

Beatriz Milhazes : painting mutability = Bilder des Wandels

Autor(en): **Barson, Tanya / Geyer, Christian**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern**

Band (Jahr): - **(2009)**

Heft 85: **Collaborations Maria Lassnig, Beatriz Milhazes, Josh Smith**

PDF erstellt am: **26.04.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-680257>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

BEATRIZ MILHAZES, HELP YOURSELF, 1999.
acrylic on canvas, 70 x 50 cm.
Hill, Art Collection, New York and London, 1998 & 1999.
ALL RIGHTS RESERVED BY THE ARTIST.



*Beatriz
Milhazes*

TANYA BARSON

*All things are always changing...
All things are fluent; every image forms,
Wandering through change.*

—Ovid

Nought may endure but Mutability.
—Percy Bysshe Shelley

Painting Mutability

“Time” and “transformation” are explored repeatedly in Beatriz Milhazes’ work in ways that confront and contradict the idea of painting as a static art form. One key to this lies in the surfaces of her works. Frequently her pictorial field is interrupted by various kinds of disturbances or aberrations. Erosions, apparent abrasions, paint losses (that might frustrate any conservator), revisions, reworkings (visible underdrawings that have the look of *pentimenti*, ghostly reappearances of changes revealed over time as paint layers fade) complicate and destabilize the integrity of the work’s surface. Each is an entirely deliberate strategy, deployed in the same way that revealed process and managed chance feature as a conscious tactic in the work of many other artists. The paradigm for such visual palimpsest is Henri Matisse. And yet, Milhazes brings her own innovations—a hybrid technique that combines painting, *decalcomania*, and collage—to Matisse’s repertoire of sketching, layering, *scraffito*, and collage. Milhazes paints onto clear plastic sheets, allowing the pigment to dry before gluing the painted form to the surface of the canvas. Peeling away the plastic, she accepts the losses as they occur, either gluing these remains separately elsewhere on the canvas or reusing the sheets so that parts or “shadows” of previous paintings are transferred on to new works, the fragmentary accumulations forming part of their compositions. Just such shadows and additions appear in works such as *O MACHO* (The Male, 2002) and *OVO DE PÁSCOA* (Easter Egg, 2003), giving their surfaces an assembled appearance and a distressed look that is intrinsically temporal.

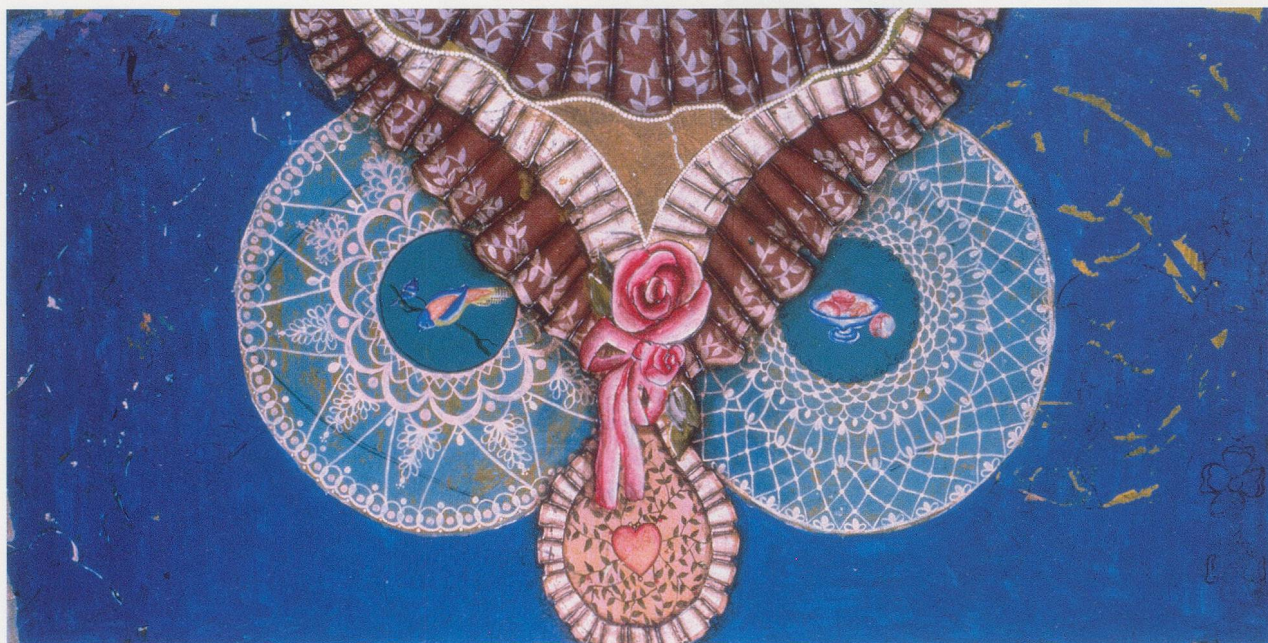
TANYA BARSON is Curator of International Art at Tate Modern.



