

EINERSEITS UND ...

von Stephan Trescher

Hier steh ich nun - und weiß einmal mehr nicht, wo ich anfangen soll. Denn da gibt es die Gebote der Höflichkeit, sinnreiche Aufzählungsmodi wie die Chronologie und das Alphabet; außerdem noch die Denkschubladen, eher ganze Regalsysteme, aus der Kunstgeschichte - und alle fordern sie von mir etwas anderes. Was also soll der arme Redner da machen?

Ich habe mir gedacht: Auswürfeln ist die richtige Methode. Und siehe da, sie bringt ein eindeutiges Ergebnis, denn dann muß ich beginnen mit den zwei Fotoarbeiten von **Dieter Kiessling**.

Beide haben einen Würfel zum Bildgegenstand. Nicht einfach die geometrische Figur, sondern einen Spielwürfel. Das eine zeigt eine heftig verpixelte Aufnahme eines solchen Würfels vor schwarzem Hintergrund. Dass wir das Motiv überhaupt als einen Würfel erkennen, ist an sich schon verblüffend. Vielleicht hat das was mit den Augen zu tun. Also den Punkten, die auf einem solchen Würfel eben auch Augen heißen. Mit unseren eigenen Augen hat es wahrscheinlich weniger zu tun als mit unserem Hirn, das aus diesen sehr diffusen Sehdaten, dem bisschen an optischem Futter, aus der Erinnerung und unserem Wissen von der Welt wieder etwas zusammensetzt, das, obgleich es uns völlig flächig und extrem abstrahiert entgegentritt, doch wieder einen dreidimensionalen Gegenstand ergibt. Je weiter wir entfernt sind, umso besser.

Hier begegnet uns in jener Uneindeutigkeit zwischen Bild und Abbild, Zwei- und Dreidimensionalität zum ersten Mal eines jener zahlreichen Doppel- und Zwitterphänomene, jener Grenzgänge und Ambiguitäten, die alle gute Kunst kennzeichnen – auf jeden Fall die in dieser Ausstellung vertretene.

Der Kiesslingsche Dreisatz, den ich hiermit ins Leben rufe, also die Dialektik von Sehen, Denken und Wahrnehmen, findet sich auch im benachbarten Foto von ihm.

Der gleiche Bildgegenstand, nämlich ein Spielwürfel, verlässt seine statische Daseinsform und wird ganz offenbar seiner Bestimmung zugeführt, also geworfen. Eine Langzeitbelichtung hält diese Bewegung fest und zeigt anstelle eines Würfels plötzlich so etwas wie eine fliegende Skulptur, die aus ganz vielen vollkommen verbogenen Würfeln zusammengesetzt scheint, einen länglichen, spiralig in sich verdrehten Gegenstand in der Luft.

Und wenn wir zunächst vielleicht den Würfelwurf mit etwas Zufälligem assoziiert haben, wird spätestens jetzt deutlich, was für ein präziser Bildgestalter und Gestalt-Denker Dieter Kiessling ist.

In dieser geisterhaft flüchtigen Erscheinung wird die große Dynamik des Würfeln mit Händen greifbar und die Photographie als klassisches Standbild nähert sich dem Filmischen, also dem Bewegtbild an. Das ist beileibe kein Zufall - aber dazu kommen wir später.

Beim Würfel bleiben wir jedoch. Denn sechs Seiten ein und derselben Sache bekommen wir hier in der Ausstellung auch weiterhin zu sehen: Die Sicht der Welt aus sechs Paar Künstleraugen - und aus mindestens dreieinhalb Generationen.

Was sie verbindet, jenseits des Biographischen, der vielfachen Kreuz- und Querverbindungen über Schüler- und Lehrerverhältnisse hinweg, das möchte ich zumindest andeuten. Das Bild vervollständigen müssen wie immer Sie, die Betrachter.

