeichnete Konturen, Linien und Grenzen gibt, die das Bild bestimmen.

Stoisch weist Nitsche darauf hin, dass sich in all den fertigen Formen, die uns umgeben, in jedem Produkt im Warenregal, in Aufklebern auf Autohecks, in Katastrophenbildern, Konstruktionszeichnungen, Architekturen, ikonischen Zeichnungen (und Ausstellungspavillons) himmelschreiend absurde Zeichen verbergen. Alles, was da digital simuliert, durchgespielt und dann in den Kreislauf nie wieder aus der Welt zu schaffender Waren und Güter eingespeist wird, besteht aus Formen, so seltsam und vielleicht melancholisch, theatralisch und prekär wie das ganze Leben. Wir aber leiden an einem Aufmerksamkeitsdefizit für das Sichtbare, das uns umstellt. Die Malerei nun hält die ständige Simulation an, stellt sie in Frage, zerlegt sie motivisch und bringt sie zur Sprache. Das ist ihr Realismus. Vielleicht ist die Abstraktion die wahre Figuration.



1/1 (Werk Nr. 4, 3.7.2015)



Jochen Dehn

Clementine / RTP, 2015

Bleistift auf Papier

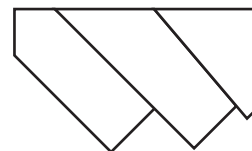
75 x 50 cm

Jochen Dehn (*1968 in Hamburg). Lebt und arbeitet als Skulpteur, Zeichner, Performance- und Installationskünstler mit Ausflügen ins Produktionsdesign für Filmproduktionen in Paris.

Nein, am Anfang ist nicht das Wort. Am Anfang ist der Stein. Die Frage ist nur, wie man ihn zum Sprechen bringt. In Racetrack Playa etwa, im Nordwesten des kalifornischen Death Valley, dem am tiefsten gelegenen, trockensten und heißesten Stück Erde der USA. Dort, heißt es, sollen bis zu 350 kg schwere Felsbrocken über die ausgedörrte Ebene wandern und hunderte Meter lange Spuren hinter sich in den Boden schleifen. Immer im Winter findet das statt, und als Jochen Dehn „Clementine / RTP“ gezeichnet hat, war das Rätsel, wie Steine Wanderspuren hinterlassen können, noch immer ungelöst.

Kommen wir gleich zur Kunst? Moment, bitte. Festhalten muss man, dass Forscher wie Richard Norris von der Scripps Institution of Oceanography damals bereits drauf und dran waren, den Mechanismus zu entschlüsseln, der kleine, zersplitternde Eispartikel, wie sie sich unter extremen Temperaturbedingungen unter den Wüstensteinen bilden, zum Transportvehikel werden. Man hatte die Steine gezählt, ihre Positionen kartographiert, übersichtshalber mit Namen versehen und dann mit unerschöpflicher Geduld gefilmt. „Clementine“ war einer dieser sehr reduziert agierenden Filmstars. Ein minimalistischer Szenographen-Traum. Film zeigt Stein. Stein ruht in sich. Die Welt steht still bis zur Klimax. Wenn der Stein sich einen Ruck gibt, ist das Drehbuch erfüllt.

Kunst? Jochen Dehn ist kein Steinforscher. Sobald er von den Steinen (in seinen Performances) erzählt, hält man sie für seine Erfindung, aber in Wahrheit zeichnet er hier nach der Natur. Warum denn Abstraktion, fragte eine gequälte Besucherin neulich angesichts eines anderen, aus farbigen Feldern bestehenden Werkes. Die Frage aber ist, ob „nach der Natur“ stets eine Heidelandschaft im Morgenlicht meint oder ob Paula Messina, die als Wissenschaftlerin die Spur der Steine Pixel für Pixel elektronisch aufgezeichnet hat, eine Zeichnerin sei. Oder wird aus ihrer Karte erst dann eine Zeichnung, wenn Dehn sie kopiert? Ist Kunst die Erzählung davon? Die Spur des Steins ist, was sie ist. Je länger Sie sie in aller Ruhe betrachten, desto mehr ist sie von Ihnen gemacht.



1/1 (Werk Nr. 5, 4.7.2015)



Irma Blank

Osmotic Drawings C-3, 2011

Acryl auf Papier

23,7 x 16,7 cm

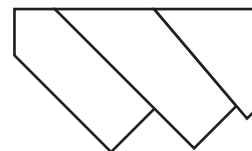
Irma Blank (*1934 in Celle) ist eine deutsch-italienische Malerin und Grafikerin.

Es war einmal eine Zeit, ist Irma Blank sich gewiß, da waren Schreiben und Zeichnen, Zeichnen und Schreiben das Gleiche. Heute ist beides getrennt, und ihre Kunst das Wagnis eines Brückenschlages zwischen den Disziplinen.