BEATRIZ MILHAZES, *O MACHO*,
The Male, 2002, acrylic on canvas,
 39 x 37 3/4" / *Der Mann*,
 Acryl auf Leinwand, 99 x 96 cm.

Milhazes embraces Matisse's preoccupation with the construction of the painted image. Consider his *BLUE NUDE: MEMORY OF BISKRA* (1907), in which changes to the figure are clearly visible; *PORTRAIT OF Mlle YVONNE LANDSBERG* (1914), where he employs violent *scraffito* to scrape away loops and curves around the central figure; and *VIEW OF NOTRE-DAME* (1914), in which compositional devices are laid bare, preliminary drawing is left visible, and paint is applied loosely and sparingly. In a small painting from 1993, *FIGURE ALLONGÉE, TÊTE DANS LA MAIN, FEMME AU CHAPEAU. NU BLEU*, Milhazes makes her link to Matisse explicitly clear. The painting is dominated by a Matisse-inspired blue tone, which is nevertheless scratched and abraded. In another untitled painting from 1993, the ground is composed of a thin and unevenly applied layer of white paint, beneath which is a layer of azure blue. Almost central, but not quite symmetrical, is a form incorporating floral devices, intricate patterns, folds, and arabesques that appear to imitate fabric or lace. It extends from the top of the painting to below its mid-point and dominates the composition. Beneath this, the white takes over. This busy field, however, is full of lost areas of paint that reveal the blue below.¹⁾ In addition, several areas of drawing are evident towards the bottom and right-hand side of the work that seem to delineate the form of the central motifs. Its edges, or rosettes, appear as though the whole composition has been shifted on the canvas, leaving traces of the artist's initial thinking and approach to the painting—a testament to her process of working through the graphic organization of the picture. Similar effects of preliminary, line-drawn arabesques ap-

BEATRIZ MILHAZES, *FIGURE ALLONGÉE TÊTE DANS LA MAIN FEMME AU CHAPEAU*,
acrylic on canvas, 28 x 55 1/8" / *Ausgestreckte Figur Kopf in der Hand Frau mit Hut*, Acryl auf Leinwand, 71 x 140 cm.



pear in the bottom left-hand area of *SUCULENTAS BERINGELAS* (Succulent Eggplants, 1996). These can be found alongside rudimentary, sketchy ochre lines that delineate compositional elements which have since been abandoned. As with Matisse's paintings, these features expose the extent of the work that went into creating the image and, as a result, reveal in the final composition certain structural considerations, throwing attention onto the artist less as a "painter" and more as a "constructor" of images and signs. The appearance of revealed underlying intentions also gives the impression of what might be considered the works' many stages of completion, even raising the question as to whether the work is finished or not. How and what makes a painting complete can be thought of as subject matter in itself, particularly in contemporary practice. It is part of a wider questioning of value-based notions of good or bad painting. The self-referentiality of Andy Warhol's 1962 series of *Do it Yourself* paint-by-numbers paintings and the dialectic between the finished and the incomplete work initiated by Matisse, both become subjects of Milhazes' work. Her self-reflection all the while makes an even more subtle play with pictorial conclusiveness, though it is equally a matter of introducing deliberate imperfections, contaminations, or premeditated incompletions.

Milhazes' paintings lay bare the methods and history of their construction as part and parcel of the "finished" work and as an intimation of the temporality of painting, while they simultaneously address the time of construction, perception, and that of decay or deterioration. The surfaces of her works demonstrate an acute sense of age (or of the processes involved in aging); they bare witness to the weightiness of time and the tide of people and events throughout history, as much as the wall frescos of Pompeii (which are evoked in garlanded images such as *MENINO COM TAMBOUR*, [Boy with a drum, 1992]) or, more locally, in the