Ein wiederkehrendes Motiv in „Andererseits“ ist sicher das Autobiographische. Und was könnte es autobiographischeres geben als ein Selbstporträt? Als solches kann man die schwarze Hand von **Katharina Fritsch** nämlich durchaus bezeichnen – da es sich um das plastische Abbild im Maßstab 1:1 der Hand der Künstlerin handelt. Aber selbstverständlich greifen auch hier all jene Verwandlungs-Techniken, die die Bildhauerin in ihrem sonstigen Oeuvre anwendet: Die unnatürliche, monochrome Farbgebung, die stets realistische, aber nie ganz naturalistische, immer ein Stück weit abstrahierte und geglättete Darstellungsform. Natürlich ist das kein Selbstporträt im herkömmlichen Sinn, aber die Hand funktioniert trotzdem als Stellvertreterin für ihre Urheberin, die sich damit als Handwerkerin im besten Sinne zu erkennen gibt. Und womöglich auch als Anhängerin einer düsteren Romantik, in der beispielsweise abgetrennte Körperteile neu zusammengesetzt und wieder zum Leben erweckt werden können. Je nach Alter und Belesenheit könnte man natürlich auch den Kinderbuchklassiker aus den 60ern „Die Abenteuer der schwarzen Hand“ assoziieren oder an so etwas wie das Zeichen eines Geheimbundes denken.

Das Assoziative ist aber nicht so wichtig, viel wichtiger ist das, was ich eben so *en passant* erwähnt habe. Die Skulptur von Katharina Fritsch ist ein *Zeichen*: Ihr eignet eine höchst zwiespältige Daseinsform, sowohl als Ding an und für sich, als auch als Zeichen für etwas anderes, immer haargenau ausbalanciert zwischen dem rein Repräsentativen und dem Symbolischen, dem Persönlichen und dem Allgemeinen. So dass diese schwarze Hand auch als Bild gewordener Begriff stehen kann, für die Hand an sich.

Weniger zeichentheoretisch spekulativ, dafür diesmal dezidiert autobiographisch ist die Werkserie, der wie uns als nächstes zuwenden wollen. **Susanne Hegmann** zeigt einen Ausschnitt aus ihrer Bilderreihe „Déjà vu“, die zwischen 2011 und 2022 entstanden ist. Allein schon der lange Entstehungszeitraum markiert, daß es sich dabei um eine lebensbegleitende Folge von Bildern handelt. Sie kann jedoch nicht schlicht chronologisch gelesen werden, sondern spannt die zeitliche Dimension in viele Richtungen auf.

Um mit dem Material zu beginnen: Die Künstlerin hat über Jahre hinweg Filmplakate gesammelt, die interessanterweise auch einen Bezug zur Kunst haben, weil es die Plakate der LWL-Museums-Filmreihe sind. Natürlich handelt es sich dabei nie um aktuelle Hollywoodschinken, sondern stets um ein klug kuratiertes Programm mehr oder minder retrospektiven Charakters, das berühmten Regisseuren, bestimmten Genres oder Themen gewidmet ist. Das heißt, schon diese annoncierenden Filmbilder besitzen einerseits die fortschreitende Chronologie ihres jeweiligen Aushangs und andererseits die rückwärtsgewandte zeitliche Ebene der meist weit zurückliegenden Entstehungsdaten der Filme. Die Künstlerin hat sie sich nun ebenfalls nicht direkt chronologisch vorgeknöpft, sondern in Phasen der Rückschau und des Innehaltens einzelner Plakate bedient, um sie sich malerisch anzueignen.

Diese Übermalungen geschehen nicht in destruktiver Absicht, wie das z.B. bei Arnulf Rainer der Fall wäre, sondern arbeiten eher Einzelteile aus den existierenden Bildern heraus – oder aber konstituieren sie erst durch diesen Akt der Übermalung. In jedem Fall treten diese erzählerischen Reste und Ruinen, diese markanten Überbleibsel in einen Dialog mit den starkfarbigen, häufig monochromen Überdeckungen, so daß weitgehend abstrakte, farbkraftige Flächenkompositionen entstehen, in denen einzelne gegenständliche Elemente auftauchen. Das entspricht einer Ästhetik der Collage, besitzt aber auch starke malerische Anteile, wie man es gerade in der Abfolge an der Wand gut erkennen kann, wo uns von Ferne zunächst graue, orange, grüne, oder rote Rechtecke entgegenleuchten, bevor man in der Nahaussicht dann doch Hände, Augen, Gesten und Gesichter, die Pistole in der ausgestreckten Hand, das graphische Element einer Filmklappe und weitere spannende Details entdecken kann. Die Cineasten unter uns werden sich natürlich auch freuen, hier einen Truffaut, da einen Buñuel, dort die Dorothy aus dem *Wizard of Oz* oder nebenan den stechenden Blick Pier Paolo Pasolinis wiederzuerkennen.