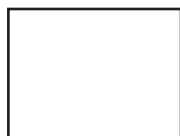
Die „Osmotic Drawings“, osmotischen Zeichnungen (Osmose! Erinnern Sie sich? Osmose ist in der Biologie die Bewegung von Teilchen durch eine nur halbdurchlässige Membran, fast wie im klassischen Kaffeefilter, die gelösten Stoffe bleiben diesseits der Zellwand zurück...), sind jedoch mehr als eine Untersuchung darüber, wann ein Zeichen Zeichnung ist und ob es eine feine, halbdurchlässige Trennlinie zwischen Zeichnung und Zeichen gibt. Die osmotischen Zeichnungen sind eine biografische Spur, das Diagramm einer Lebensveränderung, eines Verlustes und eines Entschlusses zur Weiterentwicklung.

Irma Blank hat in ihnen Seiten aus Büchern verwendet, genau genommen mathematische Argumente aus Werken, die sich in der Bibliothek ihres verstorbenen Mannes, eines Mathematikers fanden. Formel für Formel zeichnet sie sich an den Beweisführungen entlang, die sie nicht berechnend nachvollzieht, sondern mit der physischen Bewegung ihrer Hand. Ein intimer Dialog mit einer zuletzt unzugänglich bleibenden Sprache, der Vergangenheit, dem sprachlosen Raum einer Lebensbeziehung, der Spur einer Existenz, die zurücktritt hinter ihre Hinterlassenschaften.

Zuvor noch war Blanks Werk von den „Radical Writings“ geprägt, einer Zeichenweise, in der sich das Blatt gleichmäßig im Takt der Atemzüge füllt. Die Farbe breitet sich aus, jeder Zug der Hand die nackte physische „Inspiration“ und „Expiration“, nicht als Dominanz des Konzepts, Vorherrschaft einer Regel, Herrschaftsgeste der Ratio, sondern als Logik des physischen Vollzugs. Nun zeigt sich die gegenteilige Spur. Die Bewegung ergibt sich dem Vorfindbaren. Das Vorfindbare ist getränkt mit Erinnerung. Die Lücke zwischen der Bedeutung und der Bewegung prägt das silhouettenhafte Bild.



1/1 (Werk Nr. 6, 5.7.2015)



Rolf-Gunter Dienst

Momentetagebuch 2.3.63, 1963

Öl auf Leinwand

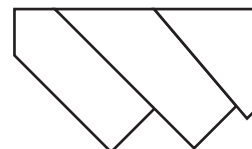
63 x 83,5 cm (gerahmt)

Rolf-Gunter Dienst (*1942 in Kiel) ist Maler und Grafiker und hat auch als Kritiker Beachtung gefunden. Daneben hat er als Zeitschriftenherausgeber in den 1960er-Jahren der westdeutschen Rezeption der Beat Generation den Weg geebnet. Die frühe Begegnung mit dieser experimentellen, spirituellen und libertären Kultur hat auch sein malerisches Werk beeinflusst.

Ist das heimliche Thema dieser Ausstellung die Schrift? Die Wörtlichkeit und Buchstäblichkeit? Mit welcher Ausdauer und Genauigkeit man ein Bild lesen kann? Was man darin lesen kann? Ob man es lesen soll? Schließlich kann die Kunst in dieser Ausstellung nur sehen, wer innerhalb von vier Stunden den Ausstellungsraum betritt. So lange ist das Bild zu sehen, dann wird es abgehängt. Danach bleiben nur Worte. Altmodische Überlieferung. Bildbeschreibung. Ein Momentetagebuch der Betrachtung.

Andererseits ist ein Momentetagebuch nichts anderes als eine Timeline. Die Folge der datierten Bilder wird zum Streaming grafischer Entscheidungen. Diese hier ist am 2. März 1963 gefallen, und sie folgt einer klaren Methode. Der Maler verwendet sein Kürzel als kalligraphisches Zeichen. Er reiht die Zeichen auf wie an einer Schnur. Er überlagert diese Kürzelzeilen in verschiedenen Farben, verdichtet die konventionellen Zeichen zu einem Muster, das weder konkret noch abstrakt, sondern ein Farbrauschen ist. Die Timeline ist voller Pausenzeichen. Der Moment ist aus sich selbst geschöpft, freundlich mit uns geteilt, methodisch transparent, ohne Geheimnistuerei, aber vom Maler selbst gesetzt.

So entsteht ein offenes Geflecht, Netzwerk der Buchstäblichkeit. Kontemplativ und klar. Machen wir uns nichts vor, sagt das Bild, aber erlegen wir uns auch nichts auf. Keine Zusatzverabredungen, Ideologien, Verfestigungen und Doktrinen. Still rauschen die Zeichen. Kein Zwang. Kein Dogma. Ein Bild.



1/1 (Werk Nr. 7, 8.7.2015)



Fiene Scharp

o.T., 2011

Haar, Graphit, Klebeband auf Papier

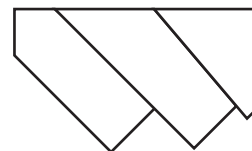
64 x 54 cm

Die Arbeiten von Fiene Scharp (*1984 in Berlin) bewegen sich im Grenzbereich von Zeichnung, Installation und Objekt. Dabei entsteht im zeichnerischen Werk eine Gratwanderung zwischen unübersehbaren haptischen Qualitäten der Objekte und ihrer filigranen Unberührbarkeit.

