

# for any instrument

Die Anfänge der Aktionskunst  
in den 1950/60er Jahren im Rheinland

neoAVANTGARDEN



Interviews mit  
Heinz Mack,  
Jürgen Becker,  
Mary Bauermeister  
und René Block

etk

edition text+ kritik

*Klaus Gereon Beuckers* ist Professor für Mittlere und Neuere Kunstgeschichte am Kunsthistorischen Institut der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel mit Forschungsschwerpunkten in der Kunst des 9. bis 11. Jahrhunderts sowie der Kunst nach 1945. Buchveröffentlichungen zum Mittelalter sowie u. a. zur Gruppe ZERO (1997), den Aktionen von Günther Uecker (2004), zu Wolf Vostell (2012 und 2014) sowie zu Ferdinand Kriwet (2018).

*Christine Korte-Beuckers* ist Lehrbeauftragte für Kunstgeschichte an der Muthesius Kunsthochschule in Kiel mit Forschungsschwerpunkten in der Kunst der 1960er Jahre und der Kunstdidaktik. Buchveröffentlichungen u. a. zur Kommunikation in der Objektkunst der 1960er Jahre (1999) sowie Aufsätze zur Kunst von Peter Brüning, Günther Uecker, Timm Ulrichs und zeitgenössischen Künstlern.

Klaus Gereon Beuckers/Christine Korte-Beuckers

## **for any instrument**

Die Anfänge der Aktionskunst  
in den 1950/60er Jahren im Rheinland

neo**AVANTGARDEN**

**et+k**

---

edition text + kritik

## neo**AVANTGARDEN**

Herausgegeben von Hans-Edwin Friedrich  
und Sven Hanuschek

*Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek*

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über [www.dnb.de](http://www.dnb.de) abrufbar.

ISBN 978-3-96707-532-8

E-ISBN 978-3-96707-533-5

E-Book-Umsetzung: Datagroup int. SRL, Timisoara  
Umschlagabbildung:

Publikum im Atelier Mary Bauermeister in Köln bei der Eröffnungsausstellung am 26. März 1960 während der Lesung von Hans G Helms. Foto: Peter H. Fürst, © Mary Bauermeister mit freundlicher Genehmigung.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2021  
Levelingstraße 6a, 81673 München  
[www.etk-muenchen.de](http://www.etk-muenchen.de)

Satz: Claudia Wild, Otto-Adam-Straße 2, 78467 Konstanz  
Druck und Buchbinder: Laupp & Göbel GmbH, Robert-Bosch-Straße 42,  
72810 Gomaringen

# Inhalt

Vorwort 7

»Fluxus hatte meines Erachtens keine ausreichende  
intellektuelle und auch keine wirkliche moralische Dimension«  
Interview mit Heinz Mack 9

»In der Ungegenständlichkeit kommt die Malerei  
der Musik am nächsten«  
Interview mit Mary Bauermeister 47

»Mit John Cage kam die Aktion, kam das Ereignis«  
Interview mit Jürgen Becker 69

»Die Aktionen von Künstlern in den 1960er Jahren hatten  
keinen Stellenwert in der damaligen Rezeption von Kunst«  
Interview mit René Block 92

Nachwort 95

Biografische Notizen 121

Register 123



Am Anfang stand die Weiße Zone Düsseldorf, in der Günther Uecker im Juli 1961, umringt von ZERO-Mädchen in schwarzen Gewändern, auf denen ZERO oder eine Null stand, die Straße vor der Galerie Schmela weiß strich. Mit den klassischen Definitionen von ›Happening‹ oder ›Fluxus‹ war diese Aktion nicht zu fassen; nicht umsonst sprachen die ZERO-Protagonisten selbst von Demonstrationen.