In jedem Fall passiert in der Verbindung der bildlichen Ebenen auch die Verschmelzung von Lebens- und Filmgeschichte. Und dann ist ein *Déjà-Vu* kein Fehler in der Matrix, sondern

eher der Ausdruck eines nachdenklichen Blicks auf die Durchdringung der verschiedenen Bewegungsrichtungen in der Zeit, innerhalb eines einzigen erinnerungsgesättigten Bildes.

"Erinnerung" ist mein Stichwort für den nächsten Schritt, mit dem ich zu **Gertrud Neuhaus** gelange. Auch hier haben wir es wieder mit einer Bilderserie zu tun, in diesem Falle sogar einer vollständigen. Es sind insgesamt 14 Farbfotografien, die die Künstlerin unter den Titel „neigen“ gestellt hat. Sie Stilleben zu nennen, trifft es nicht ganz, wiewohl das Wort als solches schon in die richtige Richtung weist. Wir sehen verschiedene Blumensträuße in Vasen in der gänzlich leeren architektonischen Umgebung eines ausgeräumten Wohnhauses. Fast immer sind die Vasen auf den Fußboden gestellt, wohl auch in Ermangelung von Möbeln oder anderen Stellflächen - bis auf die eine Vase, die auf dem Sitz eines Treppenliftes Platz gefunden hat.

Das Leben auf diesen Bildern ist still, man könnte sogar argwöhnen, die Stille sei so weit fortgeschritten, dass das Leben ganz aus dem Ort gewichen ist.

Die Blumen allerdings behaupten eine farbenfrohe, vitale Eigenständigkeit, die einen starken Kontrast zur Umgebung bildet. Auf der anderen Seite wird man die Assoziation nicht los, daß es sich hier um etwas Ähnliches wie Blumen am Grab handelt, als eine Art von ehrerbietigem letztem Gruß.

Das greift einen kleinen, aber entscheidenden Schritt zu weit: Die Künstlerin dokumentiert hier „nur“ den Abschied von ihrem Elternhaus, das die Eltern jedoch lebendig verlassen haben, um ihren Lebensabend in einem dazu dienenden Heim zu verbringen. Die Spuren des gelebten Lebens und die baulich stilistischen Eigenheiten vergangener Jahrzehnte, wie sie beispielsweise an Kachel- und Tapetenmustern sichtbar werden, erzeugen in jedem Fall eine nostalgische Patina, die auf diesen Bildern liegt wie ein Firnis.

Dagegen kommen die bisweilen spannenden Raumdurchblicke und wunderschön eingefangenen Lichtsituationen kaum an, da bedarf es durchaus der bunten Blumen. Auch wenn abzusehen ist, dass auch diese sich bald neigen werden, ihrem Ende entgegen.

Dass wir damit Zeugen eines sehr persönlichen, geradezu intimen Vorgangs werden, eben des Abschiednehmens, führt uns Neuhaus deutlich genug vor Augen, indem sie die Fotos in ziemlich kleinem Format belässt, aber in großformatigen Passepartouts und Rahmen präsentiert, so daß uns Betrachtern nur eine Art von Schlüssellochperspektive bleibt.

Vom ganz kleinen kommen wir jetzt zum großen, fast schon raumsprengenden Monumentalformat - also zu **Aljoscha Gösslings** Pavillon. Wie auch sein Vorgängermodell ist er eine höchst hybride Erscheinung: Skulptur und Architektur zugleich, ein Objekt, das einerseits minutiös geplant ist, andererseits aus Fundstücken besteht, das stabil, begebar und benutzbar ist und womöglich trotzdem noch seine Gestalt wandeln wird. Es ist autonomes Kunstwerk und dienende Struktur, bloße Hülle, ein Ding an sich – und dann wieder nicht.

Das klingt vielleicht unverständlich zunächst, erklärt sich aber ganz leicht aus dem künstlerischen Tun Aljoscha Gösslings, der fortwährend die künstlerischen Genres und Ausdrucksformen wechselt, der virtuose Tuschzeichnungen anfertigt, Bilder, Assemblagen und vielfältige Tonskulpturen.

Eine solche ist auch der Ausgangspunkt für diesen Pavillon gewesen, der sich damit in erster Linie als Realisierung einer skulpturalen Phantasie zu erkennen gibt. Auch wenn die sich aus unzähligen architektonischen Versatzstücken speist, wie sie sich im kollektiven oder doch künstlerisch vorgebildeten Gedächtnis tummeln.

