Tiefe Oberflächen

Matthias Loebermann

Oliver Herwig

Schichtungen

Handzeichnungen. Schwarzweiß. Das sind Anachronismen in einer Welt, die sich digital verflüssigt und überholt. Wir sprechen hier nicht von schnell hingeworfenen Skizzen, die einer spontanen Eingebung folgen und mal eben eine Umrisslinie beschreiben oder ein Detail fixieren. Matthias Loebermann arbeitet an akkuraten Zeichnungen, die Architektur als Gedankengebäude aufscheinen lassen und die Auseinandersetzung mit gedachtem Raum sichtbar machen. Greifbar.

Das Blatt ist ein Reflexionsmedium, das Proportionen beschreibt, Materialien und Oberflächeneigenschaften. Architektur entsteht auf und aus den zwei Dimensionen des Blattes. Linie für Linie. In großen Formaten und präzisen Rhythmen. Schatten fallen im 45-Grad-Winkel, messerscharf ziehen sich die Linien über bereits vorhandene Linien, als wollten sie Bauteile wegstemmen. Wer kurz blinzelt, sieht sie aus der Zweidimensionalität des Blattes hervortreten wie Kontrapunkte im weichen Fluss horizontaler Linienbündel. So sind es die Vertikalen, die als Rhythmusgeber der Zeichnungen besonders hervortreten: Fenster und Türen.

Die Arbeiten leben von der Dichte und spielen doch mit Freistellen und Leerräumen, die das Prinzip der Häuser wie auf einem Röntgenschirm aufscheinen lassen. Ihre Struktur, der Fassadenschnitt, der in feinen roten Linien aufscheint. Und am Rand – gewissermaßen als zweite Leseebene – feine Details und Fügungen, wie Bauteile einander begegnen und Übergänge formulieren.

Keine Frage: Diese Preziosen machen den Prozess des Entwerfens sichtbar – als Auseinandersetzung mit Raum, Material und Zeit. Bleistift, Buntstift, Lineal und Zeichenbrett sind die Werkzeuge der Wahl. Das analoge Arbeiten ist keine Attitüde, kein Konservativismus, der sich an die Welt von gestern anlehnt, das ist Matthias Loebermann selbst und seine Annäherung an den Bau, den er hier offenlegt.

Vielleicht muss man sich den Übergang vom analogen zum digitalen Arbeiten vorstellen wie schmelzende Gletscher. Das kristalline Eis bricht auf, Risse durchziehen den Körper, bis ganze Stücke ins Rutschen kommen. Wenn Gletscher kalben, lösen sie kleine Flutwellen aus. Bruchstücke treiben als Schollen in salziger See und zergehen langsam. Die starken Bindungskräfte lassen los, die Form wird umrisslos, das Festgefügte geht auseinander. Wenn das analoge Arbeiten idealiter gekennzeichnet ist durch klare Abfolgen, eindeutige Entscheidungen und teils schwer umkehrbare Stationen, verspricht das digitale Arbeiten verflüssigte Prozesse bis zum Schluss. Jedes Komma eines Textes kann noch gesetzt werden, jeder Text kann umgestellt und ganz neu gelesen werden. Jedes Bild ist unfertig bis zu dem Augenblick, an dem es ausbelichtet wird – und jede Architektur könnte prinzipiell ganz anders aussehen. Prozesshaftigkeit bis zum Schluss bietet enorme Vorteile – sie vernetzt und beschleunigt. Das analoge Entwerfen klärt viele Varianten und Abzweigungen im Vorfeld oder spätestens im Moment, in dem die Hand zum Stift greift.

Wer mit der Hand schreibt und zeichnet, geht eine ganz andere Verbindung ein zwischen Imagination und Umsetzung. Die Linie, die mit dem Bleistift einmal gesetzt ist, kann nicht einfach zurückgenommen werden. Radiergummis und scharfe Messer sind kein Undo-Button, der den Gedankengang zurücknimmt bis zu Verzweigungspunkten, die neue Varianten zulassen. Wer mit der Hand zeichnet, legt sich fest. Im besten Sinne entsteht eine meditative Einheit aus Hand, Zeichengerät und Auge. Die langsame Verfertigung der Zeichnung beim Arbeiten setzt Konzentration voraus und Leichtigkeit. Varianten werden schneller verworfen, vielleicht, weil der Zeichner wie ein geübter Go-Spieler intuitiv Umwege ahnt und Widerstände. Das heißt nicht, dass hier perfekte Blätter entstünden, im Gegenteil. Gerade das Unperfekte, das sich in jede Zeichnung einschreibt, der menschliche Duktus macht sie so spannend. Die Hand am Zeichentisch sorgt für Konzentration. Die Konzentration sorgt für Dichte. Die Dichte erzeugt Ruhe.