Damit war unser Interesse für die Aktionskunst geweckt. Als sich im Anschluss an ein Seminar am Institut für Kunstgeschichte der Universität Karlsruhe ein privater Kreis in unserer damaligen Dachwohnung mit Themen zu ZERO zu beschäftigten begann, da verfasste Malte Feiler einen Aufsatz über die ZERO-Aktionen für den 1997 veröffentlichten Sammelband und betrat damit überraschend Neuland. In unserer Stuttgarter Zeit entstand dann 2004 ein Band zur Aktionskunst von Günther Uecker mit einem Verzeichnis seiner Aktionen, für den uns Günther Uecker in seinem Düsseldorfer Atelier zu einem ausführlichen Gespräch empfing, bevor in Kiel zwei Bände zu Wolf Vostell (2012 und 2014) und 2019 ein Sammelband zu Ferdinand Kriwet teilweise aus Tagungen hervorgingen. Aufschlussreiche Gespräche mit Kriwet kurz vor seinem Tod und schließlich ein Besuch in der ZERO Foundation in Düsseldorf ließen im Februar 2020 die Idee einer Folge von Gesprächen mit Zeitzeugen reifen, in denen nicht die üblichen Daten abgefragt, sondern der Blick auf die damaligen Aktionen gelenkt werden sollte und auf die künstlerischen Arbeiten der Interviewten. Im Mittelpunkt sollte die Entstehung der Aktionskunst in Köln und dem umgebenden Rheinland stehen, wo schon vor den ZERO-Aktionen im Umkreis des Studios für elektronische Musik am WDR in Köln, in der Düsseldorfer Galerie 22 von Jean-Pierre Wilhelm und im Atelier von Mary Bauermeister in der Kölner Lintgasse erste Aktionen stattgefunden hatten. Ziel war es, aus den ästhetischen Positionen der Künstler heraus, die nicht primär selbst als Aktionskünstler in Erscheinung getreten waren, einen Blick auf die frühe Aktionskunst und ihre künstlerischen Strategien zu werfen.

So kam es zu ausführlichen Interviews mit Heinz Mack und Jürgen Becker im Spätsommer 2020. Gespräche haben ihre eigene Dynamik und entwickeln sich im kommunikativen Gegenüber, was in beiden Fällen sehr angenehm und anregend war. Sehr bedauer-

8 lich verhinderte dann die Corona-Pandemie Interviews von Angesicht zu Angesicht. Mary Bauermeister hat deshalb schriftlich auf die Fragen geantwortet und in der ihr eigenen Art noch viele Aspekte rundherum in lebendiger Gesprächsform aufgeschrieben, die wir dann in den Text eingebunden haben, bevor sie ihn noch einmal durchgesehen hat. Auch mit René Block, der als früherer Galerist von Aktionskunst wesentlich zur Etablierung dieser Kunstform und ihrem Export nach Berlin beigetragen hat, konnten wir nur schriftlich korrespondieren. Die geschriebene Form erschwerte Rückfragen, vor allem aber bedauern wir die fehlende persönliche Begegnung mit beiden sehr. Alle Interviews wurden in einer einheitlichen Form verschriftlicht, bei der der sprachliche Gestus soweit es ging beibehalten wurde.

Wir sind unseren vier Interviewpartnern sehr zum Dank für ihre Mühen und ihre Bereitschaft zum Gespräch verpflichtet. Als dies noch möglich war, wurden wir in Mönchengladbach und Köln sehr gastlich empfangen und bekamen viel Zeit zugestanden. Wir haben dies als Ehre und Geschenk empfunden. Nicht weniger dankbar sind wir Mary Bauermeister und René Block für ihre Auskünfte sowie Simon Stockhausen, der das Gespräch mit seiner Mutter begleitet hat. Es ist daraus insgesamt ein facettenreiches Bild der frühen Aktionskunst von den ersten Besuchen John Cages in Köln bis zu Joseph Beuys entstanden. Das Nachwort soll einen Rahmen mit einigen kunsthistorischen Aspekten bieten, versteht sich aber nur als dienende Ergänzung zu den Interviews, denen die ungeteilte Aufmerksamkeit zusteht.

