

Erwin Fiala

Eröffnungsvortrag zur Ausstellung „next code: flow“ („1 von 3“)

Kulturkeller am Weizberg, 9. 11. 07

(Überarbeitete und stellenweise ergänzte schriftliche Fassung.)

Angesichts der Eröffnung der Ausstellung „next code: flow“ („1 von 3“) in den Gewölben am Weizberg werde ich drei Themenbereiche bzw. Fragestellungen wenigstens cursorisch ansprechen: Die erste Frage „Was ist Kunst bzw. was ist postmoderne Kunst?“ kann natürlich bei jeder Ausstellung gestellt werden, aber sie drängt sich angesichts einiger experimentell und beinahe naturwissenschaftlich konzipierter Installationen hier besonders auf. Die anderen von mir thematisierten Fragen der „Identität“ und der Phänomene „Zeit“ bzw. „Geschwindigkeit“ folgen den expliziten Themenstellungen der ausgestellten Arbeiten.

Die Ausstellung „next code: flow“ („1 von 3“) verweist schon durch den Titel auf ihre eigentliche Funktion: Sie ist so etwas wie eine „Transit-Ausstellung“, ein Durchgangsstadium in einem weitergehenden künstlerischen Prozess, der sehr stark von Diskursen und Reflexionen getragen wird und deren Ausgang bzw. Ergebnisse eigentlich nicht vorhersehbar sind – in diesem Sinne handelt es sich um Versuche, um künstlerische Experimente – auch um das Experiment, erst einmal künstlerische Experimente selbst bzw. das Experiment „Kunst“ in Gang zu setzen.

Man könnte sagen: Kunst ist ein Experiment bzw. sie ist immer experimentell – und einige der hier gezeigten Exponate und Installationsarrangements kommen einer naturwissenschaftlich-experimentellen Versuchsanordnung scheinbar ja tatsächlich ziemlich nahe. Ich sage bewusst „scheinbar“ – denn die terminologische Übereinstimmung durch den Begriff des Experiments darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass ein wissenschaftliches Experiment etwas völlig anderes ist als ein künstlerisches: Ein wissenschaftliches Experiment intendiert die Bestätigung eines Gesetzes, es intendiert absolute Wiederholbarkeit und Regelmäßigkeit – es schließt also alles Unvorhersehbare und Zufällige aus, es ist nicht einzigartig.

Dagegen intendiert ein künstlerisches Experiment wenn möglich eine einzigartige Konstellation, es soll das Neue, Unvorhersehbare, das Zufällige und nicht Wiederholbare erfahrbar machen. Einerseits übernimmt die Kunst der klassischen Moderne die Konzeption des Experiments den wissenschaftlichen Methodenkanon, andererseits kommt ein neues Moment hinzu. So schreibt etwa Th. W. Adorno in der „Ästhetischen Theorie“: „Die Nötigung, Risiken einzugehen, aktualisiert sich in der Idee des Experimentellen, die zugleich die bewusste Verfügung über Materialien, wider die Vorstellung bewusstlos organischen Prozedierens, aus der Wissenschaft auf die Kunst überträgt. (...) Während der letzten Dezennien wurde überdies der Begriff des Experiments äquivok. Bezeichnete er noch um 1930 den durchs kritische Bewusstsein gefilterten Versuch, im Gegensatz zum unreflektierten Weitermachen, so ist unterdessen hinzugetreten, dass die Gebilde Züge enthalten sollen, die im Produktionsprozess nicht absehbar sind.“ (Adorno, Ästhetische Theorie, S. 62-63.) Diese unvorhersehbaren „Züge“, die hier gemeint sind, beschränken sich aber keineswegs – und dies sei hier festgehalten – auf die Mytheme des Subjektiven am Kunstwerk, im Gegenteil, es sind objektive Momente des „Unbestimmten“. (Wie Adorno anhand des Dadaismus expliziert, ist rein subjektive Kunst im wahrsten Sinne des Wortes „nichtssagend“. Vgl. dazu seine Ausführungen in der Ästhetischen Theorie, S. 51.)

