

INTERVIEW MIT BERTRAND FILHOL / CULTURE AU COEUR

-Können Sie uns etwas über Ihren künstlerischen Weg erzählen? Was hat Sie dazu gebracht, sich ganz der Malerei zu widmen?

Ich habe einen Arbeiterhintergrund. Mein Vater war Rohrleger, meine Mutter Krankenschwester. Meine Eltern sind in den frühen Siebzigern mit meinem Bruder und mir nach West-Berlin gezogen. Sie hatten ein ausgesprochenes Klassenbewusstsein, weswegen Kunst und Kultur jenseits der Popkultur zu Hause eher als bourgeois verschrien und wenig präsent war. Meine Kindheit sehr schwierig, mein Vater war starker Alkoholiker und starb früh am Drogenkonsum. Da war ich 14 Jahre alt. Ich spürte oft das Bedürfnis, abzutauchen und dafür war das Malen und Zeichnen mein Mittel der Wahl. Ich bekam auch früh eine gewisse Anerkennung für meine handwerklichen Fähigkeiten und meine Phantasie. Mir war aber eben von meiner Familie nicht viel an kulturellem oder sozialem Kapital in die Wiege gelegt worden; daher war mir sehr lange nicht bewusst, dass es auch mein beruflicher Weg werden könnte. Ich dachte bis dahin eher angewandt: also Grafik-Design oder Architektur. Die Idee zur Bildenden Kunst entwickelte sich erst gegen Ende meiner Schulzeit, als ich einem emeritierten Professor, einem Freund der Mutter einer Freundin, meine Arbeiten zeigte und er mich darauf aufmerksam machte, dass es auch eine Option für mich sein könnte. Ziemlich naiv und ohne jeglichen kulturbürgerlichen Habitus wie ich damals war, hatte ich aber natürlich keine Ahnung, welcher Geschmack für den Diskurs in der Kunsthochschule notwendig war und so musste ich mich sechsmal bewerben bis ich zum Kunststudium zugelassen wurde. Die Wartezeit füllte ich mit dem Studium der Philosophie (die ich damals nicht wirklich verstand) und der Politologie. Ich war also schon Mitte Zwanzig und handwerklich sehr gut aufgestellt, als ich endlich anfang, Kunst zu studieren. In der Kunsthochschule entdeckte ich die Ölmalerei, in die ich mich sofort verliebte, obwohl die Malerei in den Neunzigern megaout war. Ich probierte viel aus, arbeitete mich an den einzigen deutschen Vertretern der Malerei, die auch innerhalb der von der Konzeptkunst durchseuchten Kunsthochschule anerkannt waren, ab: Gerhard Richter und Martin Kippenberger. Ich lernte die Kunstgeschichte und den Diskurs, darüber meine Stärken und Schwächen kennen, außerdem, mich im Kontext meiner Mitstudierenden und der zeitgenössischen Kunst einzuordnen. Am Ende des Studiums malte ich bereits reduzierte aber sehr realistische Bilder von singulären Objekten, mit denen ich später irgendwann auch Galeristen überzeugen konnte. Aber das dauerte noch ganze zehn Jahre, in denen ich mich und irgendwann auch meine Familie mit verschiedenen Jobs und gelegentlichen Verkäufen eher schlecht als recht über Wasser hielt. Seit zwanzig Jahren, seit der Berliner Galerist Michael Haas meine Arbeiten auf einer Off-Messe im damals boomenden Berlin entdeckt hatte, lebe ich ausschließlich von der Kunst. Heute arbeite ich mit mehreren internationalen Galerien zusammen, aber ich fühle mich noch immer nicht ganz da wo ich mich und meine Bilder sehe. Der Druck, wirtschaftlich erfolgreich sein zu müssen, ist mal Motivation und mal lästig. Es mag aber auch daran liegen, dass ich nicht jeden Preis für meine Karriere zu zahlen bereit bin. Ich wehre mich ein bisschen gegen die vermeintlichen Zwänge der Kulturindustrie, indem ich nur vergleichsweise wenige, dafür handgefertigte „Produkte“ auf den Markt werfe. Die Zeit, die ich mir nehme, ist mein Luxus. Ein gutes Leben zu führen, heißt für mich, Malen zu können. So lange ich das tun kann und meine Familie nicht darben muss, fühle ich mich sehr privilegiert.