Kiel, Januar 2021

## »Fluxus hatte meines Erachtens keine ausreichende intellektuelle und auch keine wirkliche moralische Dimension«

### Interview mit Heinz Mack

*Sehr geehrter Herr Mack, am 26. März 1960 haben Sie im Atelier Mary Bauermeister in der Kölner Lintgasse 28, das seit den ausgehenden 1950er Jahren der wohl wichtigste Ort der Aktionskunst in Deutschland war, ausgestellt. Ein Foto zeigt Sie inmitten der eng gedrängten Besucher während einer Lesung von Hans G Helms. An dem Abend wurde auch viel Musik unter anderem von Morton Feldmann und John Cage gespielt, die ja den wesentlichen Grundimpuls zur Aktionskunst bildeten. Ein zweites Foto zeigt Sie am 2. Februar 1963 in der Düsseldorfer Akademie bei dem Festum Fluxorum, bei dem Joseph Beuys mit seiner Ersten Sibirischen Symphonie seine erste Kunstaktion ausführte. Sie sitzen in der ersten Reihe, während Beuys von hinten mit einem Scheinwerfer die Aktionen der Fluxus-Künstler störte. Ein anderes Foto zeigt Beuys als Zuschauer anlässlich der Präsentation Ihres dritten ZERO-Magazins am 5. Juli 1961. Wie haben Sie damals diese Aktionen erlebt?*

1960 habe ich im Atelier Bauermeister Werke gezeigt, das ist richtig, obwohl ich nicht mehr genau weiß, was ich da gezeigt habe. Was ich durchaus erinnere, dass nicht nur ich dort zugegen war, da war also ein gewisses Gedränge. Irgendjemand nannte das sogar den Salon in Köln. Und außer mir waren im Atelier Bauermeister immer wieder natürlich Paik und Herr Helms als Theoretiker, der hat zu unserer Eröffnung eine Rede gehalten. Bei Bauermeister waren auch Morton Feldmann und John Cage, und was mir auch noch sehr gut in Erinnerung ist, dass neben Paik auch David Tudor da war. David Tudor war der Einzige, der wirklich Klavier spielen konnte; und zwar mit einer phänomenalen Virtuosität. Das Komplizierteste, was es überhaupt in der Klaviertechnik gibt – ich denke jetzt an Werke von Ligeti –, Tudor konnte das realisieren. Paik hingegen konnte gar nicht Klavier spielen, und schon gar nicht Herr Beuys. Ich muss das einfach mal deutlich zum Ausdruck bringen. Tudor war ein unglaublich seriös aussehender Mann. Und mir fiel auch auf, dass alle diese Herrschaften in schwarzem Anzug kamen und weißem Hemd und schwarzer Krawatte. Cage, das habe ich noch sehr in Erinnerung,

war fast der Größte. Er war ein großer Mann, wohingegen Paik ein ganz kleiner Mann war. Er war noch kleiner als ich. Paik stand wirklich sehr ergeben möglichst oft in der Nähe von Cage. Er war von Cage außerordentlich fasziniert. Cage spielte für ihn damals fast eine Vaterrolle, Paik hat ihn sehr bewundert, und seine ganze Verhaltensweise war entsprechend. Und das ist das, was ich noch erinnere. Mary Bauermeister war – im Gegensatz zu den schwarzen Herren – eine groß gewachsene Frau mit sehr blonden langen Haaren. Sie wirkte sehr vital in dieser Szene.

Wenn Sie jetzt sagen, dass ich bei der Formierung der ganzen Aktionskunstszene dabei war, teilweise sogar persönlich anwesend, so ist das richtig. Und ich war nicht nur anwesend, sondern auch teilweise aktiv, darauf komme ich noch zu sprechen.

Sie fragen mit Recht, wie haben Sie damals diese Aktionen erlebt. Ich finde, das ist eine sehr interessante Frage. Und ich antworte jetzt erst mal, dass ich mit einer Art *reservatio mentalis* zugegen war. Ich war wirklich ein Außenseiter und habe von Anfang an bei all diesen Begegnungen eine innere Distanz eingehalten. Ich war ein aufmerksamer Beobachter, aber ich war nicht fasziniert oder fühlte mich als ein Teil dieser Aktionen. Es gab solche Versuche, mich aufzufordern mich zu beteiligen, Beuys war jemand, der meinte, da musst du mitmachen, so in diesem Sinne. Das war fast kollegial oder kameradschaftlich gemeint, denn wir waren beide Schüler von Mataré, haben uns also sehr früh schon, 1950, kennengelernt. Und das nur als Kurzkommentar: Ich habe damals gesagt, nein, ich mache auch Aktionen, aber da seid ihr ja nicht beteiligt.