Jedenfalls intendiert Kunst mittels einer Strategie des Experiments, das auch mit der Kategorie des „Neuen“ verbunden ist, eine so genannte „Originalität“ – obwohl das in Zeiten der medialen Simulation, also der paradoxen Konfiguration einer identischen Kopie ohne Original (wie Platon und Jean Baudrillard das „simulacrum“ definierten) eigentlich nicht möglich ist. Aber unabhängig von diesen spezifischen Fragen führt der Begriff des Experiments von einer Kunstphilosophie der Moderne zu einer Formulierung des postmodernen französischen Philosophen Jean François Lyotard über die Funktion der Kunst. Etwas salopp stellt er die Frage: „Was wollen wir heute von den Künsten?“ und die Antwort lautet: „Nun ja: sie sollen experimentieren und nicht mehr nur modern sein. Indem wir das sagen, experimentieren wir bereits.“ (J.-F. Lyotard, Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens, S. 77.) Mit dieser Bestimmung wissen wir zwar nicht, was Kunst ist, aber wenigstens wissen wir etwas mehr darüber, wie die künstlerische Methodik aussieht und vor allem, dass „heutige“ Kunst nicht modern zu sein hat – denn als so genannte „moderne“ Kunst würde sie logischer Weise der Moderne angehören und nicht der heutigen Post-Moderne. Für den Nexus von Kunst und Experiment bedeutet dies: „Das einzige unveränderliche Kriterium, dem das Werk heute unterliegt, ist nun aber, ob sich darin etwas

Mögliches zeigt, womit noch nicht experimentiert worden ist, das also noch keine Regeln hat – etwas Mögliches für die Empfindung oder die Sprache.“ (J.-F. Lyotard, Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens, Berlin 1986, S. 72.) Und genauer heißt dies: „Man erforscht Vermögen des Empfindens und Phrasierens, des Sätzebildens bis an die Grenzen des Möglichen; man erweitert das Empfindend-Empfindbare und das Sagensagbare; man experimentiert. Eben das ist die Bestimmung unserer Postmoderne ...“ (Ebenda, S. 70.) Und da diese Ausstellung nicht nur experimentelle Installationen zeigt sondern selbst wie ein Experiment wirkt, erlaube ich mir die Einschätzung, dass es sich hier um eine „postmoderne“ Ausstellung handelt – mit allen Anachronismen, die eine postmoderne „Befindlichkeit“ mit sich bringt.

Sowohl Martin Krusche als auch Walter Kratner, aber auch die Arbeiten von Gertraud und Georg Enzinger, verraten eine starke experimentelle Orientierung. Für die Person Martin Krusches wage ich die Behauptung, dass sein ganzes Leben eher experimentell disponiert ist und es sich stringent in den künstlerischen Projekten fortsetzt – als Prozess-, Vernetzungs- und Kommunikationsexperimente, die nunmehr zwischen den Ebenen des so genannten „real life“ und dem „virtual life“ hin und her pendeln, wobei sich in letzter Zeit wieder eine Betonung des „realen sozialen Raumes“, z. B. mit den Projekten „next code: in between“, „next code: love“ und jetzt eben „next code: flow“ („1 von 3“) ergibt.

Diese Intention einer prinzipiell prozessualen, diskursiv-reflexiven und vernetzenden Kunstinszenierung, die jede statische Ausstellungsform im Grunde ad absurdum führt, die aber gleichzeitig ein noch notwendiges Zugeständnis an eine traditionelle Kunstrezeption ist, die meist nur ein materielles „Produkt“, d. h. ein so genanntes „Werk“ auch wirklich als Kunst-„Werk“ akzeptieren will, dieser Prozess „verdichtet“ sich in der vorliegenden Ausstellung (wie es auch in der Einladung heißt). Eine Verdichtung, die einerseits eher als Knotenpunkt internationaler, aber auch regionaler künstlerischer Linien zu sehen ist und die andererseits eben auch ein reflektierendes Zwischenstatement, vielleicht sogar eine gewisse Standortbestimmung des Verhältnisses einer Kunstregion zu überregionalen Problemen sein soll.

Wie immer diese Statements auch sein mögen, wichtiger erscheint mir eine die europäischen Kulturräume überschreitende Ausrichtung des Gesamtprojektes, d. h. die Kommunikation und

Kooperation mit – einfach gesagt – „anderen“ internationalen oder lokalen Kunstschaaffenden, denn der oder das Andere findet sich ja schon im Nachbardorf.