Das ist es, was die zeichnerischen Arbeiten von Matthias Loebermann so einzigartig macht. Man blickt auf ihre Schichtungen und entdeckt: verdichtete Zeit.

Wolfgang Brune
Oliver Herwig
Matthias Loebermann

Das Kleine im Großen

Ein Ateliergespräch über Bauwerke und bildende Kunst, Kunst und Leben.

O H : In diesem Buch fließen Architektur und bildende Kunst ineinander – oder sollte man sagen: bildende Kunst und Architektur?

W B : Es könnte spannend sein, diese zwei Ordnungen gegeneinander laufen zu lassen. Die Architektur – und die bildende Kunst. Dabei geht es doch um mehr als nur um zwei unterschiedliche Dimensionen, die sich durchdringen. Und um mehr, als nur um unterschiedliche Maßstäbe und Möglichkeiten der Annäherung.

M L : In der Architektur geht es nicht um das ganz Kleine, sondern um die Idee des großen Ganzen. Bei meinen Bildern ist das anders. Es gibt keines, dass nicht aus der Nähe als abstrakte Struktur und aus der Ferne als Bildwerk betrachtet werden kann und will. In der Architektur ist es anders. Das Haus verändert seine Größe, nicht aber sein Wesen, das Detail wird sichtbar, bleibt aber Teil des Ganzen.

W B : Das Problem ist nicht Nah- und Fernsicht in der Architektur. Man kann sie oft gar nicht aus der Ferne anschauen. Man muss sie vielmehr durchschreiten, um sie zu erfahren, damit sie sich in einem bildet und eine Position wird. Das klassisch Dialogische hat die Architektur in ihrer Totalität nicht.

M L : Richtig.

W B : Interessant, dass Du sagst, dass man sich der Architektur nur bis zu einer bestimmten Distanz nähern kann, dem Bild aber, bis die Nase anstößt.

M L : Das kann man beim Haus auch, nur stellt sich selten eine neue Erfahrung ein. Ich arbeite gerade an einem Wohnhausumbau. Dort soll schwarzes, nach japanischer Tradition angekohltes Holz für die Hülle verwendet werden. Wer sich nähert, riecht das Holz. Das wird dann synästhetisch: Die Idee, dass das Haus eine Haut erhält, die man erspüren und erfahren kann. Das ist eines der wenigen Projekte, bei denen Distanzlosigkeit eine völlig neue sinnliche Erfahrung mit sich bringt.

W B : Wunderbares Material.

M L : Das Holz, Douglasie als Ausgangsmaterial, wird ausgebürstet; die weichen Fasern verschwinden, sodass ein regelrechtes Relief entsteht, zwei, drei Millimeter hoch. Das Haus verändert sich so aus jeder Perspektive, das Material arbeitet mit dem Licht und durch die Art, wie es gefügt ist.

W B : Gerade deshalb bauen wir ja. Hier geht es ums Material und die Frage, wie Du über eine tiefe Oberfläche, hier ist sie wirklich tief, eine neue Erfahrung erschließt. Das gibt es ja auch in der bildenden Kunst. In welchem Verhältnis stehen nun die beiden Talente? Gerade in Deiner Person. Das Buch wäre ein Spiegel ...

M L : ... genau.

W B : Dann sehen wir, wie in der Architektur Regeln befolgt und Ordnungen aufgebaut werden, während in der bildenden Kunst alles frei fließt. Doch Kunst wird genauso produziert wie Architektur – und umgekehrt. Das kann man gar nicht segregieren, ganz im Gegenteil: Das ist eine synthetische Disziplin und verhält sich wie der Tanz zum Theater.

O H : Welches Verhältnis haben also Architektur und bildende Kunst – bei Dir und im Buch, das gerade entsteht?