vestiges of Rio de Janeiro's colonial Baroque and Cândido Portinari's architectural facades and murals. An underlying theme is Brazil's progression from being a European colony and court in exile, to a failed modernist utopia and dictatorship, to existing in today's socially polarized, global economy. Brazil's aesthetic development from Baroque to *modernismo* to Post-Modernism is a history compressed within the surface structure of Milhazes' canvases, the marks and abrasions becoming signifiers of temporality, of the contingencies of everyday life. Her works have the quality of external walls that have withstood the passage of traffic and bodies, the impact of heat and rain, and the ingress of plants and their root systems. Like Joan Miró's uneven, stained studio walls, they have a somewhat hallucinogenic quality, seeming to provoke or elicit any number of associations in the mind of the viewer. In *MUITO MAIS QUE ISSO* (Much more than that, 1994) we see three of her signature, brightly-colored rosette forms, each with dribbles of brown paint running down to the bottom of the canvas. They resemble ephemeral paper decorations that have been left out in the rain. This sense of street-based erosion is an essential aspect of the work. It highlights the street as a realm of production and a source of the work's pictographic language. This allies her work to other painters who make references to graffiti such as Miró or Jean-Michel Basquiat. In the stripping away or flaking of one layer of paint after another to reveal what lies beneath, a parallel can also be drawn to the torn posters of Raymond Hains and Jacques de la Villeglé, which

BEATRIZ MILHAZES, *MENINO COM BRINQUEDO E TAMBOR*, *Boy With Toy And Drum*, 1992,
acrylic on canvas, 43 1/4 x 78 3/4" / *Junge mit Spielzeug und Trommel*, Acryl auf Leinwand, 110 x 200 cm.



BEATRIZ MILHAZES, *MUITO MAIS QUE ISSO*, *Much More Than That*, 1994,
acrylic on canvas, 40 x 76" / *Viel mehr als das*, *Acryl auf Leinwand*, 102 x 193 cm.



have, in a sense, been co-authored by the passers-by whose spontaneous actions of *décollage* (tearing away) have unwittingly determined much of their composition. Milhazes' canvases, on the other hand, manifest torn surfaces rather than *affiches lacérées* and involve accrual as well as loss.²⁾

Perceptual temporality also preoccupies Milhazes. She has often cited Op Art, and in particular Bridget Riley, as an influence, drawing a parallel between Op as a form of perceptual disturbance and the flux of carnival or Afro-Brazilian *Candomblé*. In each, color unfurls in space and time.³⁾ In the frieze-like, horizontally-formatted canvas *URUBU* (Black Vulture, 2001), forms gyrate across its length, switching tenor and design as the composition extends in a dynamic progression and series of superimpositions. The viewer is drawn along its length by this unfolding. Vertical lines are introduced as a compositional element. They are derived from Riley but more evidently improvised, deliberately eschewing the precision of Op and its purist approach to visual perception, even whilst adopting its concern with visual stimulation, time, and movement.

Hélio Oiticica's use of color, time, and structure also informs Milhazes' work. Oiticica's experiments through his *Spatial Reliefs* (1960), *Parangolés* (Capes, 1964–68) and environments, such as *Tropicália* (1966–67), demonstrate how these elements can be fused and how they might allow for the intervention of life (*vivências*) in the aesthetic experience. For Oiticica, the purity of European Modernism and the wider project of enlightened modernity disseminated by colonialism, was a myth, an anathema to Brazil. Likewise, Milhazes presents us with images that shun purity and are instead redolent of lived experience—of mutability, contamination, instability, and precariousness. They show us an image of life as an ongoing,

unremitting duration—as a perpetual process of renewal and decay. Yet Milhazes' works also attend to the nature of painting itself, its deconstruction and subsequent regeneration.

1) Something similar happens in the layering of color in Matisse's painting and also in Hélio Oiticica's series *Inventions* (1959–62) concerned with overlaid, close color contrasts, although in both cases the effect is created through brush strokes and not areas of “loss.”

2) *Affiches lacérées*, or torn posters, was the name given to the work produced by Hains, Villeglé and Mimmo Rotella, who became known as *affichistes* or *lacérateurs*.

3) *Candomblé* is an Afro-Brazilian religion which has its roots in West Africa but was brought to South America as a result of the slave trade. Although primarily it originates in Yoruba culture and tradition, it incorporates elements from a variety of African sources, which, in turn, were also fused with elements of Catholicism and indigenous American religions. The term also refers to the rites, rituals, and music associated with the religion.



BEATRIZ MILHAZES, SAN ANTONIO ALBUQUERQUE, 1994,
acrylic on canvas, 63 3/4 x 75 1/2" / Acryl auf Leinwand, 162 x 192 cm.