-Wie erleben Sie den Einfluss von Berlin, wo Sie leben und arbeiten, auf Ihre künstlerische Praxis?

Ich bin bereits mit drei Jahren mit meinen Eltern in die damalige Mauerstadt West-Berlin gezogen. Diese Stadt war und ist aufgrund ihrer Historie aufgeladen. Das politische Bewusstsein ist hier tief verwurzelt und die politische Bildung in der Schule war aufgrund dieser Lage sehr intensiv und anschaulich. Hier geblieben bin ich einerseits, weil kurz nach meinem Abitur die Mauer fiel und es wohl blöd gewesen wäre, ausgerechnet in dieser aufregenden Zeit die Stadt zu verlassen. Andererseits war es aber eben auch günstiger hier als irgendwo anders – und ich hatte ja aus genannten Gründen kaum die finanziellen Möglichkeiten für Alternativen, schon gar nicht im Ausland. Es gab zwar kein Geld in Berlin der Neunziger aber überall ganz viel Raum zum Ausprobieren. Als ich Kunst studiert habe, war Berlin ein Eldorado für alle möglichen Kunstformen. Alles durchmischte sich, weil noch niemand wusste, wohin er oder sie und das alles steuert, und fast jedes oft spontane Kunstevent in irgendwelchen Katakomben und grauen Hinterhöfen hatte auch einen Partycharakter. Die Kunst war in diesen gruftigen Räumen zwangsläufig installativ und hatte den Techno- oder Hiphop-Soundtrack ihrer Zeit. Der Bezug zur Musik, das Existenzielle, auch die Debatten über die Postmoderne in dieser Zeit an diesem Ort haben mich schon sehr geprägt, obwohl ich ja weiterhin ein bisschen zu akademisch gemalt hatte und mir meine Nische in diesem Umfeld klar definieren und erkämpfen musste. Dass ich hier geblieben bin, war für mich eher ein Segen: Es gab zwar plötzlich kaum noch Berliner um mich herum, dafür aber kamen viele neue Perspektiven aus aller Welt dazu, und so musste ich auch gar nicht ständig durch die Welt jetten, um mir diese aneignen zu können, was ich mir schließlich auch nicht hätte leisten können. Die Diskurse in dieser Stadt halten bis heute an und sie sind sehr breit gefächert. L' Art pour l' Art und der Kunstmarkt sind, obwohl dieser auch wegen der stark gestiegenen allgemeinen Kosten durchaus mehr an Bedeutung gewonnen hat, nur Bereiche eines weiten geistigen Diskurses in einem breitgefächerten Kultursystem. In dieser Stadt greift das Eine ins Andere und gerade das Beharren auf der Freiheit der Kunst wird hier eben doch auch traditionell auch als politische Geste gelesen.

Noch immer genieße ich die Tatsache, dass es hier unendlich viele Künstlerinnen und Künstler aller Ausrichtungen und auch immer noch Räume gibt, in denen wir uns, auch unabhängig von den Eitelkeiten des Kunstmarktes, begegnen und manchmal auch gemeinsam Ausstellungen organisieren können. Mein Atelier ist Teil eines großen Fabrikkomplexes im Norden der Innenstadt. Sehr oft sitze ich dort mit meinen Kolleginnen und Kollegen bei einem guten Kaffee im Garten und wir schwadronieren über Kunst, Gott und die Welt ohne dies voneinander zu trennen. Da ich einer eher introvertierten Arbeit nachgehe, sind diese selbstverständlichen und barrierefreien Kontakte und Optionen in der breiten Szene Berlins als Ausgleich umso wichtiger, auch weil sie mir einen ständigen Spiegel bieten über den ich mich verorten kann, auch künstlerisch.

Könnten Sie Ihren kreativen Prozess beschreiben, von der Auswahl eines Themas bis zur Fertigstellung des endgültigen Werks? -Wie lassen Sie sich im täglichen Leben inspirieren? Folgen Sie Ihrer Intuition, oder arbeiten Sie nach einer konzeptionellen Logik? Wie hat sich Ihr Werk in den letzten Jahren entwickelt? -Können Sie uns mehr über die Technik erzählen, die Sie verwenden? Arbeiten Sie immer mit Ölfarbe?