M L : Sie sollen gleichwertig auftreten, weil sie mich auch so beschäftigen, wenn auch zu unterschiedlichen Zeiten. Daher machen wir ja auch keine Architekturmonographie, spannend ist doch eher, dass die Bereiche auf den ersten Blick nichts miteinander zu tun zu haben scheinen. Ich mache ja keine konstruktive Kunst, keine konkrete Kunst, sondern eher das Gegenteil. Und in meiner Architektur kommt die freie Form selten vor. Da ist kein 6B, der einfach laufen gelassen wird, sondern es ist das sehr genaue Nachdenken über das, was ich tue. Und in der Malerei ist es auch so, dass viel für den Papierkorb gemacht wird, das ist schon ein ähnlicher Vorgang.

O H : Und mit Blick auf mögliche Betrachter.

M L : Die Malerei ist selbstbestimmt, autonom. Ich mache sie in erster Linie für mich, nicht für Dritte. Bei der Architektur ist es umgekehrt.

O H : Das klang doch eben anders. Du hast aus einer banalen Bauaufgabe eine Herausforderung für Dich gemacht.

M L : Ich versuche den Bauherren immer mitzunehmen, am Ende muss es sein Haus werden.

W B : Ein Architekt, der einigermaßen unabhängig ist, wird immer dazu tendieren, für sein Ego zu bauen. Du tendierst auf jeden Fall dazu. Du sagst es ja auch. Fortan baust Du nur noch die Häuser, die Dich interessieren.

O H : Ein Bauherr kann davon doch nur profitieren. Nichts ist doch enttäuschender als die bloße Umsetzung der eigenen Wünsche und Träume.

M L : Bei einem anderen Projekt machen wir ein Atriumhaus mit einer neu entwickelten Hülle. Im Inneren entsteht eine eigene Welt aus Holz, die mit der Umgebung des gewöhnlichen Gewerbegebietes nichts zu hat. Für das Äußere entwickle ich gerade eine vorgesetzte Hülle aus Kunststoffspritzgusslamellen, die sich wie ein Gefieder öffnet und schließt und dem Haus seine städtebauliche Identität verleiht. Es ist der Versuch, an diesem schnöden Ort zwischen beliebigen Industriehallen ein Haus zu entwerfen, das mit poetischen Mitteln Identität schafft.

W B : Jetzt wird es spannend: Welche Relation hat die räumliche Disziplin der Architektur mit der Oberfläche? Das können wir über die Bekleidungstheorie bis Loos diskutieren oder über die farbige oder weiße Antike. Aber wir sprechen über Dich. Und über Räume, nicht nur über Hüllen, die wiederum eine maßgebliche Rolle spielen für den Ausdruck der Räume.

O H : Und für die Wahrnehmung. Architektur wird oft nur noch als Hülle rezipiert.

W B : Die Frage der Oberfläche kann eine Falle sein; nur als Oberfläche betrachtet, hätte man die Architektur nicht richtig verstanden. Bei den künstlerischen Arbeiten hingegen gibt es verschiedene Positionen, die oszillieren zwischen konkret und a-konkret.

M L : Die neuen künstlerischen Arbeiten beschäftigen sich mit Himmel und Wolken, aber eigentlich geht es um das Verhältnis von Hell und Dunkel, das einen Raum aufspannt.

Am Wendepunkt

W B : Das hier, das Buch, ist vielleicht ein Wendepunkt. Mit Mitte 50 zu erkennen: Das Leben ist endlich und zu fragen, was man mit der noch verblie-

benen Zeit macht.

M L : Natürlich ist die Frage relevant, wir haben einen Zeithorizont, in dem wir uns bewegen. Zumindest erschließt es sich mir so. Daher mache ich bestimmte Dinge – und unterlasse andere. Ich unterrichte gerne, weil ich glaube, Inhalte gut vermitteln und junge Menschen für unsere Profession begeistern zu können, ich baue gerne, weil ich glaube, lebenswerte Räume zu erzeugen, und ich habe die große Leidenschaft mich bildnerisch auszudrücken. In diesen drei Bereichen bewege ich mich seit mehr als 20 Jahren parallel und durcheinander, aber nie etwas völlig weglassend. Das ist ja eher ungewöhnlich. Viele sagen ja: Wenn du Architekt bist, darfst du nur Architekt sein. Sonst wirst du nicht ernst genommen in der Szene und in der Theorie sowie nicht. Der Meinung bin ich nicht. Ausschließlichkeit führt nicht zwingend zur Qualität; das war noch nie meine Meinung und ist auch kein Kriterium für die Beurteilung von Kunst oder Architektur.