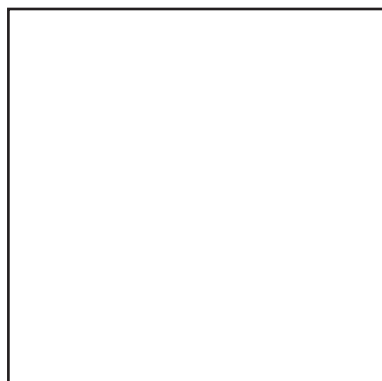
Es mag Kunst geben, bei der sich dem Publikum die Haare aufstellen – aus Unbehagen vor einer Provokation, physischen Eigenschaften oder Tabuverletzungen. Fiene Scharps zeichnerischem Haarobjekt ist eine solche intuitive Abwehrreaktion nicht fremd, aber erst einmal stellt es selbst die Haare auf, als führe es ein Eigenleben. Als sei hier kein Artefakt an der Wand aufgehängt, sondern als verfüge das Werk über seine eigene Hautoberfläche, Papier als Sinnesorgan, eine Grafik mit Flimmerhärchen, Kunst mit Rezeptoren, statt bloßer Rezeption.

Fiene Scharp ist aber keine Illusionistin. Unsere Verabredung mit einer 64 auf 54 cm großen Tafel ist eindeutig und wohlgeordnet. Haar war schon immer ästhetisches Material und die Bildtafel bleibt ein Tafelbild, eine sehr konkrete Abstraktion, ein Muster. Repräsentationsorgan, nicht Kontaktorgan, und berühren darf man das Werk ohnehin nicht, das sich da vor uns sträubt und am Ende aller unziemlichen Nähe kühl entzieht.

Die Grenzüberschreitung, von der diese Arbeit handelt, bleibt also imaginär. Es drängt uns zur Berührung und stößt uns zugleich ab. Es reizt die Fingerspitzen zum Kontakt, erzeugt aber eine intime Sphäre der Unnahbarkeit wie der Raum zwischen zwei Fremden während einer zufälligen Begegnung. Zentimetergenau. Millimeterarbeit sozusagen, die sich aber in unseren Köpfen ereignet, statt an der Wand, im metaphysischen Schwanken zwischen körperlicher Reaktion auf ein körperliches Material und unserer Reflektion auf das Medium Zeichnung, das aus Haaren sogleich Zeichen macht. Es gibt eine unsichtbare Linie zwischen unseren Händen und unserem Auge, der Berührung und dem Denken, und wir schwanken, wohin unsere Wahrnehmung sich wenden soll, als bemerke das Sehen plötzlich, wie sehr es der Empfindung bedarf, und als verstünde das Auge seine Begrenztheit besser, obwohl es doch tadellos seine Arbeit macht: Sähe es nicht, fühlten wir ja nicht die Alternative zum Sehen.



1/1 (Werk Nr. 8, 9.7.2015)



Michael Müller

Turn around B, 2015

Farblack auf Leinwand

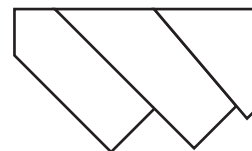
180 x 180 cm

Der Maler, Zeichner und Gesamtkunstwerkerfinder Michael Müller (*1970 in Ingelheim) ist ein Grenzgänger zwischen Sprachen und Systemen. Zum Beispiel hat er die Sprache „K4“ erfunden, die über ein Notationssystem aus etwa 400.000 Zeichen verfügt. Zur Zeit realisiert er einen Ausstellungszyklus, der die Rhetorik der zeitgenössischen Kunst wie auf einer Theaterbühne variiert.

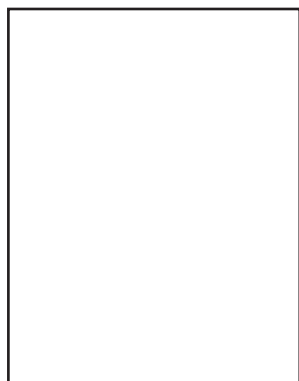
Man könnte sich einen Künstler vorstellen, der mit Motoren arbeitet. Er würde verschlungene Antriebe konstruieren, Turbinen kreischend heißlaufen lassen, mit zu kleinen Motoren große Maschinen oder zu großen Motoren kleine Maschinen antreiben, und damit ganz genau das tun, was Michael Müller konsequent und unter Missachtung von Takt und Ökonomie mit Bildern und Zeichen macht.

Dabei geht es nicht um ein theoretisches Spiel. Müller stellt eine radikale Frage, die unser Kunstvertrauen erschüttert. Er fragt, wie viel Willkür in den Eigenschaften eines spezifischen Kunstwerks steckt. Welche Eigenschaften eines Werkes sind von verlässlicher Bedeutung, bezeugen mehr als nur die künstlerische Haltung, aus der heraus sie entschieden worden sind? Seine Kunst will sich nicht einfach von Werk zu Werk fortschreiben, sondern wissen, was geschieht, wenn man dem eigenen System misstraut und zu jedem Sprachspiel jederzeit auch das Gegensprachspiel erfinden könnte, in dem alle Entscheidungen einfach anders getroffen worden wären.