Mein Ansatz ist erstmal eher intuitiv, aber durchaus phänomenologisch-analytisch. Das heißt: Ich gehe von einer Idee aus und durchdringe diese beim Arbeiten mit bestimmten Themen oder Formen über längere Zeiträume konzeptuell. Ich verstehe mich als Künstler auch als eine Art Resonanzkörper, der in eine Beziehung tritt zu seiner Umwelt und diese in seinen Bildern verarbeitet, man kann auch sagen: verdaut. Daher ist die (visuell) erlebbare Welt immer der Ausgangspunkt für meine Bilder und in der Regel (auch hinter deren neuerlichen Abstraktionen) gut sichtbar. Für die Auswahl der Dinge für meine Objektbilder, die ich fast 20 Jahre lang gemalt habe, habe ich oft einfach nur die Augen offen halten müssen für meine alltägliche Umwelt. Unsere materielle Welt besteht ja schließlich aus unendlich vielen Dingen. Mal reizte mich die Symbolik, mal die Einfachheit oder der Verwendungszweck dieser Objekte, Heidegger würde sagen, deren Zuhandenheit. So wird man zum Beispiel einige Werkzeuge aus meinem Atelier unter meinen Motiven finden. Aber es gab immer mehrere, auch rein ästhetische, Gründe die bei der Wahl eine Rolle spielen: das mag die grafische Form, die Farbigkeit der Objekte sein, deren Oberflächenstruktur, die ich natürlich immer im Bild gleich mitdenke. Im besten Fall vereinigten sich alle diese Eigenschaften in einem Bildmotiv. Wenn ich ein solches gefunden habe, dann gehe ich mit der Ölfarbe auf der Leinwand ähnlich vor wie ein Bildhauer mit seinem Stein (nur eben additiv und nicht subtraktiv), nämlich, indem ich das Bild grob anlege und mich Schicht für Schicht vorarbeite und dabei immer feiner werde. Ich habe für die Objektbilder niemals nach Fotografien gearbeitet, sondern immer direkt über die Beobachtung am Objekt. Jeder Pinselstrich ist bei mir somit ein beobachtender, der entweder dem Objekt oder dem Bild gilt. So wird die Dichte des Farbauftrages eines mir der Summe meiner Beobachtungen. Ich habe mich allerdings in den letzten Jahren ziemlich neu erfunden und male gerade keine hyperrealistischen Objektbilder mehr sondern Abstraktionen von Schriften und Bildikonen der Malereigeschichte. Ich habe meine vormalige Regel, keine Vorlagen zu verwenden, hinter mir gelassen, weil sich die Prozesse sehr schnell verselbstständigen. Anders als früher gelten meine Beobachtungen heute viel mehr dem was im Bild passiert. Die Bilder haben sich also verändert: die akademische Präzision, mit der ich vorgehe, ist geblieben. Es ist mir weiterhin ein Anliegen, dass Bildinhalte und formale Mittel logisch ineinander greifen.

Wie haben Sie die wichtige Wendepunkte oder Momente der Neubewertung, von denen Sie gesprochen haben, erlebt?

Wie ich eben gesagt habe, gab es einige große Veränderungen in meiner Herangehensweise in den letzten Jahren. Nachdem ich eine gefühlte Ewigkeit in recht strenger Manier Objekte quasi hyperrealistisch zu Bild gebracht hatte, stellte sich mir die Frage, ob ich mich mit diesem doch recht engen Korsett auf Dauer identifizieren lassen möchte. Es lief ja nicht schlecht: Kunsthistoriker haben meinen konzeptuellen Ansatz gelobt und der Kunstmarkt hatte meine Bilder als Marke erkannt und weitergereicht. Ich hatte Sammler und Galeristen, die diese Bilder erwarteten. Realistisch wäre es womöglich klug gewesen, dieses „Lebenskonzept“ weiterzuführen. Nur: Ich war nie ein Realist. Ich habe meine Bilder immer als eher illusionistisch bezeichnet, weil ich das philosophisch viel spannender finde. Auch habe ich nie besonders narrativ gearbeitet sondern meinen Blick auf die Welt und das Leben eher strukturalistisch verstanden. Daher habe ich es oft als Missverständnis wahrgenommen, wenn sich Leute meine Objektbilder mit einfachen Begrifflichkeiten erklärten oder mir einen gewissen materiellen Fetischismus vorhalten wollten, mit dem sie sich möglicherweise selbst identifizierten.