O H : Aber der Schwerpunkt verlagert sich.

M L : Ich versuche mich mehr der Malerei zu widmen. Ein gebautes Haus mehr oder weniger ist nicht mehr wichtig für mich.

O H : Würdest Du das als Gelassenheit bezeichnen?

M L : Nun ja, das wäre ja ein von sich aus erzeugter, freiwilliger Wesenszug.

O H : Genau das vermittelst Du.

M L : Ja, aber das war nicht immer so. Ich war früher nicht ganz so gelassen, wie ich es heute bin. Das hat vielleicht etwas mit Lebenserfahrung zu tun. Meine beiden Eltern sind tot, mein Vater ist früh gestorben, da war ich gerade 32. Als Kind hatte er wenig Zeit für mich, und später dann, im Studium haben wir uns schon auseinandergesetzt, aber erst kurz vor seinem Tod gab es wirklich Verständnis für den anderen, und dann war er plötzlich weg.

O H : Jetzt könnte man natürlich sagen: Als Künstler kannst Du dich emotional verwirklichen – und als Architekt intellektuell. Warum stimmt das nicht?

M L : Weil die Kunst zwar emotional aussieht, aber mit einem hohen rationalen Hintergrund gemacht wird. Das ist kein emotionales Abmalen eines Vorbildes, sondern es ist die ganz konzentrierte und spontane Reaktion auf das, was das Papier und die Farbe gerade mit mir machen. Das erfordert handwerkliche Fähigkeiten und einen intellektuellen Vorgang. Meine Malerei hat mit Emotion ganz wenig zu tun. Sie schaut nur so aus.

O H : Und die Architektur – die ist ja auch nicht emotionslos.

M L : Meine Architektur ist natürlich nicht emotionslos, denn sie basiert auf der Idee des zweiten Blicks, und der hat damit zu tun, eine Beziehung zu dem Gebäude mit seinen Räumen aufzubauen. Dafür muss ich etwas schaffen, dass den zweiten Blick lohnt. Es muss immer wieder einen empathischen Anknüpfungspunkt geben. Insofern ist die Architektur möglicherweise sogar emotionaler als die Malerei.

W B : Wir sprechen von Architektur und Malerei, als seien sie Antipoden ...

M L : Natürlich nicht!

W B : ... und erkennen dabei überhaupt nicht die wechselseitige Bespiegelung der beiden. Ich würde sogar sagen: die unverbrüchliche Einheit, aus der heraus wir leben, weil wir das eine vom anderen gar nicht trennen können.

M L : Natürlich.

W B : Das gilt in Deinem Fall nicht nur für Emotion und Intellekt, sondern auch für Kunst und Architektur. Denn Du sprichst vom zweiten Blick in der Architektur und von Irritation. Ich muss zurück, um nochmals hinzusehen. Sehen, um zu erkennen, das ist Ästhetik.

M L : Genau.

W B : Und was macht das Bild? Architektur und bildende Kunst funktionieren nicht unterschiedlich, beide sind nicht-konkret.

M L : Richtig.

W B : Der Kuhstall sieht nicht aus wie die Kuh, sondern ist abstrakt. Und Abstraktion und Reduktion sind die Motive der klassischen Moderne. Selbst die konkretesten Bilder um 1900, die fotorealistisch genau arbeiten, sind Abbilder der Gesellschaft und somit ziemlich abstrakt.

O H : Jetzt müssten wir die Termini schärfen. Konkrete Kunst ist eigentlich die Weiterentwicklung der ...

M L : abstrakten Kunst ...

O H : die nur noch ihre bildnerischen Mittel – Farbe und Form – in den Vordergrund stellt – und von nichts mehr abstrahiert, sondern nur noch „ist".

W B : In Ordnung, wenn man also gegen die abstrakte Kunst die realistische stellt, die Realität abbildende ...

O H : ... was immer das ist: Realität.

W B : Kant: Wahrheit und Wirklichkeit entstehen im erkennenden Subjekt. Also: Abstraktion und Reduktion treffen für Deine beiden Seiten zu. Die Suche nach dem Plastischen. Im Gegensatz zur Moderne, die eine ganz abstrakte Plastik wollte, ist das Plastische in der Architektur bei Dir oft das äußerst Referentielle.

