

**Erich Spahn**  
**Serielle Fotografien**  
**Werkschau**

**23.7. 2009**

Text: Wolfgang Herzer

A rose is a rose is a rose is a rose.  
Ich denke, diese Zeile ist noch einigen von  
Ihnen bekannt,  
sie ist ein Klassiker  
schwergewichtig wie die ganze Welt-  
Bibliothek,  
für die Künstler das Ur-Beispiel konkreter  
Kunst,

A rose ist a rose is a rose is a rose,  
dieses Endlos-Klang-Band ist das Mantra des  
Definitionszwangs, der unsere Tage  
beherrscht, ein Hit, der bis heute hält, und  
zugleich Beschwörung der Liebe, der  
stärksten aller Emotionen, die das Bild der  
Rose symbolisiert, das Rosenrot ist das  
Sprengmittel, vor dem keine Mauer, keine  
Festlegung endgültig ist.

Ich finde, dieses Mantra enthält in seiner  
Doppelwertigkeit und Gegenläufigkeit DIE  
Begleitmelodie für Erich Spahns Werk.  
Serie, Endlos- Reihe, Endlos-Schleife von  
Zeichen im Raum der Zirkel - und Uhrzeiger-  
Geometrie,  
horchen Sie genau hin,  
sehen Sie genau hin,  
betrachten Sie Spahns Tableaux,  
horchen Sie auf die Worte, das Wortsein der  
Worte  
was nehmen Sie wahr?  
immer wieder gleiche Zeichen, Zeichen auch  
stärkster emotionaler Codierung,  
abstrakte Zeit-Zeichen, die Vorheriges von  
Nachfolgendem trennen,  
immer wieder der gleiche Klang,  
das ähnliche Klang-Bild,  
der ähnliche Bild-Klang  
von vorne, von hinten, von oben, von unten,  
a rose is a rose klick a rose ist a rose klick  
dort ein Stück kubistischer Literatur,  
hier ein dem Kubismus verwandtes Bild,  
es klingelt von überallher gleichzeitig, und  
plötzlich tritt uns in nahtlosem Übergang aus  
dem ahnungsvollen Labyrinth des  
Gewohnten die Fremde entgegen.

Es ist wie der Kreis in der Wählscheibe  
dieser alten Telefone, die man heute nicht  
mehr verwendet, Zehnersystem, Teil und  
Ganzes, Kreis für Kreis,  
Zeichen für Zeichen klare Begrenztheit,  
und dem gegenüber unendliche  
Denotierungen in der randlosen  
Ausgedehnthet emotionaler Räume.  
Falsch verbunden!

Sie kennen vielleicht noch diese klassische  
Äußerung der Moderne aus den 1920er  
Jahren, lange ist es her, bei den alten  
Jahrgängen blühen Erinnerungen auf, bitte  
fürchten Sie nicht, dass jetzt eine  
sehnsuchtsvolle Lawine an Bildungsgütern  
über sie hereinbricht, legen Sie sich, was da  
noch kommt, als Bezugsrahmen zurecht für  
Erich Spahns Vita, mit ihren Wurzeln und  
Verzweigungen.  
1957 erblickt er in Weiden das Licht der Welt,  
dieses „a rose is a rose is a rose“, das zur  
Welt kam, als Picasso jung war, hatte in  
unseren Sturm-und-Drang-Tagen vor 40  
Jahren Renaissance,  
ich bin Jahrgang 48,  
dankbar bin ich Erich für die Einladung,  
anlässlich seiner Ausstellung einen Vortrag  
halten zu dürfen, das heißt für den Redner:  
sich ein randvolles Zeit-Bad einlassen.

a rose is a rose wurde im Kontext von  
Konzept- und Post-Minimal-Zeitalter häufig  
zitiert, es ist ursprünglich ein Stück Prosa der  
amerikanischen Autorin Gertrude Stein, einer  
Mutter-Figur der Kunst, in außerordentlich  
verdichteter Form formulieren hier alte  
Moderne und jüngere Postmoderne ihr  
Programm, hier misst die Kunst des 20. Jhts  
in der Atmosphäre wissenschaftlicher  
Testreihen ihren Claim ab, ach ja davon  
haben wir kids von damals, angesteckt von  
der Moderne-Aura, auch hier nahe dem  
Bayerischen und dem Böhmer-Wald  
gesprochen, im Aufatmen der Nachkriegszeit,  
in kleinen Zirkeln wurde davon gesprochen in  
Amberg, gesprochen in Weiden,  
gesprochen in der Buchhandlung Schlegl,  
bei Amberg- Progressiv,  
im Kunstkabinett Burger in Schwandorf,  
Kunst wurde als Baustelle der Utopie  
gefeiert, mit Blochs Prinzip Hoffnung wurde  
gehofft, Kunstwerke durften als Werkstätten

