Düster ist es und immerzu muss man Rätsel lösen
Bleak it is and always there are mysteries to unravel

Hendrik Lakeberg im Gespräch mit in conversation with Madeleine Boschan

sämtliche Referenzabbildungen: Archiv der Künstlerin
all reference images: archives of the artist

HL
Du arbeitest mit Jalousien, Stahlrohren oder Thermometern. Wie wichtig ist es Dir, dass es sich dabei um gefundenes Material handelt?

MB
Im Augenblick bin ich schon froh, wenn einer meiner Händler die speziellen Lacke, die ich verwende, vorrätig hat. Die machen mir gerade wirklich Sorgen, da gibt's ziemliche Lieferschwierigkeiten. Manchmal schleppe ich allerdings auch Dinge von Reisen mit und verliere dann Ausweis oder Bordkarte, weil mich das gefundene Teil so sehr in Beschlag genommen hat. Zum Glück war das Flughafenpersonal bislang sehr nachsichtig mit mir … Ob ein Teil nun ein gefundenes Stück ist oder nicht, ist für meine Arbeit also gar nicht so wichtig. Das Entdecken von etwas Unerwartetem finde ich viel reizvoller. Herkunft und Geschichte sind ja ohnehin immer im Ding aufgehoben, genauso Ort und Anlass des Findens.

HL
Und warum ›armes‹, unkünstlerisches Material?

MB
Gibt es das überhaupt? Ich gehe da von ganz anderen Fragen aus. Was ist das für ein Ding? Wie ist es beschaffen? Was kann ich damit tun? Zeigt es nur eine Richtung an oder kann ich es später im plastischen Prozess wirklich soweit bearbeiten, dass es dahin kommt, wo es hin soll? Ich mag es, auswählen zu können, und entscheide dann situativ. So kommen für mich Dinge in Frage, die verschiedene Möglichkeiten in sich tragen. Wie die Jalousien. Sie lassen sich durch ein System aus Fäden in die verschiedensten Winkel variieren, die einzelnen Streifen lassen sich biegen, schneiden, knicken, auffächern oder zusammenziehen, um etwa Flächen oder auch Linien zu formen. In erster Linie gefällt mir daran, ein vorhandenes Ordnungssystem oder die gegebene Struktur der Dinge aufzubrechen und umzubauen.

HL
You are working with blinds, steel tubes or thermometers. How important is it to you that this is found material?

MB
Right now, I'm lucky if one of my dealers has the special lacquers in store which I use. I am pretty worried about those as there are quite some supply difficulties at the moment. Still, sometimes I do bring back stuff from travels and lose my ID or boarding pass at the same time because I have been so versed in these things. Fortunately, the airport personnel have been very lenient with me so far… So for my work it is not too important, if a part is a found piece or not. The discovery of something unexpected is far more attractive. Anything contains its own origin and history, just as the place and occasion of its finding.

HL
And why ›poor‹, inartistic materials?

MB
Is there such a thing? However, I am starting with completely different questions. What is this thing? What's its condition? What can I do with it? Does it only point into a certain direction or can I really work on it in the sculptural process that it turns into what it should become? I like to make choices and to decide situationally. Consequently, I employ things bearing different possibilities. Just like the blinds. I can vary them into any angle with a delicate system of filaments; each strip can be bent, cut, bended, shuffled or contracted to form planes or lineatures. First and foremost, I like to crack up and rebuild set systems of order or the given structure of things.

HL
No ready-mades then?

HL
Also keine Ready Mades?

MB
Nehme ich einen ausrangierten Stahlrohrstuhl, kann ich den sicher auch gesellschaftlich, ideell oder symbolisch betrachten. Beispielweise als Form des ästhetischen oder funktionalen Scheiterns eines Dings in seinem Umfeld. Sowas mag da schon mitschwingen.
Wenn ich nun eine Plastik beginne, lege ich mir erstmal einige Gegenstände zurecht, die den Anfang bilden sollen. Dafür habe ich ein umfangreiches, ganz brav nach diversen Kategorien sortiertes Materiallager: Stahlrohrstühle kommen zu Stühlen, gerade Metallrohre zu geraden Metallrohren, Thermometer zu Thermometern usw. Eine enorme Erleichterung beim Bauen, um schnellen Zugriff zu haben oder um im Auge zu behalten, was wie, wo und noch in welcher Menge vorhanden ist.
Allerdings, da ich kein Ding, auch nicht den ausrangierten Stahlrohrstuhl, so verwende, wie es zu mir kommt – vielleicht zersäge ich ihn und benutze bloß eine vorgebogene Kurve, die gerade in die aufgebaute Ordnung der Plastik passt –, stellt sich mir das Duchamp-Problem gar nicht. Ich zersäge, verbiege oder verdrehe die Dinge viel eher bis zur Unkenntlichkeit.