Seine Faszination für Robert Musils Jahrhundertroman „Mann ohne Eigenschaften“ hat Müller zum Experimentator einer Kunst werden lassen, die ihre Eigenschaften wechselt. Dabei interessieren ihn die Abweichungen, die Übertreibungen, die Sprünge im Sinngefüge. So entstehen mit mimetischer Hingabe Arbeiten wie das Vexierbild hier an der Wand, das bei näherem Hinsehen stilistische Eigenschaften in halsbrecherischer Umkehrung ihrer ursprünglichen Bedeutung zeigt. Um 90 Grad auf die Seite geneigte Tropfspuren, werden so stoisch und roh mit Inseln von Weiß überdeckt, dass der Hintergrund zwischen ihnen großmächtig malerischen Gesten gleicht. Die Hinterlassenschaften der Farbe posieren als großer minimalistischer Wurf, so roh und unbekümmert, als habe ein hochbegabter Maurer habe sich im Vorübergehen einen Brice Marden gemalt.



1/1 (Werk Nr. 9, 10.7.2015)



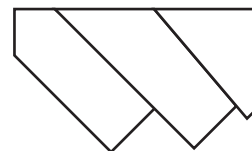
Michael Dreyer
ohne Titel, 2010
Tinte auf Leinwand
180 x 140 cm

Man weiß nicht, ob man Michael Dreyer (*1953 in Coburg) einen Analytiker oder Spieler, einen Theoretiker oder einen Equilibristen künstlerischer Rollenspielgratwanderungen nennen soll. Fast immer scheint in seinen Werken eine grundlegende Infragestellung der Rolle des zeitgenössischen Künstlers auf, doch wird dabei aus jedem Klischee, jeder Enttäuschung romantischer Erwartungshaltungen im Nu eine neue, eigene spielerische Schönheit.

Wenn man sagen soll, was da an der Wand hängt, unbetitelt, menschenhoch und leuchtend wie ein psychedelischer Tapetenentwurf, dann könnte man zweckmäßig und unpathetisch, sozusagen der Einfachheit halber, „Fata Morgana“ sagen. Michael Dreyer arbeitet handfest, mit klassischen Materialien, in klassischen Formen. Aber nach längerer Betrachtung lösen sich seine Arbeiten und all ihre Bedeutungsverbindlichkeiten vor den Augen des Publikums auf. Falsch. Besser: Es wird klar, dass sie nicht da sind, dass all jenes, was man sieht, sich eigentlich anderswo befindet. Dass es nur hierher projiziert ist aus anderen Bezügen. Wie eine Fata Morgana über dem Wüstensand auftaucht und vorgaukelt, die in die Luft gespiegelte Oase sei greifbare Realität, tauchen bei Dreyer klassische Skulpturen, entzückende Grafiken oder bezaubernde Miniaturen auf, als seien sie künstlerische und kunsthistorische Realität.

So ist es hier auch. Die reine Schönheit prangt an der Wand. Geometrisch, kontrastreich, in der langen Tradition minimalistischer Kreise, planetarischer Umlaufbahnen und glitzernder Scheiben, gerahmt von zwei unvollständigen Kreisbahnen wie von der Laufbahn eines Stadions, Arena der Zirkel, zirkulär aufeinander bezogen. Und nun?

Als delikate „Gratwanderung zwischen Schablonenhaftigkeit und expressiver Oberfläche“ hat eine andere Künstlerin und Autorin das einmal bezeichnet. Aber „delikat“ ist hier eine ziemlich relative Angelegenheit. Die Schönheit übertrumpft das frivole Spiel mit dem Stereotyp deutlich. Dass Kritik, wie man sie auch dreht und wendet, in der Kunst wieder zum bewundernswerten Objekt wird, ist hier unübersehbar. Dreyers Schablonenbaukasten hat einen Sprung in der Platte, macht aber trotzdem süße Musik. Nicht des Schwungs beim Malen wegen. Sondern, weil wir es so wollen.



1/1 (Werk Nr. 10, 11.7.2015)



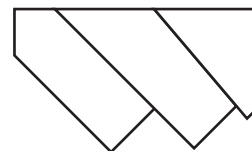
Matthias Esch
Sonne (Mond), 2015
Öl auf Leinwand
30 x 25 cm

Matthias Esch (*1988 in Andernach). Nach einer Ausbildung zum Weinküfer studierte er zunächst in Kassel und Antwerpen und dann in Berlin.

Sonne, Sterne, Mond. Alles kommt in den Miniaturuniversen des Matthias Esch vor. Manchmal nehmen die Sterne die Form klar konturierter Embleme an. Manchmal sind sie Tupfer in einem farbig verwischten Raum. Astrophysikalischen Gegebenheiten folgen sie dabei nicht viel zuverlässiger als die gekreuzten Striche in den Sternsymbolen an einem Kinderzeichnungsfirmament. Andererseits, muss man da sagen, gibt es gar keine genaueren Bilder vom Universum. Wo man uns Bildern ferner Galaxien zeigt, sehen wir in Wahrheit nur grafische Umsetzungen digitaler Datenströme, Modellsimulationen wissenschaftlicher Hypothesen, aus Messreihen gespeiste visuelle Hochrechnungen.