Aus dieser plastischen Keimzelle entstand dann der Plan einer aufs menschliche Maß angewendeten, architektonischen Umsetzung - wofür der Künstler sich dann die Baustoffe überwiegend zusammensuchte, aus ökonomischen wie auch ökologischen Gründen also Direktrecycling betrieb. Den Assemblage-Charakter des Pavillons kann man gut erkennen: Gefundene Sprossenfenster, Bestandteile eines Gitterbetts, wiederverwendete Decken- oder Wandpaneele lassen sich unschwer ausmachen. Oft durchlaufen die gefundenen und wiederverwerteten Materialien aber eine tiefgreifende Transformation - am auffälligsten ist das vielleicht beim Fußboden des Pavillons, der eine Art von Intarsienarbeit geworden ist, farblich abwechslungsreich gestaltet, mit einem großen floralen Ornament in der Mitte.

Wie überhaupt die Grenzen zwischen Bild, Relief, Skulptur und Architektur durchlässig werden, das eine als Skizze oder Vorläufer oder auch nur Durchgangsaggregatzustand des anderen erscheint.

Offenheit ist natürlich auch eine wesentliche Eigenschaft der Architekturform Pavillon selbst, die sich stets ihrer Umgebung öffnet – und vom Künstler auch dazu gedacht ist, betreten und benutzt zu werden, für eigene und fremde künstlerische Interventionen und Aktionen oder schlicht als ein Ort der Begegnung.

Pagode, Almhütte, Kirche, Kinderzimmer, Ausstellungs- oder Konzerthaus, an all das erinnert er, als all das kann er dienen. Vielleicht behält er seine Form auch zukünftig; vielleicht wächst er noch weiter, wird länger oder breiter.

Was er sicher nicht werden wird, ist eine geschlossene, quaderförmige Schuhschachtel mit einheitlich weißen Wänden.

Aber auch die hat ihre Daseinsberechtigung, wie Sie dort drüben sehen können. Und wenn Sie sich bislang nicht in den dunklen Raum im Raum hineingetraut haben, sollten Sie das unbedingt gleich nachholen: Da gibt es nämlich nicht einfach nur das Verkehrsmittel der Zukunft zu sehen, sondern eine wirklich spannend anzusehende Videoarbeit von **Dieter Kiessling**:

Zug 2 ist ihr Titel und in einen fahrenden Zug blicken wir mit dem unbeweglichen Auge einer fest installierten Kamera, die den Gang eines Abteilwagons der ÖBB, mit den geschlossen gläsernen Türen rechts und den Fenstern links, in Fahrtrichtung hinabblickt. Klingt erst einmal höchst unspektakulär.

Und wiewohl es so ziemlich die schönste Bahnstrecke Deutschlands ist, die der Zug da entlangfährt, nämlich die direkt am Rhein gelegene zwischen Bingen und Koblenz, sehen wir weder beeindruckende Landschaftsformationen noch Burgruinen oder gar die Loreley persönlich.

Was wir dagegen sehen, sind die wechselnden Lichteinfälle und -Reflexe auf dem Waggonboden, aber vor allem die von der tiefstehenden Sonne ins Wageninnere geworfenen Schatten, die in mal lichten, mal dichten, einmal kurzen, einmal langen, jedenfalls immer wieder unterschiedlich rhythmisierten Abfolgen den ganzen Wagen entlang wandern, uns in Zuggeschwindigkeit entgegenkommen - und zwar über Wand, Boden und Decke hinweg, so dass wir förmlich durch Schattenringe oder -Tunnel optisch hindurchtauchen.

Das vermittelt einen unglaublichen Eindruck von Geschwindigkeit und zugleich ein seltsam schwebendes Gefühl von Stillstand, da die Schatten sich nach hinten, eben auf uns zu bewegen, wir aber mit dem Zug nach vorne fahren. Dieses Gefühl verdichtet sich, auf die 10-minütige Länge des ganzen Videos gesehen, zu einer höchst paradoxen Zeiterfahrung – und passt damit hervorragend zu den imaginären Bewegungen und Verschiebungen auf der Zeitachse, die Susanne Hegmann für *Andererseits* als weiteres Hauptthema stets mitgedacht hat.