HL
Wofür stehen Deine Materialien? Welche Funktion hat zum Beispiel das Licht?

MB
Weißes Licht ist die Summe aller Spektralfarben. Als Überhöhung ist es für mich wie ein Auge, das alle anderen Farben hervorbringt und aussendet. Dem korrespondieren übrigens ganz direkt die Primärfarben Rot, Gelb und Blau in einer Plastik. Das Licht entspringt dem Energiefluss und zeigt sowohl Spannung als auch eine Energiequelle an. Der Strom ist hierbei sinnbildliches Material und stellt für mich die unsichtbaren Bande

MB
If I take a discarded steel tube chair, I can certainly perceive it socially, ideally or symbolically. For example, as the aesthetic or functional failure of a thing within its environment. Such notions may well resonate in there.
When I start working on a sculpture, I lay out a few items first which shall constitute the beginning. I have large stores for this classified into various categories: steel tube chairs fall in chairs, straight metal tubes in straight metal tubes, thermometers in thermometers etc. It's a big relief when you are building to have quick access or to keep track of what is available where and in which quantity.
However, since I do not use one thing, not even the discarded steel tube chair, as it comes – maybe I cut it into smaller pieces and just take a pre-bent curve fitting the just established structural order of a new sculpture – I am not concerned with the Duchamp-problem at all. In fact, I cut, bend, or twist all things beyond recognition.

HL
Do your materials stand for anything? What is the function of light?

MB
White light is the sum of all spectral colours. As an exaggeration it seems like an eye to me producing and emitting all the other colours. By the way, the primaries in one of the sculptures directly correspond to this. The light originates from an energy flow and displays both voltage and its source. Herein, electricity is an emblematic material symbolising the invisible bonds, constellations, relations, or even dependencies. The light enfolds all. Each sculpture instantly illuminates and reveals itself. It extradites itself and shows everything. Yet, it also shines on the beholder; equally it gazes at and through him. Here, the ambivalence of the neon light enlightening but not warming is most crucial.

HL
Quite dystopian, as if the repressed spectres of modernity haunted us.

dar, also Konstellationen, Beziehungen oder sogar Abhängigkeiten. Das Licht erfasst das alles. Jede Plastik beleuchtet und offenbart sich unmittelbar. Sie liefert sich aus und zeigt alles. Doch sie strahlt auch auf den Betrachter, sie blickt ihn an oder durch ihn hindurch. Dass das Neonlicht erhellt, aber nicht wärmt, um diese Ambivalenz geht es.

HL
Ganz schön dystopisch. Wie die verdrängten Gespenster der Moderne, die uns nun heimsuchen.

MB
Besonders freudig ist die Welt zum Ende der Industriegesellschaften ja nicht gerade. Düster ist es und immerzu muss man Rätsel lösen. Demgegenüber ist das, was in meinen Ausstellungen angelegt ist, eine andere Idee von Verknüpfungsmöglichkeiten. Wie zusammen leben? Ein Vorschlag für eine neue Form miteinander zu sein, zu agieren, miteinander umzugehen, sich zueinander zu verhalten. Das eine nicht ohne das andere, der eine, die eine nicht ohne die anderen.

HL
Wie gehst Du dabei mit dem jeweiligen Raum um?

MB
Ein plastisches System entwickele ich ortsspezifisch aus dem Gesamtgefüge, das mir als Ort der Komposition zur Verfügung steht. Erstmal will ich alles über einen Raum erfahren, seine Geschichte, dann seine Proportionen und exakten Maße, die Lichtführung, für die man nur direkt im Raum ein Gefühl entwickeln kann. Ein bisschen wie die strategische Aufklärung vor der Besetzung eines fremden Territoriums. Denn einer Plastik ihren Ort zu geben, hat immer auch mit Okkupation des umgebenden Raums zu tun. Es können aber auch eine gewisse Tonalität sein oder eine problematische architektonische Gegebenheit, die ich aufnehme und einbeziehe oder ablehne und kontere. Auch hier ein Miteinander.