eines Welt-Ideals betrachtet werden, dessen Sachwalter zu sein während des Kalten Krieges Ost-und Westblock gleichermaßen für sich beanspruchten, ach, wie irrten sie sich, die weltweite Jugend-Revolte von Berkely bis Prag wusste es besser.

In den späten Ausläufern dieser Welt-Baustelle findet der im Jahr der EWG-Gründung geborene Erich Spahn seinen künstlerischen Abenteuer-Spiel-Platz, geopolitisch betrachtet in der Oberpfalz nahe dem Eisernen Vorhang, und wo die Arbeitsfelder der Kulturen immer liegen: zwischen dem Sagbaren und dem Nichtsagbaren, dem auch im Oberpfälzischen nicht Erschlagbaren, dem Sinnlich-Fassbaren und dem Immateriell-Denkbar von Raum- und Zeit, in diesem Kontext von damals zeitbedingt existenzialistischem Philosophieren beschenkt uns Erich Spahn, es ist der Kontext, in dem die Welt so eingerichtet ist, dass der Mensch in die Freiheit geworfen ist, dass die Essenz dem Entwurf, dem geplanten Selbst nachspringt, dass die Essenz das Zu-Machende ist, das Zu-Erkämpfende, das in Freiheit Zu-Erleidende und Zu-Erdauernde,

hier beschenkt uns Erich Spahn, und dies tut er seit 3 Jahrzehnten in nicht nachlassend vollendetem Stil:

a rose is a rose is a rose  
und was er uns schenkt  
a rose is a rose is a rose

sind

Kakteen, Kakteen, Kakteen,  
Palmen, Palmen, Palmen,  
Sand, Sand, Sand,  
Steine, Steine, Steine,  
das Blau des Himmels,  
die Leere,  
das Dazwischen.

a rose is a rose is a rose.

Spahn wählt dagegen Dinge, die, in ihrer gegenständlichen Qualität betrachtet, wahrnehmbar sind als Symbole der Askese, der Überlebenskunst unter Extrem-Bedingungen

Aber all seine Arbeiten sind ebenfalls auf vertrackte Weise Liebeserklärungen, Liebes- und Lebensbeschwörungen. So meine ich. Mit dieser Feststellung stehe ich, wenn ich die Veröffentlichungen über Erich Spahn bis heute berücksichtige, allerdings auf einsamem Posten.

Wie wurde bisher Spahns künstlerische Arbeit beschrieben?

Der Fokus richtete sich, folgt man Michael Koetzle in dem hervorragenden, gründlichen Text, den er zum Katalog der Ausstellung im Saarländischen Künstlerhaus/ Saarbrücken 1994 verfasst hat, auf Phänomene, die die Essentials der konkreten Kunst sind, Methodik, Systematik, Serialität, Freiheit von allen subjektiven, emotionalen Valenzen, Freiheit von jeder Abbildhaftigkeit.

Mondrian, der all dem vorausging, denaturiert Farbe und Form, wie er es selber nennt, und gelangt, von einer eigensinnigen neoplatonischen Philosophie motiviert, in ein geistiges Weltall autonomer ästhetischer Ideen, sie folgen eigenen, quasi mathematischen Gesetzmäßigkeiten, weltgeistgesteuert, und in etwas weniger hoch gestimmten Tonlage sind es die Kontrast-Regeln, die der Bauhauslehrer Josef Albers in seinem Lehrwerk „Interaction of colour“ systematisiert.

Die Gestaltpsychologie bezeichnet Phänomene dieser Art als Gestaltgesetze, als Gesetze der Ganzheit, es sind Ordnungsprinzipien der menschlichen Wahrnehmung, die - ganz trivial und doch so faszinierend - das Fundament jeden Sehaktes bilden.

Wir erfahren von der Attraktion, die der ferne außereuropäische Raum auf Spahn ausübt, die Begeisterung, die den Künstler immer wieder aus den Einbettungen seiner Karriere als Werbe- und Industriefotograf fortreibt, weg aus dem Atelier in Amberg, das von 1983 bis 2008 besteht.