Esch wiederum ist niemand, der auf Modelle und Hochrechnungen angewiesen wäre. Ein versierter Maler menschlicher Körper. Ein Maler, der in seinen Figurationen auch vor Comic-Figuren nicht Halt macht. Einer, der auch leere Leinwände abbildet, William S. Burroughs malt oder sich selbst. Einer, der Vieles malen könnte, der aber genau deshalb das Unmalbare sucht. Dass, was der Malerei nicht verfügbar ist, weil es zu groß, zu entfernt, zu metaphysisch – oder auch zu banal und klischeehaft ist. Etwas, für das es Worte gibt, die so umfassend, so tausendfach gesprochen, so lexikalisch einschlägig sind, dass mit ihnen nichts zu sagen ist. Esch malt Sterne oder „Studien zu nichts“, damit dem Betrachter die bequeme Eindeutigkeit auf die Füße fällt.

Dieser Maler ist also einer, der es auf das Scheitern der Allmalbarkeit anlegt. Der dem Eindeutigen entkommen will. Der den Abstand zwischen den Worten und den Bildern sucht. Er malt Mandalas, weil wir annehmen, dass sie auf etwas Spirituelles verweisen, das sich uns entzieht. Er malt Tupfer als Symbole poetischer Wörter. Er reiht Paradoxe aneinander, um der Wörtlichkeit zu entkommen. Sonne und Mond jedenfalls profitieren von diesem Verfahren. Sie schweben zwischen den Bedeutungen. Der bleiche Sonnenmond sendet lasierte Strahlen über die Leinwand, für die wir die Erklärung erst noch finden müssen. Die Dinge gehen auf Abstand zur Sprache. Der Maler löst das Sichtbare von den vorhersehbaren Bedeutungen ab.



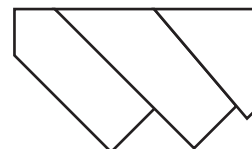
1/1 (Werk Nr. 11, 12.7.2015)



Dieter Krieg
Spiegelei, 1995
Acryl auf Acrylglas
95 x 200 cm

Dieter Krieg (*1937 in Lindau am Bodensee, †2005 in Quadrath-Ichendorf) war ein Maler, der sein Medium von Grund auf untersucht hat, und zwar nacheinander aus zwei gänzlich entgegengesetzten Perspektiven. Bis Ende der 1970er Jahre waren seine Gemälde reduzierte Studien für eine Realität außerhalb des Bildes. Sie waren illusionistische Desillusionierungen, Modelle für Gegenstände, deren Modellhaftigkeit aber ständig durch den irreführenden Realismus der Darstellung aufgehoben wurde. Danach brach er mit der Strenge des Konzepts und trieb die Gegenständlichkeit bis in die Übertreibung, als solle nun die expressive Figur Zweifel an der Authentizität des Malprozesses wecken. Trojanische Pferde waren beide Arten von Bildern.

Gehören Sie zu den Menschen, die sich schon einmal darüber beschwert haben, dass alles immer abstrakter wird? Voilà. Hier haben Sie Ihr Ei. In guter Butter gebraten. In der Pfanne der Gegenständlichkeit aufgeschlagenes Acryl. Nährstoffreicher kann das Eiweiß daheim in Ihrer Teflonpfanne auch nicht leuchten. Dottergelb wird hier zu Machtdemonstration aller Eigelbe der Welt. So viel Protein war nie auf einer Acrylglasplatte, und sie mögen nur bedauern, dass es keine Beilage gibt. Weder Bratkartoffeln, noch einen figürlichen Hintergrund. Mit dem Genrestück ist es nicht so recht etwas geworden. Das Ei ist ein wenig platonisch vereinzelt. Ei als Ei. Und darin liegt die Zumutung, der Grund, warum Ihnen das Ei hier gleich etwas seltsam vorkam, so beziehungslos massiv und gigantisch (2 Meter breit war Ihr Frühstück nie): Dies ist gar kein Ei. Es ist eine Eiervokabel als Vorwand für eine Farbattacke. Ein typischer Kunsthistoriker hat einmal in einem typischen Katalog geschrieben, hier werde die „Vergeistigung durch Abstraktion“ sichtbar. Die Austreibung des Eis durch die Übersuggestivität des Malens sozusagen, ein Über-Ei als Energietransformation. Ein Generator, der Bildbegriffe frisst. Sie denken noch „Ei“. Krieg hat aus Ihrem Ei-Denken schon im Handumdrehen eine blitzartig dahergewitternde Malerscheinung gemacht, plötzlich ist es ein Anti-Ei. Fladen von Farbe. Böse Annäherung an die Objekt Oberfläche Ei durch die Fettigkeit der Struktur auf dem Bildträger. Wenn Malen jemals skandalös aussah, dann hier. Dieses Ei, es tut uns leid, ist nicht mal ein Nicht-Ei, es ist ein Nichts. Es hält das Ei-Denken für einen Witz angesichts der Zustände draußen in der Realität, es bäumt sich auf als pures Malen gegen die ganze Welt.