M L : Ja!

W B : Zu Archetypten. In uns seit Kindertagen angelegt.

M L : Ich komme eher aus der Idee des klassisch-tradierten Raumes, der gewisse Dinge kann, gute Proportionen hat, das richtige Verhältnis von Geborgenheit und Offenheit, das richtige Verhältnis der Räume zueinander – wie ich sie empfinde. Deswegen sind das sicherlich tradierte Bilder, die wir kennen, die mir aber wichtig sind. Ich kann für andere keine Häuser bauen, in denen ich mich selbst unwohl fühle. Es hat am Ende immer mit mir zu tun, ob ich will, oder nicht. Das mag einengend sein, aber da kann ich nicht aus meiner Haut.

W B : Wohlfühlen! Architektur ist eben nicht der Bereich des Intellekts allein. Wir könnten jetzt über Proportionslehren sprechen, aber letztlich lesen wir Architekten einen Plan ja räumlich und wissen: Plan und Raum sind in einem stimmigen Verhältnis. Thomas von Aquin gab eine wunderbare Regel für Schönheit aus – Klarheit war für ihn ein Thema der Schönheit, Angemessenheit und Unverbrüchlichkeit.

M L : Damit fühle ich mich schon wohl, keine Frage ... Architektur und Malerei sind zwei Pole mit gegenseitiger Anziehungskraft für mich. Man kann sie nicht auseinanderschneiden, sie gehören zusammen und sind durch meine Person auch inhaltlich aneinandergebunden, auch wenn die Mittel andere sind. Ich habe parallel studiert, 1984 bis 1991 Malerei bei K. R. H. Sonderborg und Architektur bei Peter C. von Seidlein. Bei einem der letzten noch lebenden Tachisten der ersten Stunde und einem der letzten Architekten, der bei Mies noch persönlich im Büro tätig war, ausgebildet zu werden, war für mich faszinierend und prägend.

O H : Das ist ja vielleicht was hängen geblieben an Vorlieben und Methoden ...

M L : Sonderborg hat nie ohne Musik gearbeitet, und zwar mit lauter Musik. Das mache ich auch, andere Musik a ls er, aber Musik ist schon ein Inspirationsthema. Sonderborg wartete oft auf den richtigen Rhythmus, bevor er sehr spontan zu arbeiten begann. Das war ein ganz anderer Zugang, als ihn von Seidlein zur Architektur hatte – er folgte bestimmten Regeln: Klare und einfache Gebäudetypologien, präzise Konstruktion und eine minimale Hülle. Da gab es aus seiner Mies'schen Tradition Entwurfsstrategien, die er auf seine Projekte anwandte. Sonderborg hatte hingegen nur Pinsel und Papier, war aber immer überraschend. Es war sehr eindringlich, ihn stundenlang zum Fenster hinaussehen zu sehen, bis er auf einmal loslegte und beispielsweise 20 Variationen über Hochspannungsleitungen zu Papier brachte.

O H : In der Akademie ging es doch auch um Hilfe bei der Selbstwerdung, nicht nur um künstlerische Techniken.

M L : In der Akademie gab es schon schräge Typen, die mit Skischuhen durch die Mensa stapften und damit ausdrückten: Ich bin anders als alle anderen, das war mir nie wichtig.

W B : Und jetzt schauen wir auf die Hülle und Deine Arbeitsweise. Da könnte man ja fast denken: Du warst bei großen Lehrern, ganz großen Lehrern, die haben in Dir was angelegt – und das trägt immer noch.

M L : (lacht)

W B : Doch! Du sitzt hier und hörst Bach,Monteverdi, Gubaidulina, Aribert Reimann....., und Du hörst sie laut, sitzt da und hast viele Momente, in denen Du beobachtest, Dich beobachtest, Dein Tun beobachtest.

M L : Oder ich sitze Stunden da und zeichne meine Pläne ...

W B : ... im Atelier entstehen Arbeiten von Dir in kurzer Zeit, weil sie sich durch Ausschuss unglaublich verdichten. Sie sind klein oder groß und eruptiv, gelingen oder misslingen und haben lange Kontemplationsprozesse.

O H : und beim Entwerfen?