Vor 2000 entstehen u.a. große freie Arbeiten in Japan, Algerien, Ägypten, Guatemala, später in Namibia, und hier sind die Orte von ganz spezifischer Art, die Spahn für seine künstlerischen Visionen aussucht, die Denkräume, die er vor dem Fotografieren in

seinem Kopf entwickelt und mit den Mitteln der Serialität sichtbar macht.

Die abstrakten Tableaux, in denen die Bild-Sprach-Grammatik ihr Regelwerk in reinsten Reinform zelebriert, erhalten in den Bau-Dokumenten vergangener Kulturen, dem Mauerwerk von Pyramiden und Tempelanlagen, auf den Dünen der Wüste zwischen Sonnenaufgang und Sonnenuntergang, eine Resonanz, die den Moderne- und Konkrete- Kunst- Mythos der Zahl mit den magischen Welten weit vor der Moderne des 20. Jahrhunderts in Verbindung bringt.

Koetzle spricht beiläufig auch vom Temperament des Künstlers, der das für sich Adäquate sucht, und davon, dass Erich Spahn gegenüber den Grenzüberschreitungen der 70er Jahre, dem Sampeln, Collagieren, Kombinieren, Installieren, dem Happening, der Aktion, tja – wie soll man aus heutiger Sicht sagen – dass er all diesen Verlockungen gegenüber „sauber“ blieb. Tat er das wirklich?

Ein Mann steht im Wüstensand Namibias. 2005. Er steht einem Säulenkaktus gegenüber, richtet seine Kamera auf einen Ast des Gewächs, er drückt zwanzig Mal ab, dabei hält er das Gerät schräg und wendet es mehrmals. Das Bild-Ergebnis, das vor vier Jahren entstand, sehen Sie hier. Die Einladungskarte für diese Ausstellung zeigt einen Ausschnitt. Der Photograph drückt wieder und wieder ab. Das Bild, das wir hier sehen, trägt den Titel „Strate 3“.

Schlicht und einfach ist damit das Hineinlegen ins Format gemeint, die Positionierung eines Gegenstandes in Zeit und Raum, bzw die Verbildlichung von Raum- und Zeit im Gegenstand.

Nicht mehr und nicht weniger.

Nur eben Alles.

Das Sein des Seins, das in seinem Kern Seinsherstellung ist.

Im Blickwinkel dieser Betrachtung ist jeder konkrete Gegenstand für den Künstler Ultima Thule, Lands-End, der äußerste Hafen, dort hört die kartografierbare, definierbare, berechenbare, planbare Welt auf, von dort an existiert sie nur noch in unserem Kopf, bis sie auch in unserem Kopf bis an ihr Ende stößt.

Was folgt dort?

Zeit und Raum,  
die der Mensch getrennt denken muss,  
will er noch seinen Acker bestellen,  
seine Kinder zur Schule schicken,  
bevor die Läden schließen,  
Zeit und Raum überwinden dort Sandkorn für Sandkorn, Stein für Stein, Licht-Strahl für Lichtstrahl, Pixel für Pixel  
die gedachte Barriere, vereinen sich,  
verflüssigen sich und türmen sich zu gewaltigen Wogen im Reagenzglas der Unendlichkeit auf.

Die Hohe Schule der Konkreten Kunst hätte bis hierher das meiste gestrichen.

Sie hätte in großen Lettern „Idee“ an den Rand geschrieben.

Seltsam, dass einem beim Anblick visualisierter Ideen, wie sie aus Spahns Werk an uns herantreten, so schwindelig werden, kann, dass einem so körperlich wagemutig zumute wird.

Ohne Zweifel.

Da ist ein Gefühl, ein Gespür, eine Empfindung, eine Emotion, etwas, das sich ausbreitet, das sich kaum rührt, aber groß, ja sehr groß und ganz spezifisch ist.

Es ist das, was die Ästhetik bei Kant und Schiller bis zu Lyotard und Welsch unter dem Begriff der Erhabenheit subsumiert.

Gefühle sind, laut moderner Hirnforschung, Körperzustände, ihre vorsprachlichen Vokabeln, in denen sie sich unserem Bewusstsein mitteilen, heißen Enge und Weite, Schwere und Leichtigkeit, Bewegung und Starre.