Alles wandelt sich ...

Alles fließt, es bildet sich wechselnd jede Erscheinung.

–Ovid

TANYA BARSON

Und nichts als nur der Wechsel hat Bestand.

–Percy Bysshe Shelley

Bilder des Wandels

Zeit und Wandel. Beatriz Milhazes setzt sich in ihrer Kunst ständig mit diesen beiden Phänomenen auseinander und widerlegt damit die Sicht der Malerei als statische Kunstdisziplin. Das zeigt unmittelbar die Oberfläche ihrer Gemälde. Störungen oder Irregularitäten vielfältigster Art durchbrechen die Kontinuität des Bildfelds. Erosionen, Abschürfungen, abgelöste Farbschichten (der Albtraum jedes Restaurators), Übermalungen und Überarbeitungen (Vorzeichnungen, die aussehen wie Pentimenti und geisterhaft zum Vorschein kommen, wenn die Farbschichten verblassen) komplizieren und destabilisieren die Struktur des Farbauftrags. Milhazes verfolgt dabei stets bewusste Strategien, die wie im Werk vieler anderer Künstler den Schaffensprozess blosslegen und Zufallselemente steuern sollen. Der Pionier des Palimpsests in der bildenden Kunst war Henri Matisse. Dessen Repertoire, bestehend aus Zeichnung, Übermalung, Sgraffito und Collage, erweitert Milhazes durch ihre selbst erfundene Hybridtechnik aus Malerei, Dekalkomanie und Collage. Sie trägt die Farbe auf transparente Plastikfolien auf und klebt sie im trockenen Zustand auf die Leinwand. Die entstandene Form bleibt so, wie sie ist, auch wenn beim Abziehen der Folie Bruchstücke verloren gingen. Die mit Farbresten bedeckte Folie wird oft wiederverwendet, entweder an anderer Stelle desselben Gemäldes oder in späteren Gemälden, sodass Fragmente oder «Schatten» früherer Werke zum Aufbau einer neuen Komposition beitragen. Schatten und Einschlüsse dieser Art verleihen Werken wie *O MACHO* (Der Mann, 2002) oder *OVO DE PÁSCOA* (Osterei, 2003) eine zusammengestückelte, abgenutzte, zutiefst vom Fluss der Zeit geprägte Struktur.

Wie schon Matisse, legt Milhazes grösstes Augenmerk auf die Konstruktion ihrer Bilder: Man beachte nur die deutlich erkennbaren Korrekturen, die Matisse an der Figur in *NU BLEU: SOUVENIR DE BISKRA* (1907) vornahm, oder sein Sgraffito in *MADemoiselle YVonne Landsberg* (1914), das die Sitzende mit tief eingeritzten Kurven und Schwüngen umgibt. In

TANYA BARSON ist Kuratorin für internationale Kunst der Tate Modern.



BEATRIZ MILHAZES, OVO DE PASCOA, Easter Egg, 2003, acrylic on canvas, 117 ¹/₄ x 74 ³/₈ / Osterei, Acryl auf Leinwand, 298 x 189 cm.



BEATRIZ MILHAZES, *SUCULENTAS BERINGELAS*, *Succulent Eggplants*, 1996,
acrylic on canvas, 74 3/4 x 96 1/2" / *Fleischige Aubergine*, Acryl auf Leinwand, 190 x 245 cm.

UNE VUE DE NOTRE-DAME (1914) liegt der gesamte Kompositionsplan offen zutage: Die Vorzeichnung ist nur locker und sparsam mit Farbe überdeckt. Ein kleines Gemälde aus dem Jahr 1993, *FIGURE ALLONGÉE TÊTE DANS LA MAIN FEMME AU CHAPEAU. NU BLEU*, bezeugt Milhazes' Verbindung zu Matisse. Der dominierende, an Matisse anklingende Blauton erleidet Kratzer und Abschabungen. Der Malgrund eines anderen unbetitelten Gemäldes desselben Jahres besteht aus einer weissen Lasur, die ungleichmässig ein Himmelblau überdeckt. Um die Mittellinie des Gemäldes, wenn auch nicht völlig symmetrisch, entfaltet sich eine Form aus floralen Elementen, filigranen Mustern, Falten und Arabesken, die wohl Stoffen oder Spitzen nachempfunden sind. Sie reicht vom oberen Rand bis unter die Bildmitte und beherrscht die Komposition. Die bewegte Partie darunter gehört dem Weiss, das an vielen Stellen abblättert und die blaue Untermalung hervorschimmern lässt.¹⁾ In mehreren Bereichen unten und rechts sind Zeichnungen erkennbar, die offenbar die Hauptmotive vorgeben. Wie