M L : Natürlich könnte ich Architekturzeichnungen auch am Computer machen, doch bei mir entsteht die Idee bei der langsamen Verfertigung der Entwurfszeichnungen. Ich brauche Zeit dafür.

W B : Wir sind oft in zerhackstückten Arbeitsprozessen unter Hochdruck, die uns ermüden. Deine Arbeitsweise ist ...

O H : ... mittelalterlich ...

W B : oder mönchisch. Hochgradig divergent zu unserer Welt. Das ist ja wirklich eine Kartause. Welt? Egal, ich gehe ins Büro und schraffiere stundenlang mit dem Bleistift. Dass die Welt schon lange digitalisiert ist, ist schön für die Welt. Das ist eine Haltung. Man kann mit Skischuhen durchs Atelier gehen oder der digitalen Welt den Stinkefinger zeigen. Das ist auch eine Form von Divergenz.

O H : ... aber keine Attitüde. Im Gegensatz zu Skischuhen hat das hier Methode.

WB: oder Konzept. Bei einer Performance können auch Skischuhe zum Konzept gehören.
O H : ... stimmt!

W B : Auch da bespiegeln sich Antipoden. Bemerkenswert bei Matthias ist, dass die Kontemplation in beiden Medien eine Wesensart darstellt. Es ist seine Art zu arbeiten.

O H : ... und zu leben. Das hat mit Verdichtung und Qualität zu tun, und damit, dem Augenblick Permanenz zu geben, weil man ihn ernst nimmt. Und in ihn eintauchen kann.

Paravents auf Stöckelschuhen

W B : Das gilt auch für die Architektur. Dein Hotelumbau in der Rhön etwa hat sich ent-zeitlicht. Er operiert durch die Referenz zum japanischen Haus mit der Idee der Verinnerlichung, was für ein Hotel schon etwas Großes ist. Ent-zeitlichen. Ent-müllen. Es ent-grenzt sich.

OH: Da steht ein Paravent, der den Ort umgürtet und ihn herausschneidet aus dem üblichen Kontext.

M L : Die eigentliche Idee ist die Transformation des Bestehenden. Deshalb ist der Paravent als Bild, dass ich etwas dahinter verstecke, das Neugier erzeugt und aus dem hässlichen Entlein etwas Inszeniertes macht. Das war der Schlüssel. Ich mache Vergangenheit bewusst und versuche den negativen Impetus umzudrehen. Verstecken und Neugier wecken, deshalb nicht richtig eingepackt, sondern mit Fugen im Paravent. Das hat mir als Bild gefallen, papierdünn, fragil, wie auf Stöckelschuhen, etwas, das nur aufgrund seiner Faltung frei im Landschaftsraum steht.

W B : Ganz genau, was von Seidlein sagt: Die Konstruktion ist die Skulptur und erhält die dünnste Hülle, die sie kriegen kann. Das führst Du weiter mit dem Unterschied, dass diese Hülle hochgradig referentiell ist. Der Paravent ist das Lustobjekt der bürgerlichen Gesellschaft. Wir dürfen eigentlich nicht, wollen aber. Dazu baust Du ihn mit einem japanischen Einschlag. Es geht um Gestus und Blicke und der Idee des Öffnens und Verhüllens. Es geht um Rituale, das alles schwingt mit, wenn der Paravent so materialisiert wird.

Prozess der Selbstwerdung

M L : Bildnerisch beschäftige ich mich, wie vorhin schon erwähnt, seit einiger Zeit mit Wolken, mit ephemeren Erscheinungen, um es allgemein zu formulieren, und versuche, die in unterschiedlichen Ausdrucksformen für mich zu bearbeiten. Das kleinste Format, 16cm x 17cm, heißt als Serie „Tagebuch eines Wolkensammlers", dazu kommen Klein-, Mittel- und Großformat, die sich assoziativ damit beschäftigen. Und es gibt Arbeiten, die in der Abstraktion tatsächlich bleiben und sich mit der Idee der Licht- und Materieerscheinungen und ihrem Wechsel von Dichte beschäftigen. Und das auf eine eher intellektuelle Art. Diese Arbeiten brauchen keine Assoziation mit Wolken.

O H : Das ist genau meine Assoziation

M L : Es ist offen. Aber es hat etwas mit Dynamik, Geschwindigkeit und Bewegung zu tun. Wie eine Momentaufnah-