Spahns weitgreifende Bild-Abwickelungen, seine Raum-Enthüllungen!

Wo ist hier der Körper?

Haben wir etwas übersehen?

Erich Spahn wurde 1957 in Weiden geboren, 9 Jahre nach der Währungsreform, jetzt sind's 60, Wirtschaftswunder damals, Europäische Wirtschafts-Gemeinschaft, Adenauer und De Gaulle, Zeit des Kalten Krieges, im Louvre wirft jemand einen Stein auf die Mona Lisa, die noch kein Glasgehäuse schützt, John Lennon und Paul McCartney treffen sich zum ersten Mal, es ist auf einem Kirchenfest in Liverpool, Zeit der beginnenden POP-Art und ihrer mehr oder

weniger kritischen Wendung weg von einer auratischen Hochkunst zum Trivialen der Konsumwelt und der Kulturindustrie, Fotografie gilt noch lange nicht als Kunst, und diese Zeit ist auch die Zeit, in der Kunst noch nicht als Leitbild einer Ideengesellschaft, wie das heute ist, Sinn machen und Nutzen bringen soll, Adorno postuliert Kunst als ein Sein von notwendigerweise unverständlicher Autonomie, als Abwehrkampf gegen die Kommerzialisierung und Gleichmacherei einer Gesellschaft, die im Zeichen von Auschwitz steht.

15 Kilometer von Weiden entfernt liegt Flossenbürg.

Erich Spahn wurde in die 5. Generation einer oberpfälzer Fotografenfamilie hineingeboren, das väterliche Studio steht in Grafenwöhr, der Junge lernt – wie man so sagt – das Handwerk von der Pieke auf, und das in mehrfacher Hinsicht, das Großklientel des väterlichen Fotoateliers entstammt dem Militär, Grafenwöhr ist amerikanischer Truppenübungsplatz, die Silhouetten der Sieger, Retter, Life-Stil-Importeure, jeder Gl eine Freiheitsstatue en miniature, mischen sich mit den Silhouetten der Besiegten und Geretteten im Licht, das die West-Freiheit auf den Eisernen Vorhang wirft, auf diese Welt-Geschichts-Open-Air-Life-Kino-Leinwand, die quer durch die Region geht, lange vor Christos Running Fence, gigantisch, aber Niemand schaut her, hier ist nicht Kalifornien, Randlage.

Sprach ich vorhin von Gertrude Stein, die uns die allgemeine Historie als Mutterfigur der Moderne überliefert, und erzählte ich von so vielem, das geistige Funken schlägt, und von der Randlage der Region, die kein geistiger Funke schön leuchten konnte, dann klingt das vielleicht so als, als wenn hier im Land der Steine und Kartoffeln Niemand, außer uns Jungen, eine Ahnung gehabt hätte.

Aber diese Leute gab es doch.

Helga Weichmann – Schaum war so jemand, Jahrgang 32, Lehrbeauftragte für Fotografie an der Berufsfachschule Regensburg, Otto-Steinert-Schülerin, sie ist es, die im Zorn und Widerstand des zornigen Jungen Mannes, nicht nur den rebel without cause sieht.

Der Original-Titel des James Dean-Films „Denn sie wissen nicht, was sie tun“, ist „rebel without cause“, Rebell ohne Grund, sie erkennt den Grund, ein Talent, das ans Licht will, das sein Ambiente, Seinesgleichen, sein Klima sucht, zu seinem Recht will.

Ihr gelingt es, durchzusetzen, dass Erich Spahn 1975 einer der wohl jüngsten Studenten der Hochschule für Bildende Künste in Kassel wird, hier, im Wildwuchs-Klima künstlerischer Kreativität füllt sich zwei Jahre lang sein Leben mit dem Atem eines Oberpfälzer Rimbauds, dessen Person, dessen Talent geschätzt, gefördert wird, Freundschaften entstehen, mit älteren Semestern, die von dem jungen Oberpfälzer beeindruckt sind, mit bereits bestehenden bzw werdenden Größen der deutschen Kunstwelt wie Peter Volkwein, heute Leiter des Museums für Konkrete Kunst in Ingolstadt, oder Reinhold Misselbeck, dem Leiter der Abteilung Foto, Film, Video am Museum Ludwig/ Köln, der unlängst viel zu jung gestorben ist.