Weswegen wir jetzt problemlos an den Anfang dieser Zeitachse springen können, zum *Spiritus rector* und Quasi-Alterspräsidenten der heutigen Ausstellung, dem Lehrer von Hegmann, Fritsch und Kiessling, also zu **Johannes Brus**. Oder, wie es Karl-Heinz Köpcke formuliert hätte: „And now for something completely different.“

Es war nicht einfach, aus dem großen und vielfältigen Oeuvre von Johannes Brus nur zwei Werke für diese Ausstellung auszuwählen, letztendlich haben wir auf Skulpturen verzichtet und uns zwei Fotoarbeiten herausgesucht.

Wobei diese großformatigen Bilder, die Sie nun hier sehen können, so gar nichts mit dem gemein haben, was man sich herkömmlicherweise unter Fotografie vorstellt. Nicht nur, daß sie groß, beinahe riesig sind. Sondern vor allem, dass sie eine solch enorme Unmittelbarkeit besitzen. Eine Direktheit und Präsenz, die sich aus verschiedenen Quellen speist.

Am augenfälligsten ist dabei wohl ihre Präsentationsform. Roh und ungeschützt hängen diese Bilder im Raum, also durch keinerlei Rahmen gezähmt, sie tun das mit einigem Abstand von der Wand, oben und unten durch Eisenstangen aufgespannt und beschwert - und sie sind so frei beweglich, daß man ihre Beulen, Falten und Knicke weniger als Manko denn als Ausdruck von Bewegung, als fast schon skulpturale Präsenz im Raum und letztlich als Ausweis von Lebendigkeit begreift.

Hinzu kommt der höchst nonchalante Umgang des Künstlers mit seinem Medium: Getreu dem Motto „Was nicht passt, wird passend gemacht“, wird das Format vorgegeben durch die Bildidee - wenn dann das Fotopapier bzw. die verstärkende Leinwand nicht groß genug sind, wird eben angestückt.

Auch dem unbetitelten Maskenbild in unserer Ausstellung sieht man diese Genese deutlich an. Ins Auge fällt auch der genuin malerische Ansatz, mit dem Johannes Brus hier wie so oft zu Werke geht: Fünf sehr unterschiedliche Masken sind in jeweils einem eigenen vorherrschenden Farbton, beinahe monochrom wiedergegeben. Leicht zu erkennen ist dabei, dass es sich ursprünglich um eine rein schwarzweiße Fotografie gehandelt hat und der Künstler die weißen Flächen erst im Nachhinein mit Pinsel und Toner, also direkt im Papier, koloriert hat. Man könnte nun vermuten, daß das schlichte Nebeneinander, die additive Reihung von fünf Masken ziemlich flach wirkt – aber das Gegenteil ist der Fall. Nicht allein, dass die Farbgebung innerhalb der scheinbar monochromen Flächen dann doch wieder höchst differenziert ausfallen kann, und dass die sorgfältige Komposition, das Austarieren der farbigen Flächen auf dem schwarzen Grund von einigem Formgefühl zeugt und natürlich

auch solche Details wie die unterschiedliche Ausrichtung der Köpfe nach oben, unten und zur Seite beachtet werden wollen: Abgesehen von alldem ist ihre plastische Präsenz so bemerkenswert. Die liegt nicht zuletzt an der Herstellung dieses Bildes, die der Künstler ganz unverblümt vorführt: Leuchtend weiß heben sich schließlich die Leinen und Schnüre vom schwarzen Untergrund ab, an denen die Masken aufgehängt waren – und genauso sind sie auch belichtet worden, nämlich ganz direkt als Schattenwurf auf das Papier, also ohne Zuhilfenahme irgendwelcher Linsen oder sonstiger fotografischer Apparate - kurz gesagt: Es handelt sich bei diesem Bild um ein ungewöhnlich großes Fotogramm.

Noch deutlicher lässt sich diese Technik am anderen, hochrechteckigen Bild von Brus ablesen. Man kann hier die schwarzweiße Grundgestalt des Bildes gut erkennen, auch wenn der Künstler hier ebenfalls noch erhebliche malerische Eingriffe am an sich schon fertigen Fotogramm vorgenommen hat – nur eben nicht in bunt, sondern in gedeckten Grün- und Bronzetönen.