Ich wollte auch raus aus dem Image der konzeptuellen Strenge. Zuviel Konzept verhindert Intuition. Ich wünschte mir aber eben genau mehr Intuition in meinen Prozessen, mehr Raum für Improvisation, wollte auch weg von dem starken Fokus auf die Dinge in der Welt.

Ich hatte ja auch in den Jahrzehnten vorher viel ausprobiert und wusste um die Vielfalt meiner Möglichkeiten. Ich suchte also, ohne zu wissen wie genau, einen logischen transformatorischen Prozess, um möglichst viele Beobachter meiner Kunst mitzunehmen. Das ging los mit der profanen Entscheidung für farbige Hintergründe. Diese führten zu der mittlerweile über 30 Teile umfassenden Serie LIQUIDS, Bildern von Gläsern, die mit verschiedenen Flüssigkeiten gefüllt sind, in welchen sich die Formen der Reflektionen innerhalb der Architektur über die Jahre stark verselbstständigten. Dem gewachsenen Bedürfnis, diese freieren Prozesse in die anderen Motive zu überführen, habe ich schließlich nachgegeben, was letztendlich meinen nunmehr alten, auch etwas dogmatischen, Ansatz, keine Fotografien oder Projektionen zu verwenden, obsolet gemacht hat. Ich vergleiche meine Malprozesse heute gerne mit dem Jazz: Es gibt einen Score, aber innerhalb dessen viel Raum für Interpretation. Wenn ich heute ein Bild beginne, weiß ich nicht, zu welchem Ergebnis es mich führen wird. Ich bin breiter aufgestellt als vor ein paar Jahren und ich habe auch viel mehr Möglichkeiten, mich selbst und andere zu überraschen.

-Ihre Malerei scheint eine Synthese aus mehreren Strömungen des 20. Jahrhunderts - Futurismus, Kubismus, Abstraktion - zu sein, wobei sie eine hyperrealistische Grundlage beibehält. Gibt es andere künstlerische Strömungen, die Ihre Arbeit beeinflusst haben?

Ich bin früh geprägt von der Kunst der Modernen und der Ästhetik des 1970er Jahre Alltags. Die Farben und die Muster der Tapeten, Plattencover und der Designs der Warenwelt waren oft psychedelisch-abstrakt oder konkret. Signor Rossi suchte im Fernsehen sein Glück in phantastischen Traumwelten. Meine kindlichen und jugendlichen Träume bestanden oft aus Flügen oder auch Stürzen durch bodenlose abstrakte phantastische Formationen, die sicherlich auch diesen visuellen Prägungen entsprangen. Und obwohl ich, wie gesagt, aus proletarischen und eher kulturfernen Verhältnissen stamme, hing über unserem rot-weiß-gestreiften Wohnzimmersofa der Druck der „Drei Musikanten“ von Picasso. Es dauerte eine ganze Weile bis ich halbwegs begriff, was sich auf diesem, dem synthetischen Kubismus zuzuordnenden, Bild abspielte, aber als es so weit wahr, war es wie eine Initiation: Ich verstand, dass Malerei nicht der reinen Abbildung dienen musste, sondern den Möglichkeiten, und dass der Raum dieser Möglichkeiten in diesem engen rechtwinkligen Rahmen unendlich und jedes Mal einmalig war. Von diesem Moment an verstand ich, dass Kunst machen in dieser Gesellschaft individuelle Freiheit und Selbstverwirklichung bedeuten kann. Als junger Erwachsener befasste ich mich intensiv mit Picasso und allen Formen des Kubismus, wobei ich den Futurismus ästhetisch interessanter fand, weil er weniger festgelegt, spielerischer und organischer zu sein schien. Ich mochte an diesen Bildern immer die strukturelle Vernetzung der Räume mit den Dingen, die wiederum neue, in der Dreidimensionalität unmögliche Räume entstehen lassen. Diese Vernetzung der Dimensionen im Bild hat mich genau so fasziniert wie die Illusion von Wirklichkeit. Ich war auch immer ein großer Freund des Lichtes eines Caravaggio, der Trompe-l'oeuil-Malerei der Niederländer, der Surrealisten um René Magritte oder der formalen Strenge der Neuen Sachlichkeit, die sich zumindest formal später bei Künstlern wie Domenico Gnoli oder Konrad Klapheck wiederfand. In den Neunzigern, während meines Kunststudiums, entdeckte ich die amerikanische Kunst, die Konzeptkunst und den Minimalismus, die mich in meinem prinzipiellen Ansatz der strukturellen Reduktion der Mittel bestätigten. Ich bin sicher kein Zeitgeistkünstler, lasse mich aber doch immer wieder gerne von aktuellen Diskursen inspirieren: Ich sehe die Malerei und das was ich tue immer in einem großen historischen Kontext und suche eine Sprache, die bestenfalls in zeitloser Aktualität zuhause ist.

