Nur diejenige Verworrenheit
ist ein Chaos, aus der eine Welt
entspringen kann.

AFTERIMAGES Nachhall der Schwarzen Romantik in der Videokunst

Kunstsammlung Jena ❶ William Lamson ❷ Max Hattler ❸ Andrew Voogel ❹ Yves Netzhammer ❺ Maria von Hausswolff ❻ Susann Maria Hempel ❼ Greta Alfaro ❽ Nathalie Djurberg & Hans Berg ❾ Ulu Braun ❿ Quay Brothers ⓫ Bill Morrison ⓬ Tony Oursler

Kuratiert von Robert Seidel

Ende des 18. Jahrhunderts kommen innerhalb von nur wenigen Jahren neben August Wilhelm Schlegel, seiner Frau Caroline, dessen jüngerem Bruder Friedrich und seiner späteren Frau Dorothea Veit auch der Philosoph Friedrich Wilhelm Schelling nach Jena. Sie bilden den Kern einer legendären Arbeits- und Lebensgemeinschaft, die man heute als »Jenaer Frühromantik« zusammenfasst. Neben einigen Naturwissenschaftlern gehören auch die Dichter Hölderlin, Novalis, Brentano und Tieck zu jenen, die zeitweise in der Stadt leben und hier »eine der glänzendsten und heitersten Perioden« ihres Lebens als ein »ununterbrochenes Fest von Witz, Laune und Philosophie« (Ludwig Tieck) erfahren.

Die Romantik ist ein von Geisteswissenschaftlern erdachtes und gelebtes Universalprogramm, das, nach den

Worten Friedrich Schlegels, immer im Status des Werdens ist, nie vollendet und durch keine Theorie erschöpft werden kann. Neben der individuellen Selbsterfahrung in einer sich schnell verändernden Welt gehört die Wahrnehmung von deren Begrenztheit und der fragmentarische Charakter unserer Einsichten zu jenen grundlegenden Erfahrungen, die das Denken der Moderne essenziell mitbestimmt haben.

Die von Robert Seidel für die Ausstellung ausgewählten Werke von zwölf internationalen Künstlern und Künstlerinnen korrespondieren mit diesen Erfahrungen und beleuchten sie in originären, oft eindringlichen Handschriften aus der Perspektive unserer Zeit.

Erik Stephan

Robert Seidel

AFTERIMAGES *Nachhall der Schwarzen Romantik in der Film- und Videokunst*

Ende des 18. Jahrhunderts hatten Industrialisierung, Verstädterung, Kriege und Revolutionen die Gesellschaften Europas zerrieben. Die Errungenschaften der Aufklärung und des wissenschaftlichen Fortschrittes waren durch hegemoniale Bestrebungen in ihr Gegenteil verkehrt. Dieses schicksalhafte Scheitern ließ eine junge Generation von Schriftstellern, Malern und Komponisten nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten suchen. Als Gegenkonzept zum antikisierenden Form- und Denkkanon des Klassizismus und Idealismus suchten sie nach einer offenen Universalpoesie – stets vor dem Hintergrund der Besinnung auf das Überwältigende der Natur, der Erkundung der eigenen Gefühlswelt sowie der Unendlichkeit der Seele von Mensch und Tier.

Die Themenfelder der künstlerischen Auseinandersetzung waren vielseitiger, als es die heutige Bedeutung des Wortes >Romantik< in der Umgangssprache glauben lässt. In der gegenwärtigen Konsumgesellschaft wird die Romantik vornehmlich als sentimentale Sehnsucht nach Vollkommenheit missverstanden. Dabei war die künstlerische Suche dieser Epoche durchsetzt von Irrationalität, Melancholie und Schrecken sowie Neugier und dunklem, teils sexuellem Verlangen. Diese morbid-phantastische Ausprägung des romantischen Gefühls wird unter dem Begriff der *Schwarzen Romantik*, im angelsäch-

sischen Sprachraum auch unter *Gothicism* oder *American Romanticism*, zusammengefasst und weist ein reiches Repertoire an Motiven auf.