Was immer man unter dem leidigen und überdrüssigen Begriff der Provinzialität verstehen mag, er kann nur durch die Öffnung nach außen und durch eine Auseinandersetzung mit dem Anderen, dem Fremden, dem Unbekannten überwunden werden – dies gilt sowohl für die menschliche wie auch für die künstlerische Ebene. Wirklich provinziell ist, wer sich abschottet, wer nicht über den sprichwörtlichen Tellerrand blickt und wer glaubt, die eigenen Denkversuche über die Welt seien auch nur annähernd irgendwie „richtig“. Damit will ich aber eigentlich etwas Positives sagen – nämlich, dass es für die Frage, ob eine künstlerische Arbeit tatsächlich künstlerisch ist, vollkommen belanglos ist, ob ein Künstler in der so genannten Provinz arbeitet und vielleicht auch ausstellt oder in einer angeblichen Kunstmetropole. Die Frage ist, *wie* Kunst gemacht wird, nicht *wo* sie gemacht wird!

Thematisch hatte sich Martin Krusche schon seit längerer Zeit die Frage nach der kulturellen Identität Europas gestellt und dabei Künstler und Künstlerinnen aus ganz Europa, aber auch aus der Türkei und dem Iran mit einbezogen – im Grunde genommen ist die Beteiligung dieser scheinbar außerhalb des politisch-nationalen oder geographischen Begriffs von Europa beheimateten Künstler aber nur eine logische Folge der Frage nach dem, was die Kultur Europas ausmacht. Und ein flüchtiger historischer Blick in die Geistes- und Kulturgeschichte zeigt, dass eigentlich nicht viel von dem, was wir heute als genuin „europäisch“ empfinden, tatsächlich im Bereich des heutigen Europa entstanden ist. Man kann es auch so sagen: Es ist kaum etwas europäisch an Europa!

Aber die Frage nach diesem großen Kulturraum Europa führt auch schnell zu Fragen der eigenen Identität, zu jener der Identität einer Region – einmal größer und einmal kleiner gefasst –, zu Fragen der künstlerischen Identität, die schließlich auch dahin führt, die Frage zu stellen, in welcher Beziehung eigentlich eine Region zum Phänomen Kunst bzw. zu ihren Künstlern steht – und irgendwie zeigt sich, dass all diese Fragen miteinander „vernetzt“ sind – man kann sie nicht unabhängig voneinander beantworten – sie bilden ein korrelierendes, sich wechselseitig bedingendes Relationsfeld. Im Zeitalter der medialen, kommunikativen und ökonomischen Vernetzung sind alle Fragen im Grunde als „Knotenpunkte“ verschiedenster Kontexte zu konzipieren und nur als solche zu verstehen.

Die Frage nach kulturellen Codes zeigt, dass der Begriff der Identität, der kollektiven, nationalen, regionalen oder auch nur personalen Identität immer sowohl Gemeinsamkeiten als auch Differenzen impliziert – aber die Akzeptanz des Differenten bereitet Schwierigkeiten. Der Begriff der Identität ist bedauerlicher Weise wortgeschichtlich und logisch auf die Konzeption der Gleichheit beschränkt und schließt alles Ungleiche kategorisch aus. So verengt sich die Identitätskonzeption in unserer Kultur auf einen nichtssagenden Durchschnittswert des angeblich „Gemeinsamen“. Aber schon auf der Ebene des einzelnen Individuums zeigt sich Identität realiter eher als ein Prozess ständiger Veränderung und Wandlung. Identität – ob europäisch, regionalspezifisch oder personal verstanden – ist ja im Grunde nichts anderes als die momenthafte Zustandsaufnahme eines sich wandelnden Beziehungsgefüges zu anderen: Beziehungsgeflechte determinieren unsere Identität bzw. richtiger gesagt, unsere Identitäten im Verlauf einer vergehenden Zeitachse. Nur der Blick auf andere, d. h. andere kulturelle Formen und Codes zeigt, wer mann/frau in flüchtiger Existenz „ist“. In der französischen Philosophie gibt es dafür eine bereits ältere, aber (noch immer) erhellende Formulierung von Arthur Rimbaud: „JE est un autre.“ – Ich, das ist der Andere! Oder genauer: die Anderen!