-Sie haben in jüngster Zeit klassische Werke wie den Wanderer über dem Nebelmeer von Caspar David Friedrich oder Betty von Gerhard Richter neu interpretiert. Was hat Sie dazu bewogen, diese Ikonen der Malerei neu zu interpretieren?

Es hat sich einfach ergeben: Ich wurde vorletztes Jahr von einer befreundeten Kuratorin gefragt, ob ich 2024 bei einer Blumen-Ausstellung in einem Off-Space hier in Berlin teilnehmen möchte. Ich sagte zu. Ich hatte zwar noch ein großes Blumen-Stilleben von 2014, welches mir ein Berliner Sammler auch zur Verfügung gestellt hätte, aber da ich doch bereits in ganz neue Gefilde aufgebrochen war, wollte ich nicht wieder mit dem alten Kram kommen. Also überlegte ich, dass ich mich, wie in einem Selbst-Versuch, mal an Vincent van Goghs Sonnenblumen ausprobieren könnte. Das tat ich dann und siehe da: die Resonanz war sehr positiv. Und wie es manchmal so ist, boten sich gleich die nächsten Gelegenheiten, denn im Sommer sollte zum 250sten Geburtstag von Caspar David Friedrich eine Bezug nehmende Gruppenausstellung in einer Galerie auf der deutschen Ostseeinsel Rügen stattfinden und das kam mir natürlich sehr gelegen. Parallel überlegte mein Berliner Galerist, dass er selber eine Tribute-to-Manet-Show organisieren wollte - und da waren es schon drei. Ich nannte sie Painting Paintings, also Gemälde von Gemälden. Für Anfang 2025 war dann eine Solo-Ausstellung in der Brüsseler Filiale der Galerie Templon vorgesehen und als man vor Ort von den neuen Motiven gehört hatte, war schnell klar: Das wollen wir auch! Nun, ich war erstmal selbst ein bisschen überrascht von der Dynamik und ehrlich gesagt, weiß ich auch noch nicht, auf welcher anderen Basis als spontane Lust ich diese neue Entwicklung letztendlich für mich und vor anderen erklären kann. Klar gibt es hier einige interessante Fragen: Was haben diese Ikonen mit mir zu tun, außer, dass sie den natürlichen Link zur Kunstgeschichte herstellen? Will ich mich, ein bisschen zu simpel vielleicht, ihrer berühmten Ikonografie bedienen? Wobei ich ja immer schon auch ikonische Motive und solche mit kunsthistorischen Verweisen verarbeitet habe wie bei dem Fahrrad-Rad (Duchamp) oder den Kinderzeichnungen meiner Tochter. Natürlich male ich keine Motive, die mich nicht interessieren, aber auch hier interessiert mich nicht so sehr die narrative Seite der einzelnen Bilder, sondern eher die Struktur ihrer Betrachtung als historische Ikonen und, eben, identifikatorische Faktoren. Es ist ja keine einfache Appropriation Art, eher eine Art Sampling wie beim Hiphop. Wieviel von dieser Ikone ist in meinem Bild eigentlich noch übrig und wieviel René Wirths steckt da bereits drin? Natürlich kann das auch heißen: Wieviel dieser Ikonen steckte eigentlich schon vorher in René Wirths? Was bedeutet hier Urheberschaft? Geht es nicht viel eher um das WIE es als um das WAS abgebildet wird? Handelt es sich überhaupt um Interpretationen, also um meinen abstrahierenden Blick auf diese Ikonen, oder drücke ich ihnen nicht vielmehr meinen „Stil“ auf? Das sind alles für mich selbst noch ungeklärte Fragen und vielleicht lassen sie sie auch nicht endgültig klären, aber sie sind interessant und ich erschließe mir persönlich ganz neue konzeptuelle Felder. Das prozessuale Agieren mit den Bedeutungsebenen, den Flächen, Farben und Formen ist dabei sehr verspielt. Nicht zuletzt sind die Ergebnisse visuell sehr reizvoll. Und das ist es doch was ich mir von einem Bild als allererstes wünsche: dass ich es gerne lange anschau, wobei Wahrnehmung eben nicht nur unmittelbar stattfindet sondern viel mit unseren Sehgewohnheiten zu tun hat.