MB
The world does not appear to be particularly joyous at the end of industrial societies. Bleak it is and always there are mysteries to unravel. In contrast to this, my exhibitions install a different conception of possible alliances. How to live together? They are proposals for a new form of being together, of acting together and cooperating with each other. The one that is not without the other.

HL
How do you address a particular space?

MB
All my sculptural systems are developed site-specifically from the total structure that is available to me as the place of composition. Initially, I want to learn everything about the place, its history, its exact dimensions and proportions, the distribution of light of which you can only get a sense at the site. Quite like strategic reconnaissance prior to the occupation of a foreign territory. The placing of a sculpture is always related to the occupation of the surrounding space. However, it can also be a certain tonality or a problematic architectural factor which I pick up and incorporate or dismiss and counter. And again it's togetherness.

HL
And your titles? Do Steler, Steiger, Hock, and Träger indicate generic designations?

MB
Take the two Träger. Their actual titles are Bejahen (affirming) and Zusagen (assuring). Both are placed deep in space. Behind the trifold Hock-group yet on the same line with the large, white distributor-sculpture Victrix. They are pretty vertical and their parallel rods and levers extend far up into space. I perceive them as aerials, as if they were receiving or sending out something. In addition to their primary attributes, such as a leather

HL
Und die Titel? Sind Steler, Steiger, Hock und Träger Gattungsbezeichnungen?

MB
Nimm die beiden Träger. Ihre eigentlichen Titel lauten Bejahen und Zusagen. Sie stehen tief im Raum. Hinter der Dreiergruppe der Hock, aber auf derselben Linie mit der großen weißen Versorgerplastik Victrix. Sie sind ganz vertikal und ihr paralleles Gestänge ragt weit nach oben in den Raum. Ein wenig antennenhaft sehe ich sie, als ob sie oben etwas aufnehmen oder aussenden würden. Neben ihren primären Attributen wie einer Lederarmlehne, geschweifter Jalousie, die durch Spannung ruhende Energie in sich trägt, sowie einem kleinen warmen Licht haben sie im unteren Bereich einen komplizierter wirkenden Stand, aus dem sie sich in Richtung Decke formieren. Die Träger tragen Ruhe in sich, gleichen aus und sondieren den Bereich der Decke. Damit sekundieren sie sozusagen dem Herzstück Victrix.
Victrix speist fünf der Plastiken im Raum mit Energie und wird gewissermaßen von den Trägern abgeschirmt und bewacht. Ihr fragiles Innere, die offene Elektrik, legt sich in der Fläche vollkommen bloß. Victrix ist das eigentliche Zentrum des gesamten Systems.
Die Hock-Gruppe soll davon nur ablenken. Hock ist ja ein altes Wort für Zusammenkunft, Zusammenhocken. Das impliziert ja schon, dass die Dreiergruppe in sich konzentriert und zusammengezogen ist, selbst wenn sie sich gegebenenfalls noch viel weiter ausdehnen könnte. Die drei Plastiken hängen durch die elektrische Versorgung derart zusammen, dass die eine nicht ohne die anderen sein könnte. Hock ist scheinbar das Zentrum und wird doch hintergründig von Victrix mit lebenserhaltendem Strom gespeist. Das entsprechende Kabel verläuft fast nicht sichtbar.
Die Steiger befinden sich wiederum rechts und links des Eingangs. Sie heißen willkommen und schrecken gleichzeitig ab, halten auf Distanz. Sie fungieren als Hindernis, als Prüfung oder eine Art von Übergangsritus. Daher der Name Steiger, ein Hindernis übersteigen, um in die Ausstellung zu gelangen.
Dazu kommen die weißen Steler, die mit allen Werkgruppen kombiniert werden können.

armrest, curly blind holding potential energy, and a small warm light they have a more complicated base frame from which they rise up high. The Träger comprise calmness, they even out all forces and explore the ceiling-area. Thus, they second to Victrix.
Victrix distributes energy to five sculptures and in a sense it is shielded and guarded by the Träger. Its fragile interior, the open electrics disrobe themselves completely. Victrix is the actual center or the core of the whole system.
In this regard, the Hock-group is a mere device of distraction. Hock is in fact an old word for gathering, or squatting together. This already implies that the triplet is concentrated and contracted in itself, even if it could possibly extend much further. All three sculptures are connected by means of the power supply; none could be without the others. Hock seems to be the exhibition's center although it is ulteriorly and life-sustainingly powered by Victrix. Still, the cable correspondent to this is almost invisible.
The Steiger are placed right and left of the entrance. They welcome and scare you away at the same time, keep you at a distance. They are a kind of barrier, a test or rite of passage. Accordingly, the Steiger denote an obstacle which is to be exceeded in order to enter the exhibition.
And finally, there are the white Steler which can be combined with all groups. The word Steler comes from stele for column, border and tempo. Like scouts or probes they define the sculptural field both in space and time.