In diesem Sinne ist vielleicht auch die Objektinstallation mit dem Titel „Das bin nicht ich.“ von Martin Krusche zu verstehen. Der Blick auf das (mögliche) Spiegelbild von sich selbst – sei es durch die Wasseroberfläche gebrochen oder nicht – zeigt niemals das eigene Ich, das, was „ich bin“, sondern nur, dass man, wenn man nur sich selbst sieht, sich deshalb eben nicht sieht.

Und dies ist ja auch die eigentliche Aussage des Narziss-Mythos – denn auch er erkennt sich in seinem Spiegelbild in Wahrheit ja nicht als er selbst. Narziss zeigt: Selbstbespiegelung führt nicht zum Erkennen des eigenen Ich sondern zum Verkennen – in persönlicher wie auch kultureller oder politischer Dimension. Wer nur sich selbst kennt, kennt sich in Wahrheit nicht, ja kann sein Selbst gar nicht als solches erkennen!

Setzt man sich mit Fragen der kulturellen Identitäten auseinander, so sieht man aber auch, dass dieser Begriff und die damit einhergehenden Vorstellungen u. U. völlig obsolet und eigentlich auch vollkommen unbrauchbar sind, um aktuelle Entwicklungen in den so genannten globalisierten und in beschleunigtem Tempo sich verändernden Gesellschaften – auch auf persönlicher Ebene – auch nur annähernd adäquat erfassen zu können. Man könnte es dem entsprechend folgender Maßen formulieren: Der Begriff der Identität gehört dem

Zeitalter der Moderne an und es ist ein für heutige Verhältnisse ungeeignetes, kontraproduktives und im Grunde katastrophisches Konzept.

Dem entspricht auch, wenn Martin Krusche in seiner Beschäftigung mit der europäischen Geschichte nicht müde wird, darauf hinzuweisen, dass Nationalismen oder Fundamentalismen – eben weil sie identitätslogische Konzepte sind – nur in Katastrophen münden können und dass es Zeit wäre, sich davon zu verabschieden – einschließlich auch regionenspezifischer Chauvinismen und Selbstetikettierungen wie sie derzeit (man denke an das derzeitige EU-Programm der „Regionen“) so in Mode stehen.

Diese aus der kulturgeschichtlichen Moderne nachhängenden Konzepte verursachen Probleme, vor allem, weil wir eigentlich selbst nicht mehr modern sind sondern schlicht und einfach postmodern – allerdings ohne zu wissen, was dies genau bedeutet. Da aber das Uneindeutige ein Kennzeichen der Postmoderne ist, beweisen wir mit dem Zugeständnis des Nicht-Wissens auch unsere Postmodernität. Diesen Prozess intellektuell und künstlerisch zu verstehen und in sein Denken und Arbeiten mit einzubeziehen, ist die Herausforderung, die uns heute gestellt ist: Der Verlust fester, eindeutiger und angeblich für alle verbindlicher Bedeutungen – wie z. B. jener der Begriffe „Identität“, „Wahrheit“, „Sinn“ etc. – definiert eben die Situation der Postmoderne, sei es nun im Bereich der Kunst oder im Bereich persönlicher oder kollektiver Identitäten.

Dass wir aber den Sinn der Behauptung, es gäbe keinen eindeutigen Sinn von etwas, im Denken (vor allem psychisch) nicht durchhalten, obwohl wir danach leben, weil uns die medialen, ökonomischen und gesellschaftlichen Verhältnisse in uneindeutige, d. h. immer wieder wechselnde Beziehungsstrukturen (z. B. Patchwork-Familien, Job-Hopping etc.) versetzen, zeigt sich an Fragen wie: Was ist das? Oder: Was bedeutet dies oder jenes? Oder: Was ist meine, unsere oder gar die europäische Identität? Damit soll nicht gesagt werden, dass derartige Fragen sinn- oder bedeutungslos seien – im Gegenteil, je unsicherer die Verhältnisse sind, umso wichtiger ist die Auseinandersetzung damit. Sinnlos ist aber, *wie* sie gestellt werden bzw. worauf sie letztlich abzielen: Sinnlos, veraltet – und das heißt in diesem Zusammenhang seltsamer Weise „modern“ – wäre die Erwartung, die Antwort könne eindeutig, ein für alle Mal und für alle gültig gegeben werden.