*Sie selbst sind als Pianist ausgebildet worden und haben einmal gesagt, dass es bei Ihrer Kunst nicht um das materielle Werk, sondern um die immaterielle Wirkung, insbesondere des Lichts, geht, wie vergleichsweise eben nicht um das Klavier, sondern um die Musik.*

Das ist so: Ich habe keine abgeschlossene musikalische Ausbildung. Ich wäre in der Lage gewesen, ein Klavierkonzert von Mozart zu spielen, aber ein Werk von Rachmaninow, da hätte ich Fehler gemacht. Da gibt es einen biografischen Hintergrund, den möchte ich nur andeuten: Ich bin 1946 in der Nacht spät vom Klavierunterricht gekommen. Und da hat mich ein amerikanischer Soldat, der vollkommen betrunken war, mit seiner Bierflasche angegriffen. Mit der linken Hand – in der rechten hielt ich die Tasche mit meinen Kla-

viernoten – habe ich sehr spontan nach dieser Flasche gegriffen, die möglicherweise schon zersplittert war, denn ich habe mir den linken kleinen Finger sehr verletzt, sodass ein Teil des Fingers nur so an Sehnen hing. Das musste dann in der Nacht in der Tierklinik von Gießen operiert werden. Also, heute hätte man das vielleicht besser gemacht. Es war einerseits für mich technisch ein tatsächliches Handicap, aber andererseits war es eine fast willkommene Entschuldigung dafür, dass ich mich damals entschieden habe, nicht Pianist zu werden.

*Wenn man so viel musikalische Ausbildung am Klavier oder auch sonst erfahren hat, dann hat man ja einen anderen Bezug zu den Dingen. Unabhängig davon, was man technisch wirklich spielen kann, setzt man sich ja mit Musik und Tonalität auseinander, ich nenne das jetzt mal Immaterialität, um es direkt auf die bildende Kunst zu transportieren. Da sind ja viele Parallelen. Es ist ja sehr auffällig, dass die frühe Aktionskunstszene einen ausgeprägt musikalischen Hintergrund hat, wie virtuos die Spieler im Einzelnen auch gewesen sein mögen. Und das auch hinter einer Kunst, wie Sie sie gemacht haben oder auch Otto Piene und Günther Uecker, das von der Idee her eine Rolle spielt: dieses andere Umgehen mit Materialitäten, dieses andere Verstehen von dem, was eigentlich das Wesentliche ist, dass eben der Effekt oder die Musik, der Klang, der Ton, das Bild, also das Licht usw. das Wesentliche ist, von dem man ausgeht. Da sehe ich viele Parallelen, obwohl man, wenn man ein Foto von einer Aktion oder ein Lichtrelief von Ihnen sieht, nicht direkt auf die Idee kommt, dass dies mit Musik identisch wäre, aber ich sehe da Gemeinsamkeiten.*

Ja, die sind offensichtlich und sie sind auch von enormer Bedeutung. Eine moderne Kunstgeschichte kann auch gar nicht daran vorbei, dies aufzunehmen und zu verifizieren. Denn diese Tendenz, die verschiedenen Disziplinen unter einen Hut zu bringen, die gab es schon sehr früh nach dem Krieg. Und es gab auch tatsächlich ernst zu nehmende Wünsche seitens der Fluxus-Leute, auch visuelle Welten aufzunehmen. Das steht im Grunde genommen vor dem Hintergrund, der viel größer war, dass nämlich damals weltweit der Versuch gemacht wurde, die Dinge miteinander korrespondieren zu lassen. Und da wirklich zu einer Interaktivität zwischen Musikern, Schriftstellern, Dichtern, Tänzern, Malern, Bildhauern zu kommen. Alles sollte unter ein Dach kommen. Ich war 1968, nebenbei gesagt, mit Abstand das jüngste Mitglied, das