HL
The title of the Ulm exhibition is an adaptation from Samuel Beckett's Worstward Ho: Say a body. Where none. Say a place. Where none. For the body. To be in. The conquest for space as a creative act?

MB
Actually, the Schuhhaussaal with its enormous columns doesn't accept any other plastic structure apart from itself. That was a fair challenge. The extensive relations between different objects in a spatially extreme situation: could there be a body where, in fact, no

Steler kommt von Stele und steht für Säule, Grenze und Zeitmaß. Wie Späher oder Sonden umreißen sie das plastische Feld in Raum und Zeit.

HL
Der Ulmer Ausstellungstitel ist eine Bearbeitung aus Samuel Becketts Worstward Ho: Say a body. Where none. Say a place. Where none. For the body. To be in. Raumeroberung als schöpferischer Akt?

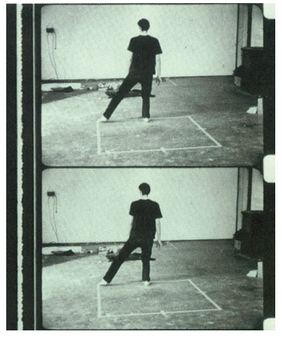
MB
Der Schuhhaussaal mit seinen immensen Säulen lässt eigentlich kein anderes, plastisches Gebilde außer sich zu. Das hat mich herausgefordert. Das Ausmaß der Beziehungen zwischen unterschiedlichen Körpern in einer extremen räumlichen Situation: könnte ein Körper dort sein, wo eigentlich kein zweiter sein kann?
Das kommt von Beckett, verbindet sich dann aber sofort mit der Geschichte des Ausstellungsorts und meiner eigenen. Ein Gefühl von Vertrautheit, dem man nicht trauen darf. Nicht nur dem unmittelbar körperlichen, auch dem sozialen. Das Fremdsein – sich selbst und anderen – ist Teil dieser Erkenntnis. Akzeptiert zu werden und sich selbst zu trauen, ist ein schwieriger Prozess. Das Gefühl davon mag sich rasch einstellen, nur hat es nichts damit zu tun, dass man sich irgendwie auskennen würde. Letztlich bleibt einem doch alles fremd.
In jedem Fall mochte ich immer den offenen, ungesicherten Möglichkeitsraum, in den der späte Beckett nur noch Stimmen sprechen lässt, die fortwährend nicht mehr und noch nicht da sind.

HL
Du beziehst Dich weiter auf Bruce Nauman, der sich mit der Bewegung des Körpers im Raum auseinandersetzt. Deine Arbeiten sind nun statisch. Gibt es trotzdem eine Art von Choreographie für die Betrachtung?

other one can be?
This stems from Beckett but is instantly fused with the history of the exhibition space and my own. A sense of familiarity which cannot be trusted. Not only the immediately physical but the social one, too. Alienation – to yourself and to others – is part of this awareness. Being accepted as well as trusting yourself is a difficult process. You might adjust quickly to this sensation but it is fake. In fact, you are not versed well in anything. Ultimately, everything remains alien to yourself.
Besides, I have always liked Beckett's naked space of possibility within which only voices arise; voices being there no longer and being there not just yet.

HL
Furthermore, you are referring to Bruce Nauman who grappled with the movement of the body in space. Your works, in turn, are static. Is there a kind of choreography for the beholders nonetheless?