In postmoderner Perspektive bedeutet Identität eigentlich „Differenz“ – d. h. man muss die Frage des Gleichen differenzlogisch beantworten: „Ich bin nicht, was andere sind“ oder: Ich bin, was andere nicht sind – und dies alles in ständiger Veränderung und Entwicklung.

Und der Druck dieser Veränderungen, die sich vor allem durch die Entwicklung der Informationstechnologien und in ihrer Folge der wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Bedingungen vollzieht, beschleunigt sich ständig. Die Entwicklung der Informationstechnologien und der ökonomischen Prozesse beschleunigt sich nicht nur selbst, sondern beschleunigt auch die Kommunikation und die Relationsnetze, in denen wir eingeschlossen sind: von unseren alltäglichen Beziehungsformen und deren Art und Weise ebenso wie die Beziehungen jedes einzelnen Individuums zur so genannten übrigen Welt – bis hin zum Paradox, dass das Entfernteste medial am nächsten ist, während das eigentlich Nahe (unsere unmittelbare Umwelt) im Grunde weit entfernt ist. Dem entsprechend hängen unsere Arbeitsplätze heute ja nicht von der Region ab, sondern von Entwicklungen auf der anderen Seite des Erdballs – z. B. von Wallstreet, Ölpolitik oder Terrorwahn.

Die Installation „Wallstreet“ von Walter Kratner, bei der eine Börsenseite aus der Financial Times durch den Luftdruck eines Föns sprichwörtlich „im religiösen Rahmen“ der 5. Kreuzwegstation gehalten wird, versinnbildlicht die mitunter absurd anmutende Situation. Nicht nur dass wir tatsächlich weitgehend von diesen seltsamen Zahlennotationen der Aktienkurse de facto abhängig sind, Kratner persifliert auch die theologische Dimension des heutigen Turbo-Kapitalismus. Etwas ketzerisch erlaube ich mir zu sagen, dass hier christliche Theologie und die Logik des Kapitalismus nicht einfach vergleichend miteinander in Verbindung gebracht sind sondern dass hier Kapitalmechanismen und Theologie in eins gesetzt sind. Das würde etwa der These des Soziologen Max Weber entsprechen, der die Entwicklung des Kapitalismus aus der Logik der protestantischen Ethik ableitet. Scheinbar strikte Gegensätze erweisen sich als das Gleiche – mit dem erstaunlichen Effekt, dass sie uneindeutig werden: Der Kapitalismus ist religiös und die Religion ist kapitalistisch, die Ikonen des Kapitals sind mittlerweile selbst Religion, kurz gesagt: Die Verhältnisse sind auch hier „unübersichtlich“, scheinbar verkehrt, indifferent, chaotisch, es ist keine Orientierung möglich. Umgekehrt heißt dies: Wir brauchen Differenzen, denn nur diese ermöglichen uns Muster und Ordnungsstrukturen, mit und in denen wir leben können.

Analog dazu zeigt die Installation mit den vom Gebläse der Ventilatoren herumwirbelnden Bällen den entropischen Zustand heutiger Verhältnisse – ob wir dies nun als Persiflage auf unsere persönlichen Lebenssituationen beziehen oder als durchaus „sarkastischen“ Kommentar des Künstlers zum sozialen, politischen, ökonomischen oder gar künstlerischen Status quo der Region. In diesem Relationsgeflecht der herumwirbelnden Bälle verlieren sich eindeutige Ursache-Wirkungs-Relationen, eindeutige Kausalitäten und Mechanismen, warum der Zustand gerade jetzt so ist, wie er ist – es ist ein Spiel aus Zufall und Notwendigkeit, wie es in der System- und Chaostheorie so schön heißt: Alles fluktuiert.

Deutlich wird durch diese Installation aber auch der Aspekt der Komplexität heutiger Verhältnisse, die ja nicht selten zu Überforderungen führt und den Ruf nach neuen „Einfachheiten“ erschallen lässt. Aber man kann sagen, wer nach Einfachheit, Klarheit, Überschaubarkeit und „Ordnung“ ruft, flieht aus einer Welt, in der es diese beruhigenden, aber bornierten Einfachheiten eben nicht mehr gibt.