-In Ihrer jüngsten Serie Scripture Paintings hat mich besonders der typografische Aspekt Ihrer Arbeit beeindruckt. Die Buchstaben werden zu skulpturalen, fast architektonischen Formen, die aus Volumen und ineinander verwobenen Perspektiven aufgebaut sind. Es gibt sogar einen optischen Effekt, der zuweilen an das Erbe der Op Art erinnert, im Stil von Bridget Riley oder Victor Vasarely. Können Sie uns mehr über diese Serie erzählen und darüber, was Sie mit dieser Verschmelzung von Text, Volumen und Abstraktion vermitteln wollen? -In Ihren Werken finden sich häufig Voluten, Schleifen und Überlagerungen durchscheinender

geometrischer Formen, die einen kinetischen, fast hypnotischen Effekt erzeugen. Wie hat sich dieser visuelle Ansatz in Ihrer Praxis entwickelt?

Die Scripture Paintings haben sich parallel zu den Painting Paintings entwickelt. Ich wollte einen weiteren Pol für die Vielfalt in meinem Werk. Neben der Beschäftigung mit dem historischen Erbe der Malerei suchte ich nach einem zeitlosen Feld, in dem ich mein Interesse für und mein Bedürfnis nach Sprache, Struktur und Philosophie ausleben konnte. Ich habe Schrift in meinen Bildern lange gemieden, es sei denn, sie waren Teil des Motivs. Aber nachdem sich die Malprozesse meiner Bilder von den Motiven so stark befreit und mein bildnerisches Vokabular eine so unabhängige visuelle Form erreicht hatte, fiel mir auf, dass ich damit Dinge ganz direkt aussprechen und gleichsam verklausulieren, damit auch neu bewerten konnte. Worte konnten plötzlich zu Bildern werden, Bilder umgekehrt sich zu Worten formen. Meine Scripture Paintings sind abstrakte Bilder von Welt-abstrahierender Sprache in schriftlicher Form. Ästhetisch bewegen sie sich zwischen dem Kubismus, Futurismus, der Op Art der 1970er Jahre und dem Graffiti. Ich gehe dabei vor wie bei den anderen Bildern, also Schicht für Schicht, nur dass mein Motiv eine einfache Druckschrift auf der irgendwie intuitiv gerasterten Struktur des Bildes ist. Im Ergebnis werden unsere visuelle Wahrnehmung und unser, ebenso intellektuelles, Abstraktionsvermögen angesprochen. Gleichmaßen ist es mir auch hier ein Anliegen, dass dies auf einer lustvollen visuellen Basis passiert, die erstmal in der Lage ist, möglichst breite Bevölkerungsschichten anzusprechen. Ich wünsche mir einen niedrigschwelligen Ansatz für die Wahrnehmung meiner Bilder: Kinder sollten ebenso einen Zugang zu ihnen finden können wie Philosophieprofessor*innen.

-Gibt es Formate, Objekte oder Themen, die Sie noch nicht erforscht haben und die Sie gerne erforschen würden?

-Was sind Ihre aktuellen oder bevorstehenden Projekte?

Ich bereite gerade eine Ausstellung für Ende des Jahres in der Zürcher Galerie Haas vor, in der es noch ein, zwei Objektbilder und einige neue Painting Paintings und ein paar Scripture Paintings zu sehen geben wird. Ansonsten schwebt mir mittelfristig vor, zwischendurch auch immer mal biografische Fotos aus meiner Kindheit zu verarbeiten. Für mich stellt sich hierbei die Frage, wieviel Geschichte ich tatsächlich offenbaren will und ob und wie ich es schaffen kann, aus vermeintlich profanen oder mindestens ambivalenten Erinnerungen visuell spannende Bilder zu machen. Wie gesagt: Ich bin mittlerweile immer für Überraschungen offen.