MB
When in the mid-1960s Nauman paced off exactly determined rectangles in his studio, this was not only a physical experience but rather an affirmation of his very own existence. Walking is a fundamental body-technique. The upright walk is the one path that ends in death. Walking is a state of being.
Appropriating a place with your own body I consider being an intuitive scanning of the extent of all the things possibly happening within this movement. Before I begin to plan an exhibition, I also pace off the exhibition space. Thereby, I create an archive of sensory-motor impressions and moods in me which consequently form their material shapes.
My previous exhibitions dealt with individual sculptural ensembles each establishing its own place. Now we find a vast field spanning between the white plateaus of the platforms and the quadrants formed by the grid of the oak-columns. The strict geometry of the space is opposed by the asymmetry of the sculptural constellation. This blows all familiar space out of joint. Exactly this disjointment enables you to tap space anew urging you to



MB
Wenn Nauman Mitte der 1960er genau bestimmte Rechtecke in seinem Atelier abschreitet, dann ist das nicht nur eine physische Erfahrung, sondern vielmehr ein Sichversichern der eigenen Existenz. Das Gehen ist eine fundamentale Körpertechnik, der aufrechte Gang derjenige Weg, an dessen Ende das Sterben steht. Gehen ist hier ein Zustand.
Die Aneignung eines Ortes durch den eigenen Körper sehe ich als intuitives Abtasten für das Ausmaß aller Dinge, die in diese Bewegung gestellt, gelegt oder gehängt werden könnten. Bevor ich eine Ausstellung zu planen beginne, schreite ich einen Raum auch ab. Ich lege ein Archiv aus sensomotorischen Eindrücken und Stimmungen in mir an, die dann in der Folge zu ihrer materiellen Gestalt finden.
Waren es in meinen vorherigen Ausstellungen einzelne plastische Ensembles, die jeweils ihren Ort aufstellten, so ist es nun ein weitläufiges Feld, das sich zwischen den weißen Plateaus der Plattformen und den Quadranten aufspannt, die sich durch das Raster der Eichensäulen bilden. Der strengen Geometrie des Saales steht die Asymmetrie der plastischen Konstellation gegenüber, was den gewohnten Raum aus der Fassung bringt. In dieser Fassungslosigkeit muss man sich den Raum neu erschließen, braucht neue Laufwege und Sichtachsen. Das kann man nicht choreographieren. Den eigenen Ort kann man nur allein finden, das nimmt einem niemand ab.

HL
Und dann noch Jasper Maskelyne. Ein englischer Music Hall-Zauberer, der, so die Legende, in den 1940ern im Auftrag der britischen Armee den gesamten Kriegshafen von Alexandria mit einer ausgefeilten Camouflage-Strategie versteckt haben soll. Dandy, Scharlatan und politischer Akteur.

MB
Faszinierend, nicht? Ich bin bei einer meiner Recherchen zu Kriegs- und Tarntechnologien eher durch Zufall auf ihn gestoßen. Er stammt aus einer regelrechten Dynastie von

find new routes and lines of sight. You can't choreograph this. You have to find your own place alone; no one can take this task off of you.

HL
And at last, Jasper Maskelyne, an English Music Hall-magician who, according to legend, hid the entire war harbour of Alexandria with elaborate camouflage strategies on behalf of the British Army in the 1940s. Dandy, charlatan and political actor.

MB
Fascinating, isn't he? I came across him by chance while researching on war and stealth technologies. He is descended from a veritable dynasty of stage magicians and court astronomers. This coterie of illusionism and politics alone has great dramatic potential. I am not only stoked on biological mimicry …

HL
Walking Leaves, hoverflies and eyes on the wings of a butterfly?

MB
A Walking Leaf is a mimesis. Mimicry, exactly, is an imitative deception as the counterfeit signals of hoverflies or on butterfly wings. A creature pretends to be something it is not. A bluff intimidating all opponents to your own advantage. Shine to preserve your substance.
Anyhow, I am not only stoked on deceptions in biology but just as much on our own inventions to camouflage, deceive, and cheat.
Maskelyne who accomplished gigantic illusions with relatively simple means is just great. In 1941 he pranked the German Luftwaffe by constructing or rather faking a complete harbour. At the same time, he managed to blind the Suez Canal with a little more intricate design of flood lights and mirrors; fooling the Nazis once more. He disposed of a canal and he conjured a port. If it was all a sleight of hand or not, does not matter at all.

Bühnenzauberern und Hofastronomen. Diese Verflechtung von Illusionismus und Politik hat allein schon wunderbar dramatisches Potenzial.
Mich beschäftigt das genauso brennend wie die biologische Mimikry ...

HL
Wandelnde Blätter, Schwebfliegen und aufgerissene Augen auf Schmetterlingsflügeln?