Die 70er Jahre sind Umbruchszeit, die dem Avantgard-Begriff den Garaus macht, sie setzen die künstlerische Grenzüberschreitung auf die Tagesordnung, von der Minimal-Art geht's zu Land-Art und Body-Art, Spurensicherung und moderne Mythologien, sie sampeln sämtliche Kunstgattungen; mit der konkreten Kunst aber, die bis heute Statthalterin einer reinen, unverbrauchten oder wenn Sie so wollen orthodoxen Moderne ist, hat Spahn leitbildhafte Begegnungen, die ihn prägen, er studiert Malerei bei Reiner Kallhardt, einem Konkreten, der in der Tradition von Josef Albers steht, doch das Leib-Bildhafte, das ihm auf den Leib Geschnittene, ist es in der Tiefe vielleicht nicht.

Die Konstruktion, die die Theorie konkreter Kunst als Ausdruck der reinen Idee ausgibt, lädt heute zur Dekonstruktion einer Ideologie ein. Die Grenze der konkreten Disziplin zu den grenzüberschreitenden Disziplinen der 70er Jahre werden zu Nahtstellen, zu Verbindungen, das Revival des Leibes in der Kunst als Moment des Rituals und der Feier, wie er in Performance, Happening und Prozesskunst in den Mittelpunkt der

Darstellung tritt, wirft seine Schatten bis an die äußersten Ränder künstlerischer Praxis und Wahrnehmung, durchdringt alles mit seinem Myzel und macht dabei auch nicht vor der Grals-Kultur des Konkreten Halt.

Wenn wir heute die bildnerische Praxis, das Making of bei Spahn beschreiben, erscheinen mir einige Komponenten wesentlich, die bislang nur am Rande erwähnt wurden.

Kehren wir noch einmal zu dem Mann im Wüstensand Namibias zurück, zu dem Mann in der algerischen Wüste, dem Mann vor den Tempelmauern von Hunahpu/ in Guatemala. Blicken wir jetzt nicht mit ihm durch den Sucher der Kamera, rücken wir ab vom Bildergebnis, dem Gesamtbild, dem Bilderbauwerk, dem Bilderspalier aus Kontaktstreifen-Stegen, das den Einzelbildern hineinwachsend vorausgeht, genauer gesagt, Sequenzen von 2 bis 6 Bildern, die in einem genau bemessenen Takt, in kleinen und großen Zeitabständen, oder besser gesagt, mit dem Gang der Sonne fotografiert wurden, oder noch besser auf den Film gebannt wurden, rücken wir also ab von dieser Nahsicht auf die technischen Details hin zur Totale, die wir von unserer heutigen Warte aus erhalten, bezüglich der Kunst, die aus den 70er Jahren kommt, bezüglich des besagten Sets in der Wüste bzw vor den Zeugnissen großer Menschheits- und Naturgeschichte. Der Mann mit der Kamera, der Mann in der Landschaft, der Mensch, der sich im Raum orientiert, wird selber zum Bild. Wir werden Betrachter eines Schauspiels, eines Geschehens, eines Prozesses, der weniger einem Arbeitsgestus als vielmehr einer Choreographie entspringt, die den Regeln folgt, die Spahn für sein Kunstwerk aufgestellt hat.

Wir sehen den Menschen stundenlang verharren, die Hitze der Wüste ertragen, bis die Zeit für die nächste Aufnahme gekommen ist, in der sich das Blau des Himmels und das Orange der Düne zur Komposition zusammenschließen, in der Licht, Zeit und Raum aus ihrer Gewaltigkeit treten und dem Individuum im Zusammenhang seiner künstlerischen Regeln und Vision Material

werden und zu Diensten sind. Wir erleben ein Ritual, in dem sich Technik, Natur, und individuelle Person an einem exponierten Punkt in Raum und Zeit treffen, an dem die Zeitlichkeit personaler, kultureller und kosmischer Existenz in beispielhafter Form nebeneinander treten, wir erleben ein Exerzitium, in dem es gelingt, unter Herausforderung der körperlichen und geistigen Kräfte das schöpferische Nichts der vergehenden Zeit an die Architektur eines Kunstwerks zu binden.