1/1 (Werk Nr. 12, 15.7.2015)



Martin Maeller

im äther hantieren, 2015

Öl auf Holz

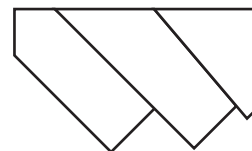
33 x 21 cm

Martin Maeller (*1990 in Neustadt / Waldnaab) studiert an der Kunsthochschule Berlin Weisensee Malerei bei Antje Majewski, Ralf Ziervogel und Friederike Feldmann.

Es geht in dieser Ausstellung um eine grundsätzliche Frage. Sie richtet sich an das Publikum: Wie viel Aufwand ist uns ein Bild wert? Wie groß ist unser Mut, wie weit reicht unsere Neugierde, wenn wir auf ein Bild treffen und ihm nicht eilig ausweichen, uns mit einem Nachbarbild unterhalten oder unter hunderten Bildern die Highlights auf dem Smartphone sammeln können? Ergreifen wir die Flucht oder liefern wir uns aus? Wieviel praktische Erfahrung haben wir eigentlich mit dem Unerklärlichen, mit dem, was nicht von vornherein auf den Begriff zu bringen ist?

Martin Maeller hat diese Frage zu einem Grundthema seiner künstlerischen Arbeit gemacht. Er schafft sozusagen fortlaufend Formen, die in ihrer überschaubaren Klarheit so greifbar und beschreibbar wie Dekorationsobjekte sind, dabei aber auf nichts als sich selber verweisen. Sicher ist über sie nur festzustellen, dass sie widerspruchsfrei durchkalkuliert sind. Jeder Zentimeter an ihnen ist Berechnung. Widersprüche und Irritationen wurden eliminiert. Jedes Bild ist bemüht, in größter Schnelligkeit so überblickbar zu sein, dass die Wahrnehmung unser Denken überholt.

In Wahrheit ist diese Reduktion eine Falle. Ein disziplinierter Trug. Jedenfalls tröstet man sich so, wenn man Maellers Effizienzzauber erliegt und hinsieht, nichts findet, aber nicht wieder wegsehen kann. Elegisch grundiert, dunkel wie Dark Wave und indirekt wie der Symbolismus sind diese Schaustücke so berechenbar wie ein Schauerroman. Asche, Tourmaline, Obsidiane, Knochen, Haar als Materialien seiner Objekte wären gemeinhin robuste Indizienbeweise für esoterische Tendenzen. Aber die metaphysischen Ingredienzen, die Motive seiner Malerei raunen nicht. Sie sind tot und stumm. Der Spuk schweigt sich aus. Er erstickt jede Sprache. Es ist einfach nichts zu sagen über sie. Maeller unterminiert mit seinen spirituellen Konversationsstücken jede Konversation. Wir sehen hin, aber da ist nichts zu beschreiben. Das numinose Leuchten – vielleicht ist es nur unsere Projektion. Oder Widerschein in Vorzeiten erloschener Kunst? Am Ende ist es vielleicht doch nur ein Reflex des Ausstellungsbeleuchtungssystems.



1/1 (Werk Nr. 13, 16.7.2015)



Britta Lumer

ohne Titel, 2015

Chlor und Kohle auf Leinwand

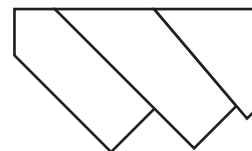
73 x 60 cm

Britta Lumer (*1965 in Frankfurt/Main) hat mit Tusche, Kohle, Bleichmittel und anderen Reagenzien ein zeichnerisches Werk geschaffen, von dem sich nicht sicher sagen lässt, ob es wirklich gezeichnet ist. Das liegt nicht an den zum Teil ungewöhnlichen Hilfsmitteln, zu denen auch ein Kompressor gehört, sondern an dem offenen Prozess, in dem sich die Zeichnungen entwickeln, die oft wie Zwischenstadien zwischen vollendetem Werk und organischem Fließzustand erscheinen.

Unangekündigt und beiläufig sind wir in das Zeitalter der Porträt-Hyperinflation eingetreten, zu dem als Unterkategorie, mit noch schnellerem Wertverfall, die Epoche des permanenten Selbstporträts gehört. Nicht mehr zählbar sind die täglichen *Selbies*, und vielleicht ist das ein unerwartetes Glück. Denn so verliert das Porträt seine Bedeutung als unumstößliches Dokument, als Definition der abgebildeten Person. Kein Bild lässt sich noch ohne Alternativen denken, und am Ende verfügen wir vielleicht über mehr selbst- als fremdbestimmte Porträts der eigenen Physiognomie.