in die Akademie der Künste in Berlin gewählt wurde. Und natürlich war da die große Parole, alle die Disziplinen, die dort vertreten sind und ihre eigenen Räume haben oder ihre eigenen Aktionszentren und dergleichen mehr, miteinander in Verbindung zu bringen. Das hat nicht stattgefunden. Ich habe mir erlaubt, die Musiker aufzusuchen, Fortner, Blacher, wie sie da alle waren, und habe, weil ich musikalisch ausgebildet war, deren Interessen versuchsweise geteilt. Die haben mich empfangen, als wäre ich ein verlorener Sohn, ich wurde da wirklich mit größtem Wohlwollen aufgenommen. Aber es gab auch die Architekten usw. wie Frei Otto und solche Leute, die fanden das hochinteressant, was ich im Kopf hatte, aber das Gros der ganzen Gesellschaft hat nicht miteinander korrespondiert. Dann hat Jean-Pierre Wilhelm, der ja wirklich ein intellektueller Mensch war, in seiner Galerie in Düsseldorf eines Tages, es war eine ganz gezielte Aktion, alle möglichen Künstler eingeladen, von Kricke, Hoehme, Mack und so weiter bis zu Musikern und Schriftstellern, die möchten zu einer Konferenz kommen, also zu einer Begegnung. Was ist passiert: In der einen Ecke standen die bildenden Künstler, in der anderen Ecke Herr Cage und seine Leute und in den anderen Ecken die Literaten oder die Schauspieler. Absolut getrennte Welten. Das war wirklich symptomatisch und muss unbedingt dazu gesagt werden.

*War das auch im Atelier Bauermeister so? Da war die Hausherrin zwar bildende Künstlerin, aber Karlheinz Stockhausen war ja sozusagen der leise Hausherr. War da diese Trennung auch so hermetisch?*

Ja, heute wird Stockhausen immer im Vordergrund gesehen. Erfunden hat ja dieses Studio für elektronische Musik am WDR nicht Stockhausen, sondern das war ja Herbert Eimert, der nachher auch Professor an der Hochschule in Köln war. Und neben Eimert waren da natürlich noch andere Leute. Da waren Herr Koenig als Komponist und schließlich auch Ligeti, mit dem ich in den späteren Jahren befreundet war; ein großes Bild von mir, fast drei mal vier Meter groß, ist eine Hommage an ihn. Er hat mir auch eine Komposition zu Ehren gewidmet. Also, das war schon eine aufregende Zeit. Und Eimert hatte natürlich auch wiederum direkt oder indirekt Kontakt zu Gottfried von Einem, der auch nicht zu unterschätzen war. Kurz und gut: Eimert hat damals, und das habe ich als junger Mensch noch ganz aufgeregt mitgemacht, die musikalischen Nacht-

programme im WDR in Köln für die Avantgarde, also wirklich für avantgardistische Musik, produziert. Und er hat das Studio für elektronische Musik in Köln gegründet. Stockhausen war dann sein Nachfolger.

*Gemeinsam ist der Musik und der Aktionskunst der ephemere Charakter. Auch Ihre Arbeiten damals gehen konzeptionell von einer vergleichbaren Idee aus, denn Licht ist ja flüchtig, nicht statisch. Sie selbst haben es dann teilweise durch Ihre Fotografien statisch oder dadurch letztlich erst rezipierbar gemacht. Aber das Relief bleibt ja ein Gegenstand, zur Wahrnehmung der Lichtwirkung ist aber eine Voraussetzung, dass der Betrachter sich davon löst und mit einem fotografischen Blick an die Sache herangehen muss. Wenn ich an einer Lichtstele vorbeigehe, denkt mein Hirn in dreidimensionalen Objekten, aber das Licht und diese ganzen Brechungen sehe ich als relevante Ästhetik nur, wenn ich mich darauf fokussiere und jetzt hier nicht das Objekt, sondern die Licht- und Schattenstreifen sehen will. Die Rezeption löst sich damit von dem materiellen Objekt und wird flüchtig, ephemere. Da sehe ich Parallelen zur Aktionskunst.*