die Konturen (oder Rosetten) nahelegen, hat sich die gesamte Komposition verschoben. Was bleibt, sind Spuren der ursprünglichen Idee der Künstlerin und ihrer Annäherung an das Gemälde – Zeugnisse der schrittweisen graphischen Organisation des Bildes. Ähnliche skizzenhaft angedeutete Arabesken erscheinen in der linken unteren Bildregion von SUCULENTAS BERINGELAS (Fleischige Aubergine, 1996). Sie begleiten dort lockere ockerfarbene Linien, die nicht ausgeführte Kompositionsideen umreißen. Wie in den Gemälden von Matisse lässt sich anhand dieser Zeichnungen der Arbeitsaufwand ermessen, der für die Vollendung des Werks erforderlich war. Zugleich enthüllen sie strukturelle Überlegungen in der endgültigen Komposition und lenken das Augenmerk des Betrachters vom Künstler als «Maler» auf den Künstler als «Konstrukteur» von Bildern und Zeichen. Die Lesbarkeit der zugrunde liegenden Impulse erweckt den Eindruck, das Werk habe mehrfache Endzustände durchlaufen. Damit erhebt sich die Frage: Ist es wirklich fertig oder nicht? Welche Prozesse oder Kriterien bestimmen eigentlich die Vollendung eines Bildes? Diese Problematik an sich kann schon als künstlerische Materie dienen, speziell in der zeitgenössischen Praxis. Sie ist Teil einer weiter gefassten Kritik an dem Qualitätsbegriff, der eine Scheidung in gute und schlechte Malerei rechtfertigen soll. Die Selbstreferenzialität von Andy Warhols «Malen-nach-Zahlen»-Serie DO IT YOURSELF (1962) macht Milhazes ebenso zum Gegenstand ihrer Arbeit wie die von Matisse angeregte Dialektik zwischen fertigem und unfertigem Werk. Derweilen treibt ihre Selbstreflexion ein noch subtileres Spiel mit der Endgültigkeit des Bildes, begleitet von absichtlichen Fehlern, Unreinheiten oder vorsätzlichen Unvollständigkeiten.

Die Gemälde von Beatriz Milhazes offenbaren in ihrem «Endzustand» die Methode und Geschichte ihrer Konstruktion als Zeichen ihrer zeitlichen Bedingtheit. Zugleich vermitteln sie einen Sinn für die Zeit, in der sie entstehen, gesehen werden und vergehen. Ihre Oberflächen reagieren höchst empfindlich auf das Alter (oder die Prozesse des Alterns). Sie sind Zeugen der Last der Zeit und des Kommens und Gehens der Menschen und Geschehnisse im Lauf der Geschichte, wie die Fresken in Pompeji (auf die das Girlandendekor in Bildern wie MENINO COM TAMBOUR [Junge mit Trommel, 1992], anspielt) oder, in der Heimat der Künstlerin, die Überreste des Kolonialbarocks in Rio de Janeiro und die Fassaden und Wandbilder von Cândido Portinari. Die Geschichte Brasiliens – anfangs europäische Kolonie und Exilhof, dann gescheiterte modernistische Utopie und Diktatur und schliesslich Mitglied der globalisierten Weltwirtschaft voll innerer Spannungen – durchzieht als Grundmotiv Milhazes' Œuvre. Auch die kulturelle Entwicklung des Landes vom Barock über den Modernismo zur Postmoderne lagert eingeschlossen in der Textur ihrer Gemälde. Markierungen und Abschürfungen werden zu Signifikanten der Temporalität, der zufälligen Begebenheiten des Alltags. Milhazes' Werke haben die Beschaffenheit von Aussenwänden, die allen Angriffen der vorüberströmenden Menschen und Fahrzeuge, der Hitze und des Regens, der Gewächse und Wurzeln getrotzt haben. Gleich den unebenen, befleckten Wänden des Ateliers von Joan Miró wirken sie halluzinatorisch, als wollten sie unzählige Assoziationen wachrufen. MUITO MAIS QUE ISSO (Viel mehr als das, 1994) zeigt drei für Milhazes typische farbintensive Rosetten, von denen braune Farbe an den unteren Bildrand tröpfelt. Sie sehen aus wie feine Papierdekorationen, die man im Regen vergessen hat. Der Eindruck einer draussen auf der Strasse erfolgten Verwitterung ist ein Grundmerkmal von Milhazes' Ästhetik, das die Strasse als Ort der Produktion und als Quelle des Bildvokabulars kennzeichnet. Milhazes zählt mit Miró und Jean-Michel Basquiat zu jener Gruppe von Malern, die Graffiti-Elemente in ihre Werke einbauen. Das sukzessive Abschaben oder Abblättern der Farbe, das darunterliegende Schichten aufdeckt, findet man auch in den abgerissenen Plakaten von Raymond Hains und