Britta Lumer ist eine fast physikalisch operierende Forscherin an den Grenzen dieses Bildbegriffs. Keineswegs hat sie nur Porträts gezeichnet, aber in ihnen wird die Methode besonders klar sichtbar, mit der sie Bilder aus ihrer unwiderruflichen Fixierung befreit und in Zwischenstadien verwandelt. Weder flach noch tief, weder strikt zweidimensional, noch illusorisch räumlich sind diese Bilder. Die verfließenden Reagenzien wie hier das die Leinwand bleichende Chlor oder anderswo der über die Papierebene geblasene oder abgesaugte Kohlestaub, werfen das Bild wie den Schatten eines selbst nicht greifbaren Objekts auf den Bildträger. Es ist als, bilde sich eine behutsame Imagination des Gesichts gleichberechtigt neben seiner Materialisierung in Schatten, Wolken und Linien ab.

Auch wenn Lumers Portraits mit einer Serie identifizierbarer Selbstportraits begonnen haben, sogar eine Auseinandersetzung mit der eigenen Biografie und den Bildern, die es von ihr gab, waren, verselbständigen sich die Porträts zu Gegenbildern. Diese Gegenbilder sind flüchtig, aber autonom. Sie sind unabgeschlossen, aber klar. Sie unterwerfen sich keinem festen Begriff, erzählen aber Geschichten. Sie sind Gegenbilder zu allen Bildinszenierungen, Gegenmittel gegen falsche Eindeutigkeit.



1/1 (Werk Nr. 14, 17.7.2015)



Wolfgang Betke

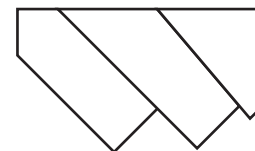
Stand Humanismus, 2015
Mischtechnik auf Leinwand
60 x 50 cm

Wolfgang Betkes (*1958 in Düsseldorf) wichtigste Malwerkzeuge sind nicht allein Pinsel und Farbe, sondern ein breites Sortiment an Schleifwerkzeugen. Mit ihnen trägt er Schichten ab, legt Spuren frei und schafft Raum. So entsteht eine Malerei, die sich wie in einem musikalischen Improvisationsverfahren immer wieder auf die Suche nach dem eigenen Nullpunkt macht.

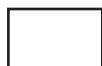
Die größte Skepsis des graduierten Philosophen und Kunsthistorikers Betke gilt dem Wort, nicht dem Bild, das er skrupulös und freihändig, behutsam und rücksichtslos bearbeitet, bis es Spuren des Prozesses wie Sedimentschichten trägt und man einen Röntgenapparat bräuchte, um zu wissen, was alles sich auf der Leinwand ereignet hat, die zuweilen nach einer scharfen Wendung des Schleifapparates offen den Blick auf die Wand freigibt, weil sich Löcher in den Bildträger gefressen haben. Bilder bei Betke sind Fakten, keine Behauptungen, man bekommt, was man sieht.

Doch in Worten etwas zu behaupten, was man nicht sehen kann, was nur im Sprechen Wirklichkeit wird oder auf schützenden Beistand von außen angewiesen ist, erscheint Betke, dem chirurgischen Operateur suspekt. Wer dem eigenen Bild bis auf die Knochen zuleibe rückt, die Eingeweide freilegt, statt Entstehungsspuren zu verdecken und dabei ohne Absicherung und doppelten Boden mit fast comichafter Klarheit figürliche Motive, kunsthistorische Entlehnungen und Referenzen, Landschaftsvokabeln oder Chiffren des eigenen Körpers zusammenfügt, muss sich wundern über ein Kunstverständnis, das sich Ideen ohne die Grundlagenforschung am Material vorstellen kann. Betke malt virtuos, aber nicht luftig. Die äußere Sprache darf die innere nicht verdecken.

So wird das Sehen für das Publikum zu einer anatomischen Expedition, einem Abenteuer der Nahbetrachtung, einer physischen Erfahrung, auch dort wo, wie hier, ein Renaissanceprofil aufscheint, ein Portrait wie eine Büste die ganze Kunstgeschichte ins Bild wirft, während um sie herum die Formen selbständig werden, die Farben sich unabhängig machen, eine Collage malerischer Gesten die Illusion der Geschlossenheit in Stücke reißt und diese radikale Selbstkritik im selben Atemzug wieder in eine Gesamtform bindet. Und darum geht es. Wir sehen der Sprache bei ihrer Erfindung zu. Es ist, als würden wir freundlich ermahnt, unsere Worte schon bei der Lautbildung zu wägen.



1/1 (Werk Nr. 15, 18.7.2015)



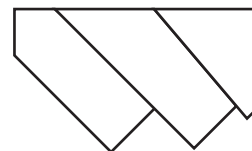
Bertold Mathes
Booking-4, 2013
Öl auf Leinwand
30 x 24 cm

Bertold Mathes (*1957 in Freiburg i. Br.) hat seit den 1980er Jahren ein Werk geschaffen, das man als Versuchsanordnung zur Lesbarkeit von Gemälden, als malereilinguistisches Forschungsprojekt beschreiben könnte. Er malt die Vokabeln der Malerei, zerlegt ihren Satzbau und untersucht ihre Kombinationsmöglichkeiten, als ginge es in jedem einzelnen Bild um die Beantwortung der Frage, wie und wozu eigentlich Bilder entstehen. Gäbe es das, wäre dieses Werk eine rein praktisch ausgeführte Theorie.