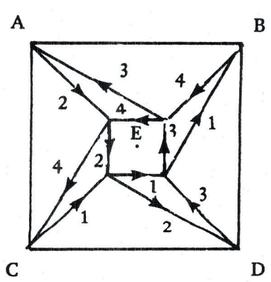
MB
Wandelnde Blätter sind Mimesen. Mimikry, genau, ist eine nachahmende Warntäuschung wie die Signalfälschungen der Schwebfliegen oder auf Schmetterlingsflügeln. Ein Wesen gibt vor, etwas zu sein, was es nicht ist. Ein Bluff, um den Gegner zum eigenen Vorteil einzuschüchtern. Scheinen, um zu sein.
Also nicht nur die Täuschungen in der Biologie, sondern auch unsere Erfindungen, um zu tarnen, zu täuschen und zu tricksen.
Denn wie Maskelyne mit relativ einfachen Mitteln gigantische Täuschungen bewerkstelligen konnte, ist doch schlichtweg großartig. 1941 ließ er durch den Bau einer riesigen Hafenattrappe den Angriff der deutschen Luftwaffe ins Leere gehen. Gleichzeitig gelang es ihm, mit einer ungleich aufwendigeren Konstruktion aus Scheinwerfern und Spiegeln, den Suezkanal zu verblenden, um die Deutschen erneut in die Irre zu führen. Er lässt einen ganzen Kanal verschwinden und zaubert einen Hafen herbei. Ob das alles nur ein Taschenspielertrick war oder nicht, spielt gar keine Rolle. Indem er Raum und Zeit verschiebt, greift er – real oder imaginär – in Politik und Geschichte ein. Maskelyne lässt etwas erscheinen, wo vorher nichts war, und verbirgt im Gegenzug etwas, das eigentlich da ist.

HL
Wie steht es um Verbergen und Entbergen in Deiner Arbeit?

By shifting – real or imaginary – time and space, he interfered with politics and history. Maskelyne conjured something where nothing was before and in exchange he got rid of something that was actually there.

HL
What about concealing and revealing in your work?

MB
In Ulm all sculptures are interconnected and electrified by white cables. However, this is not apparent in the first place. Still, you have the cables running along the floor of the hall and you just have to follow them to discover those relations. Some are hidden; some are all out in the open.
Throughout the exhibition space the sculptures' gestures and postures indicate definite directions pointing to other sculptures with other definite gestures and orientations. Thereby, these different positions form a discrete field system out of all their enclosed and all their disclosed relations. Maybe you do not notice these tensions right away but might sense them anyway.
Take an oil-rig with its underground system of pipelines transporting the oil ashore. Those pipelines are invisible but nevertheless they are there beneath the visible surface. Take a stealth bomber and this ratio is reversed. Undiscoveredness guarantees absolute perception.
Or take the white square in Beckett's Quad. Again and again, four figures compass the empty center of the field, their paths cross; they all have something to do with each other. We see all of this, all of the time. But what this might be all about remains an abstruse enigma. Thus, an absolute revelation sometimes reverts to concealment.



MB
Die Arbeiten in Ulm sind miteinander durch weiße Kabel verbunden und elektrifiziert. Das erschließt sich allerdings nicht sofort. Man muss den Kabeln, die auf dem Saalboden verlaufen, folgen, um diese Beziehungen zu entdecken. Manche sind von Säulen verdeckt, manche ganz offensichtlich ausgelegt.
Die Gesten oder Haltungen der Plastiken zeigen ausgesprochene Richtungen auf, die durch den Raum hinweg auf andere Plastiken mit anderen Gesten und Ausrichtungen weisen. Diese verschiedenen Positionierungen bilden dabei ein diskretes Feldsystem aus all den offenbaren wie verborgenen Beziehungen zwischen den Plastiken. Man sieht diese Spannungen nicht immer, doch vielleicht kann man sie spüren.
Wie die unterirdischen Rohrsysteme von Bohrinseln, die das Öl an Land leiten. Sie sind unsichtbar und trotzdem unterhalb der sichtbaren Oberfläche vorhanden. Bei Tarnkappenbombern hingegen kehrt sich dieses Verhältnis um. Unentdecktsein, um absolut alles wahrnehmen zu können.
Oder das weiße Quadrat in Becketts Quad. Immer wieder umschreiten vier Akteure die leere Mitte des Feldes, ihre Wege kreuzen sich, alle haben irgendwie miteinander zu tun. Das alles sehen wir ununterbrochen. Doch was es damit und mit der unbetretenen Mitte auf sich hat, bleibt völlig dunkel. Ein absolutes Zeigen kann also vielleicht auch gerade ein Nichtzeigen sein.