In der Literatur lassen sich Sujets von der Nacht über den Nebel bis hin zu den Mischwesen oder Albträumen in zahlreichen Werken finden, etwa in *Die Elixiere des Teufels* von E.T.A. Hoffmann, den düsteren Psychogrammen Edgar Allan Poes, der gespenstischen Volksliedersammlung *Des Knaben Wunderhorn* von Clemens Brentano und Achim von Arnim bis hin zu den *Kinder- und Hausmärchen* der Gebrüder Grimm. Prägende Bildformeln der Malerei sind die ins Übernatürliche gesteigerten Landschaften (Caspar David Friedrich), Porträts menschlicher Grausamkeit (Francisco de Goya), subjektiv-mystische Szenerien (Johann Heinrich Füssli) und sich ins Ungegenständliche auflösende Naturphänomene (William Turner).

Eine Vielzahl dieser narrativen und visuellen Motive haben ihre Faszination bis heute bewahrt. Sie wurden im Symbolismus weiterentwickelt und fanden Einzug in den frühen Film, in welchem sie sich parallel zu Dadaismus und Surrealismus entfalteten. In ihrer Genese als bewegte Bilder setzten sie sich in Form von prototypischen Bildmotiven im Stummfilm fest, etwa in *Le Manoir du diable* (Georges Méliès, Frankreich 1896) oder in *Faust* (F.W. Murnau, Deutschland 1926). Aber erst durch die Verschränkung mit einer übersteigerten Tonkulisse, beispielsweise in *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (Rouben Mamoulian, USA 1931), sind die Motive als Teil der Hoch- und Populärkultur un-

sterblich geworden. Auch von der zeitgenössischen Kunst werden die Sujets der *Schwarzen Romantik* aufgegriffen. Neben den stets wiederkehrenden Konflikten zwischen etablierten und neuen Ordnungen postuliert die international wirkende romantische Bewegung die Sehnsuchtsmotive unserer globalisierten Welt.

Die Flucht in die Natur, etwa in *Walden; or, Life in the Woods* (Henry David Thoreau, USA 1854) oder der Zweifel am wissenschaftlichen Fortschritt in *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* (Mary Wollstonecraft Shelley, England 1818) scheinen uns vertraut.

Das bewegte Bild unterliegt jedoch eigenen Regeln. Schon in den ersten Filmen, etwa von Louis Lumière oder Alice Guy-Blaché, werden die narrativen Potentiale der neuen Technik und die darstellende Kraft von Spezialeffekten erkannt. Im künstlerischen Zugriff auf Gesellschaft und Geschichte verknüpft der Film durch komplexe Apparaturen separate Bilder und Zeitachsen zu einem singulären, zeitlichen Fluss. Somit entstehen aus dem Wissen um die Vergangenheit und in der Reibung mit der Gegenwart eigenständige künstlerische Positionen, die alte und neue Sehnsuchtsgeflechte verarbeiten. Die Stadt Jena selbst nimmt mit dem Romantikertreffen im Jahre 1799 einen wichtigen Ausgangspunkt dieser inhomogenen Bewegung ein, deren Wehmut, Abgründe aber, auch ironische Brechungen an die spätere Postmoderne erinnern.

Der Ausstellungstitel AFTERIMAGES greift den diffusen Nachhall dieser Zeit nicht nur auf inhaltliche Motive, sondern auch auf das Medium des bewegten Bildes auf. Ein wichtiges, aber oft übersehenes Detail, sind die Entdeckungen der *Ultraviolettstrahlen* (1801) und des *Akkumulators* (1802) durch den Physiker und Romantiker Johann Wilhelm Ritter, der zeitweise in Jena tätig war. Diese prägen das technologische Werden der Gesellschaft bis heute und ermöglichen die zunehmende Mobilisierung des Filmes mit immer kompakteren oder fliegenden Kameras.