Der objektive Zeitverlauf, der Zeitpunkt mit Zeitpunkt verbindet, sie aufreißt, im Takt zusammenschließt, kommt im Erlebnis des beseelten Augenblicks zur Ruhe, im perfekten Augenblick, den herzustellen das Lebenswerk von James Lee Byars galt, psychologisch gesagt im flow, und wir sind Gast einer Feier, in der dieses Procedere mit seiner Planung, seiner Anstrengung, seinem Risiko vergessen ist, das Fertige vollendet sich.

Was wird gefeiert?

Vergegenwärtigen wir uns den Bildplan, den der Künstler im Kopf entwickelt hat, ein in der Vertikale offenes Rasterfeld, das in der Horizontalen häufig aus fünf Bildern besteht, in diesem Feld entwickelt sich aus den Variationen eines geometrischen Motivs ein allseitig zusammenhängendes Ganzes, die Folge der Einzelbilder in Bezug auf das Gesamtbild trägt der Künstler Bild für Bild und Zeile für Zeilen in seinem geistigen Auge vor sich her, was er fotografiert, was er im psychologischen Spannungsbogen von Retention und Intention, Vorausschau und Rückerinnerung, wie es Husserl in seinen eindrucksvollen Untersuchungen der Zeit beschreibt, festhält, sind nicht nur die Abbilder äußerer Objekte. Der belichtete Film fixiert ebenso eine Gedächtnisspur und wird zum Spiegelbild menschlicher Existenz als Entwurf zwischen Vergessen und Vision.

Während Spahn das Objekt Stück für Stück ablichtet, spielen bei dieser Gedächtnisarbeit die Anschlüsse in der Waagrechten und in der Senkrechten, im System rationaler Messungen eine wichtige Rolle, das mathematische Konzept der abendländischen Welt, die Konstruktion einer

Welt aus rationalen, exakt festgelegten Verbindungen wird hier im Mental-Ritual einer Art Free-Stil-Gedächtniskletterei auf die Spitze getrieben, es wird hyperventiliert, in eine Aura des Auf-Leben-und-Tod befördert, wie Picasso in dem berühmten Film von Clouzot sagt.

Dinge, die bequem und effektiv im Atelier am Schneidetisch erledigt werden könnten, Montage, Collage, sind wesentlicher Teil einer Life-Performance, in der es ums Ganze geht, das animal rationale wird in die Wüste geschickt, Lands-Ende, Ultima Thule, in die Überforderung, in die Überlastung, bis die starren, abstrakten Verbindungen gefühlt exakt an der Stelle reißen, die nicht zum Absturz führt, vielmehr verbindet sich an dieser Stelle das Kopfwesen mit dem Bauchwesen zum Leib-Wesen, zur Stelle exakter, in der existenziellen Steilwand versagender Geometrie tritt ergänzend die lebendige, das Ganze erfassende Intuition. Die Verbindungsstellen im Bildgefüge als Metapher und Erlebnis-Konzentrat menschlichen Existierens folgen homöostatischer Notwendigkeit.

Im Kontext einer leib-philosophischen Betrachtung, wie sie Gernot Böhme mit seinem Kunst-als-Atmosphäre-Begriff verwendet, in der Vorstellung, dass in der leiblichen Empfindung die grundlegende Kommunikation der Welt mit dem Ich stattfindet, gewinnen Spahns Bilder eine beachtliche performative, ja skulpturale Qualität, sie hören nicht an der Bildkante auf.

So wie sie bei ihrer Entstehung Autor, Aussenraum, Film-Technik und – Material in einen konzeptionell-interaktiven Zusammenhang brachten, erweitern sie in der Ausstellung das Setting um den Betrachter und dessen resonanz-Volumen und werden, wenn Sie so wollen, ein Stück sozialer Plastik.

Auf weit vorgeschobenen Posten. Die Struktur entspricht in ihrem Mix aus gebrochener Rationalität und Gefühl dem romantischen Sehnsuchts-Raum, den die Gemälde von C.D. Friedrich auf exemplarische Art zeigen, als besonders vergleichstauglich sei hier das Bild „Mönch am Meer“ genannt.

Ein einzelner Mann schreitet die Mauer von Ixbalance entlang.

Der Klang erlebter Zeit, die sich in Schritt und Atem des Autors verkörpert, und in der Form der künstlerischen Vision Gestalt annimmt, ist den Bildern eingespeichert, den Bildern eingespeichert, den Bildern eingespeichert, wenn Sie genau hinsehen, hören Sie es

a rose is a rose is a rose  
klick klick klick klick klick