Das haben Sie richtig erkannt. Ich habe sehr früh erklärt, mir selbst gegenüber erklärt, dass es zum Wesen des Künstlers gehört, das Material, das er verwendet und bearbeitet, zu entmaterialisieren. Das hat schon Leonardo gemacht und ebenso Rembrandt. Alle Künstler auf dieser Welt haben praktisch die Ölfarbe oder das Stück Holz wirklich entmaterialisiert und zu einem Träger von geistigem und sinnvollem Gehalt gemacht. Wenn man jetzt auch noch die Phänomenologie der Wahrnehmung in Betracht zieht und alles, was dazu gehört, dann ist es tatsächlich für mich (jetzt drücke ich mich fast in einer Terminologie aus, die auch der Kirche zu eigen ist) das Höchste und Beste, was geschehen kann, wenn diese optische Erscheinung wirklich eine Art ephemere Offenbarung ist. Es ist gewissermaßen eine Epiphanie, das ist wirklich das entscheidende Moment. Adorno und auch andere haben das sehr, sehr gründlich durchdacht. Epiphanie ist tatsächlich das eigentliche Phänomen. Das Phänomen, dass etwas nur noch spirituell präsent ist und nicht mehr materiell.

*Haben Sie diese Nähe zur Aktionskunst damals wahrgenommen und welche Wechselwirkungen hat es zwischen Ihnen oder dem ZERO-Kreis auf der einen und den Fluxus- und Aktionskunstkreisen auf der anderen Seite gegeben?*

Ja, das ist mir sehr wichtig. Ich spreche jetzt auch nicht nur für mich, sondern für alle Künstler, die unter dem Stichwort ZERO zeitweilig aktiv gewesen sind. Diese beiden Seiten waren wirklich getrennte Seiten, um das gleich zu sagen. Die Fluxus-Leute waren so sehr mit sich selbst beschäftigt, dass sie gar nicht gemerkt haben, dass es auch ZERO gab. Und ZERO hat in gewissem Sinne ja auch seinerseits so introvertiert agiert und gedacht, dass sie diese Fluxus-Geschichte nicht ganz wahrgenommen haben. Insofern bin ich vielleicht auch wirklich eine Ausnahme, weil ich die Dinge auf beiden Seiten zu beobachten versucht habe.

Auch Heinz Mack und ZERO haben damals ja Performance-Arbeit gemacht – und das Wort ›Performance‹ gab es damals noch gar nicht. Seit 1957 haben Otto Piene und ich unsere Ateliers für die ZERO-Abendausstellungen eingesetzt. Das war sehr viel Aufwand, denn wir wollten ja nicht nur unsere Bilder zeigen, sondern wir haben versucht, ganz neue Ideen auszusprechen. Wir mussten uns dafür natürlich öffentlich sehr bemerkbar machen, damit überhaupt jemand bei diesen kurzen Ereignissen, die ja nur eine Nacht lang währten, zugegen war. Und immerhin hatte das zur Folge, dass bei der 7. Abendausstellung »Das rote Bild« 1958 zum Beispiel 44 Künstler beteiligt waren. 44 Künstler! Also das hat dann auch von daher gesehen eine gewisse plurale Ausstrahlung gehabt.

Dann habe ich 1960 in der Galerie Diogenes eine Ausstellung gehabt und mir dafür eine Spiegelfläche für teures Geld liefern lassen, die war ein mal zwei Meter groß. Das war eine Art Tisch, wurde auch so eingesetzt. Es gab in der Galerie eine Wand, wo ich die Bilder nicht nur aufgehängt habe, sondern wo meine Reliefs praktisch ein Ensemble bildeten, was auch etwas ganz Neues war. Der Ensemble-Gedanke spielte eine riesengroße Rolle für mich; dass nicht das Einzelwerk galt, sondern das ganze eine Concerto-grosso-Situation ergab und nicht nur Solistenkunst gemeint war. Es gab dort einen Keller, da wurde dieser Spiegel aufgestellt und in strenger serieller Ordnung darauf genau 100 Kerzen aufgebaut. Kleine weiße Kerzen, die alle mit einem Bunsenbrenner angezündet wurden. Das war ein unglaubliches Lichtspektakel. Es war sensationell. Das hatte aber seine Korrespondenz: Denn zur gleichen Zeit habe ich das berühmte Bild von Georges de la Tour »Maria Magdalena mit rauchender Kerze« an die Wand geworfen. Der Keller war voller Menschen, die Leute bekamen kaum noch Luft. Dann habe ich das Licht weggenommen, und auf einmal leuchtete in diesem vollkommen dunklen