So gibt es auch für Martin Krusche eben kein einstimmiges, identisches Europa, keine feste Identität einer Region oder der Kunst und des Künstlers sondern nur ein vielstimmiges, plurivokes, heterogenes, plurales, differenzielles, uneindeutiges Projektionsgebilde von Europa. „Identität“ ist ein Gebilde aus Stimmen und Bildern, die in den weiteren Bildarbeiten von Martin Krusche auftauchen – etwa jene von P. P. Pasolini mit dem Titel: „Pasolini lädt zum Frühstück im Grünen“ oder jene von I. Bergmann: „Ridley Scott besucht I. Bergmann“. Medienreflexiv wird das Thema aus dem Projekt „next code: in between“ (Liechtenstein 2007), als Frage nach „befremden.entfremdung“ hier fortgesetzt. Vielleicht könnte man sagen, dass die Frage nach Europa, nach sich selbst oder nach Kunst „befremden“ muss, um sinnvoll gestellt zu sein, vielleicht muss man sich befremden lassen.

Binahe anachronistisch zu den postmodernen Geschwindigkeitsmanifestation von Walter Kratner – sowohl die Bewegung der Bälle wie auch die Nicht-Bewegung bzw. Fixierung der Zeitungseite an der Wand sind ja von der Geschwindigkeit der Luftströme abhängig – zeigen sich die Arbeit der Zeitkerze und die Protozoen-Gebilde von Gertraud und Georg Enzinger – als sollte die durch und durch dromologische Dynamik unseres Heute ihr Gegenbild finden – in Manifestationen der Dauer und Langsamkeit, der Entschleunigung. Mit den an der Kerze befestigten Teebeuteln wählte Walter Kratner tatsächlich ein paradoxes Emblem unserer Zeit – denn „Tee“ und die Kultur des Teetrinkens sind Manifestationen Sinnbild einer Kultur der Langsamkeit, die eigentlich in völligem Widerspruch zu unserer

Geschwindigkeitsgesellschaft steht – aber deswegen wird heute auch soviel „Kult“ um Teezeremonien, Ruhe und Entschleunigung gemacht. Allerdings ist auch die der Entschleunigung vergönnte Zeitspanne in Form der Brenndauer der Kerze dem Diktat des Vergehens unterworfen – auch Entschleunigung hat eine Geschwindigkeit, wenn auch eine vergleichsweise langsame. Paradox ist auch, wenn man sich vergegenwärtigt, welcher Perspektivenwechsel in der Funktionalität einer derartigen Zeitkerze (nach dem Vorbild der Zeitkerze von König Alfred von England) gegenüber unserer heutigen Zugangsweise vollzogen ist. Maß eine abbrennende Kerze damals die Zeit, so würden wir dies heute für völlig absurd halten und umgekehrt höchstens die Zeit der Brenndauer messen, hier kommt eine vollständige Konversion von Messendem und Gemessenen zum Ausdruck – und analog dazu hat sich auch der Begriff der Zeit bis heute gewandelt. Heute müssen wir uns beschleunigen, um Zeit zu sparen – unsere Eigenbewegung, d. h. Eigengeschwindigkeit definiert, wie viel Zeit wir haben.

Nur eine unmögliche Metamorphose in ein Protozoon, in ein Lebewesen, das an der Schwelle vom Unbelebten zum Lebendigen steht, würde Zeit wieder als beinahe unvergängliche Dauer erfahrbar werden lassen – was immer sie in Wahrheit ist. Diese fein gewobenen, transparenten, beinahe amorphen Flechtgebilde der Protozoen stellen symbolisch die Frage nach dem „Wesen“ des Phänomens Zeit: Gibt es „Zeit“ in physikalischem Sinne oder ist Zeit nur die Wahrnehmungsweise des Lebendigen als Relation zwischen den Phänomenen der Eigenbewegung und der Bewegung des restlichen Universums? Man kann es auch anders, d. h. konstruktivistisch formulieren: Ist „Zeit“ nur der Effekt eines Beobachters?

Obwohl es noch einiges zu sagen gäbe, möchte ich mit dieser Frage schließen und das Ungesagte einfach ungesagt lassen!

oooooooooooooooooooo

Download von www.van.at/next/code/flow/
Nur zur privaten Lektüre.
Achten Sie bitte die Urheberrechte!