Und noch deutlicher sieht man hier den direkt sich abzeichnenden plastischen Schattenwurf, den das zugrundeliegende Objekt auf das Fotopapier gezaubert hat: In diesem Falle handelt es sich um eine von Brus' eigenen Skulpturen aus der Werkserie der *Brancusi-Paraphrasen* - die als Skulpturen einen großen anarchischen Witz versprühen, weil Brus sich dem Großmeister der elegant abstrahierten Skulptur nähert, indem er dessen perfekte Formen auf absichtsvoll ungefähre bis ungehobelte Weise nachahmt. Er tut dies, indem er Alltagsgegenstände wie Tontöpfe und Glasvasen mit schicken geometrischen Sockeln und Obst und Gemüse kombiniert, seltener echten, meistens selbst gemachten Melonen, Auberginen und einem seiner *all time favourites*, der Salatgurke.

Das ist gerade in der farblichen Reduktion tatsächlich viel leichter als wohlproportionierte skulpturale Form zu erkennen, auch wenn wir sie nur in der flachen Fassung einer Fotografie zu Gesicht bekommen - allerdings in der malerisch zum Leben erweckten eines echten Johannes-Brus-Fotogramms. Erfrischend wie am ersten Tag!

Diese mediale Mischung, die Migration der Form und ein letztlich malerischer Ansatz, wo man ihn nicht vermuten würde, führen uns noch einmal zurück zu **Katharina Fritsch** und hin zu ihrer schiefen Heiligenfigur.

Es handelt sich hierbei eindeutig um einen Bischof, vielleicht sogar den Heiligen Nikolaus, in diesem Fall *en miniature*, es gibt ihn in Fritschs Oeuvre auch in Beinahe-Lebensgröße - und

in anderer Farbgebung. Hier also ist es ein liches Grau in Kombination mit einem dunkel leuchtenden Grün (dessen offizielle Bezeichnung lautet: Chromoxid, feurig).

Die auffällige farbliche Längsteilung der Figur wirft eine Menge Fragen auf. Die Unterstellung einer gespaltenen Persönlichkeit kann man, glaube ich, sofort verwerfen. Eher wäre dieser schiefe Heilige ein Paradebeispiel für die fragwürdige Glaubwürdigkeit von Zeugenaussagen für die Juristen oder für die Wahrheits- und Absolutheitsansprüche subjektiver Wahrnehmung für die Philosophen.

Und angesichts der Schiefelage der Skulptur drängt sich auch die Frage auf: Ist nur dieser Heilige oder die ganze Kirche aus dem Lot?

In jedem Fall verrät das Werk viel über die Parameter von Skulptur: Zum Beispiel, wie wichtig das Verhältnis von Figur zu Sockel ist (denn in diesem Fall wirkt der Nikolaus besonders kleingeschrumpft, geradezu miniaturisiert durch den überlangen Quader, auf dem er steht). Natürlich über die Bedeutung der Farbe und ebenfalls über die Wichtigkeit der Position des Betrachters im Raum im Verhältnis zur Skulptur. Davon hängt schließlich ab, ob er oder sie einen grauen oder einen grünen Heiligen erblickt oder eben einen zwiefachen. Und natürlich lässt es sich kaum vermeiden, auch an Katharina Fritschs wirkmächtigste skandalöse Verbindung zu Münster zu denken, an die Präsentation ihrer gelben Madonna anno 1987 zwischen Karstadt und Dominikanerkirche. Damals eben ganz ohne Sockel und mitten in der Fußgängerzone. Das war ein Stein des Anstoßes erster Güte.

Ob allein die sichere Entfernung vom potentiell vandalistischen Stadtbummeler durch einen Sockel diesen wankenden, schwankenden, schiefen Heiligen heute vor Übergriffen bewahren würde, ist zumindest fraglich. Noch aber steht er, ein bisschen wie ein schiefer Turm von Pisa aus dem Souvenirshop, nur ungleich besser gearbeitet, warm und sicher hier im geschlossenen Raum.

Und dort taugt er bestens zum Schutzpatron für unsere Ausstellung, denn er erinnert uns permanent an ihren Titel - und an die Überlegung, dass zu jedem Andererseits auch ein Einerseits gehört.

Meinerseits sage ich jetzt: Vielen Dank für ihre Aufmerksamkeit!

**Rede zur Eröffnung der Ausstellung „Andererseits“
im VolksbankForum Münster am 25. August 2023**