BEATRIZ MILHAZES, URUBU, Black Vulture, 2001, acrylic on canvas, 43 1/2 x 157" /
Schwarzer Geier, Acryl auf Leinwand, 119 x 399 cm.

Jacques de la Villeglé, deren Komposition zum Teil aus der spontanen Decollage durch Passanten hervorging. Die Leinwände von Milhazes gleichen jedoch eher aufgerissenen Oberflächen als *Affiches lacérées*. Neben Verlusten treten auch Anreicherungen auf.²⁾

Die Zeitdimension der Wahrnehmung ist ein weiteres Thema der Künstlerin. Milhazes nennt die Op-Art und speziell Bridget Riley als wichtige Einflüsse und zieht Parallelen zwischen der Irritation der Sinne durch die Op-Art und dem Fluss des Karnevals oder dem afrobrazilianischen *Candomblé*. Allen gemeinsam ist die Entfaltung der Farbe in Zeit und Raum.³⁾ Das friesartige Horizontalformat URUBU (Schwarzer Geier, 2001) breitet eine Folge kreisender Formen und Überblendungen vor uns aus. Modulationen von Ton und Gestalt begleiten den dynamischen Ablauf der Komposition. Wir sehen uns gezwungen, dieser Progression zu folgen. Vertikale Linien werden als Kompositionselement eingeführt. Sie gehen auf Riley zurück, doch noch stärker fällt ihre improvisierte Natur ins Auge, die bewusst auf die Präzision der Op-Art und deren puristische Optik verzichtet, noch während sie ihr Interesse für visuelle Stimulation, Zeit und Bewegung übernimmt.

Eine wichtige Anregung für Milhazes war Hélio Oiticica's Umgang mit Farbe, Zeit und Struktur. Oiticica führte in seinen Serien *Spatial Reliefs* (Raumreliefs, 1960), *Parangolés*

(1964–1968) und *Environments* wie *Tropicalia* (1966–1967) experimentell vor, wie sich diese Aspekte verschmelzen lassen und wie sie die ästhetische Erfahrung für das Eindringen des Lebens (*vivências*) öffnen können. Das gesamte Projekt der aufgeklärten, vom Kolonialismus verbreiteten europäischen Moderne und speziell deren Reinheitskult war für Oiticica ein Mythos und ein Unglück für Brasilien. Milhazes' Werke zeigen das Leben so, wie es ist – ungeläutert, voll Wandel, Schmutz, Unsicherheit und Gefahr. Sie entwerfen ein Bild des Lebens als unablässiges Fortschreiten der Zeit, als ewiger Prozess des Werdens und Vergehens. Zugleich spricht Milhazes' Kunst vom Wesen der Malerei selbst, seiner Dekonstruktion und nachfolgenden Erneuerung.

(Übersetzung: Christian Geyer)

1) Ähnliches geschieht mit den Farbschichten bei Matisse sowie auch in der Serie *Inventions* (1959–1962) von Hélio Oiticica, die übereinandergelagerte Farbschattierungen variiert. In beiden Fällen wird der Effekt jedoch durch Pinselstriche und nicht durch Farbverluste erzeugt.

2) *Affiches lacérées* (zerfetzte Plakate) gilt als Bezeichnung für Werke von Hains, Villeglé und Mimmo Rotella, die als *Affichistes* oder *Lacérateurs* bekannt wurden.

3) *Candomblé* ist eine afrobrazilianische Religion, die ihren Ursprung in Westafrika hat und durch den Sklavenhandel nach Südamerika gelangte. Obwohl *Candomblé* hauptsächlich aus der Kultur und Tradition der Yoruba hervorging, flossen auch Elemente aus anderen afrikanischen Quellen sowie aus dem katholischen Christentum und den Religionen der amerikanischen Ureinwohner ein. Der Begriff bezeichnet zugleich die Rituale und die Musik, die mit der Religion in Verbindung stehen.