Dabei bildet Mathes die Erscheinungsformen der Malerei zwar abstrakt, aber mit geradezu gegenständlicher Genauigkeit nach. Felder, Linien, geometrische Körper werden zu Haupt- und Spielfiguren auf diesen Leinwänden und stoßen mit Gegenformen, malerischen Einwänden, farbigen Einwüfen zusammen. Ist eine Form im Bild entstanden, fügt er häufig noch auf der gleichen Leinwand ihren Gegenentwurf hinzu. Am Ende sehen die Betrachter keine Gemälde, sondern erhalten anschauliche Einblicke in den Prozess des Malens und die Logik der Malerei. Abstraktion ist hier so anschaulich wie ein Zeichentrickfilm. Immer wenn purer Wohlklang und gemütliche Harmonie aufscheinen, bilden sich auf Mathes Palette giftige Blasen, neonfarbene Kommentare oder geometrische Alternativen heraus.

Dabei geht es gerade nicht um die Zuspitzung einer Handschrift, eines persönlichen Stils. Bertold Mathes ist so wenig oder so sehr Formalist wie ein Laborant am Rastermikroskop. Er entdeckt Muster, Gesetzmäßigkeiten, Systematiken und arbeitet sie ab. Ganze Formentwicklungen werden ausprobiert und verworfen. Was gesichert erscheint, wird auf den Prüfstand gestellt.

Manchmal scheint es dabei, wie in diesem Bild, als würde im Vorübergehen, nur für die eine einzige Leinwand, eine ganze Sprache erfunden, ein womöglich erlernbarer, dechiffrierbarer Code, ein konkretes Vokabular mit einem kommunikativen Zweck. Der Zweck aber liegt in dem malerischen Erkundungsverfahren selbst. Mathes treibt seine Arbeiten zur größtmöglichen Einfachheit, aber es gibt keinen einfachen Dechiffrierapparat, keine Auflösung des Rätsels. Das Rätsel ist die Rekombinationsfähigkeit der Malerei selbst, die Frage, warum Bilder entstehen.



1/1 (Werk Nr. 16, 19.7.2015)



Paul Klee

der Strand bei Beg Meil, 1928

Feder und Aquarell auf Papier mit Leimtupfen auf Karton
30 x 46 cm

Paul Klee (*1879 in Münchenbuchsee, Kanton Bern, †1940 in Muralto, Kanton Tessin) ist ein Künstler, dessen malerisches und grafisches Werk sich durch Expressionismus, Konstruktivismus, Kubismus, Primitivismus und Surrealismus hindruchentwickelt, ohne jemals in einer der Strömungen aufzugehen. Offen für die Reformgedanken des Bauhauses, vertraut Klee am Ende auf die eigene Improvisationsfähigkeit und macht das Werk immer wieder durchlässig für Erneuerungen. Die öffentlichen Ressentiments gegen so viel Unorthodoxie hingegen blieben nicht auf das nationalsozialistische Deutschland beschränkt, sondern drohten sogar noch Ende der 1930er Jahre seine Einbürgerung in die Schweiz zu verhindern. Klee starb, bevor sich die Behörden entscheiden mussten, wie politisch unruhestiftend Klees ganz persönlicher Moderne-Entwurf zu verstehen war.

Und so hängt hier, könnte man sagen, zum Abschluss das Symbol eines vereinzelt, eines undogmatischen Bildes, vollkommen privat. Es zeigt den Strand von Beg-Meil, einem Badeort mit literarischer Vorgeschichte in der Bretagne. Marcel Proust und Sarah Bernhardt waren dort. „Ein unermesslich weiter Sandstrand nur von wenig Sommergästen bevölkert“, schreibt Lily Klee später, und man blieb, bis die Welle der Feriengäste kam. Für Paul Klee ist 1928 die Sommerfrische aber eine politische Realität. Der Handlungsspielraum am Bauhaus wird enger. „Man weiß nicht mehr, wozu man unterrichten soll und auch das Malen will nicht mehr so recht gehn“, schreibt er in einem Brief. Das Bauhaus wird materialistisch-funktionalistischer. Klee passt sich an, aber die Lehre entfernt sich von seiner freien Kunst. Zugleich spitzen sich die kulturpolitischen Konflikte in Deutschland zu und der Antisemitismus grassiert.

„der Strand bei Beg-Meil“ ist so gesehen ein Ausbruch, eine Flucht, ein Gegenbild. Es ist Klees einziges farbiges Bild nach der Natur in dieser Zeit. Man könnte es als einen Gegenentwurf zum Bauhaus-Programm seiner Zeit deuten, aber Klee steht auch plötzlich im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit des Kunstmarktes, gerät unter Druck, muss sich orientieren. Das Blatt zeigt nur einen Strand. Es deutet ihn in einer Chiffre an. Bei näherem Hinsehen ist da Beg-Meil, aber tatsächlich ist es die unscheinbare Protokollnotiz einer angefochtenen Kultur und der Suche nach Klarheit.