AFTERIMAGES versammelt mit schweifendem Blick ein breites Spektrum an Positionen der internationalen Video- und Filmkunst. Die vielgestaltigen Werke werden in den Sammlungskabinetten der Kunstsammlung Jena als Ein-Kanal-Projektionen beziehungsweise Installationen präsentiert. Die vorliegende Begleitpublikation enthält neben einem Essay, der in Zusammenarbeit mit der Kulturhistorikerin Sophia Gräfe entstand, einen ironisierenden Epilog von Thomas Demand über die Notwendigkeit von Katalogtexten im Allgemeinen. Die Konzeption und Gestaltung des Katalogs von Anna Teuber und Enno Pötschke orientiert sich an dem Layout der 1798–1800 erschienen Zeitschrift *Athenæum* und basiert auf der romantischen Idee des Unabgeschlossenen. So umranden eine Vielzahl von Textfragmenten aus dem internationalen, romantischen Œuvre die Abbildungen der Filme. Die verwen-

deten Schrifttypen schaffen eine optische Abgrenzung der Zeiträume. Die Gemeinfreiheit der Texte, die sich 70 Jahre nach dem Tod der Autoren ergibt, erlaubt es darüber hinaus, die umfangreichen digitalisierten Bibliotheken des Internets für ein weiterführendes Eigenstudium zu durchstöbern. Allen voran sei dabei das internationale *Project Gutenberg* empfohlen.

Dank dessen Textfülle kommen auf den folgenden Seiten auch Vorläufer der Romantik zu Wort, etwa Giambattista Basile, einem der ersten großen europäischen Märchenverdichter, der unter anderem die Gebrüder Grimm stark beeinflusste und noch in den verzerrten Märchenbildern von ⓫ Nathalie Djurberg und Hans Berg zu erkennen ist. Dank der Recherchen für den Katalog ist zudem der Inhalt der russischen Sprachfetzen von Nikolai Gogol zu lesen, die in den mysteriösen Tableaus der ⓬ Quay Brothers verrauscht zu hören sind. An anderer Stelle vermengen sich Johann Wilhelm Ritters *Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers* mit ⓭ Bill Morrisons poetischen Verfallsbildern von Zellulosenitratfilmen und ⓮ Maria von Hausswolff bebildert ein menschlich-architektonisches Drama im Geiste Edgar Allan Poes. ⓯ Yves Netzhammer transformiert in seinen gesichtslosen Figuren sowohl bildkompositorische als auch welterkundende Ansätze in eine nüchterne, digitale Ästhetik, während ⓰ William Lamson sich in einer projizierten Naturmeditation dem amerikanischen Transzendentalisten Henry David Thoreau nähert.

❸ Andrew Voogel reflektiert über die Dualität der erzwungenen Meeresüberfahrt seiner Vorfahren, die zum einen den Blick auf Überwundenes öffnet und gleichzeitig vor dem Unbekannten gebannt verharrt. ❾ Ulu Braun zeigt den Einfluss des Menschen ohne zu moralisieren und entdeckt dabei selbst in den schrecklichsten Bildern aus der Entfernung Momente von Schönheit. ❻ Susann Maria Hempel legt die Abgründe des Menschen am Beispiel eines Schicksals der Nachwendezeit frei, während ❷ Max Hattler in einer ornamentalen Himmelfahrt alles Irdische hinter sich lässt. ❼ Greta Alfaro kredenzt einer Horde von Geiern ein Vanitas-Stillleben, um die archetypische Verletzlichkeit des Lebens aufzuzeigen und ⓬ Tony Oursler widmet sich dem Akt des Sehens, welcher sich an Schauergeschichten weidet. Er hinterfragt damit die industrielle Produktion von Unterhaltungsmedien – keine Erfindung der Neuzeit, denn schon Johann Ludwig Tieck verfeinerte sein Handwerk in der *Rambachschen Literaturfabrik* im Jahre 1795.

Dies sei nur ein erster Einblick in die Fülle von Verknüpfungen des Kataloges zu AFTERIMAGES. Ich hoffe, dass diese schwelgerische Verortung die Nachbilder der zwölf präsentierten Arbeiten in ständig wechselnden Schattierungen am Leben halten . . .

Robert Seidel, Kurator

13 Inhaltsverzeichnis

U Literaturverzeichnis Teil I
(Umschlag Innenseite)

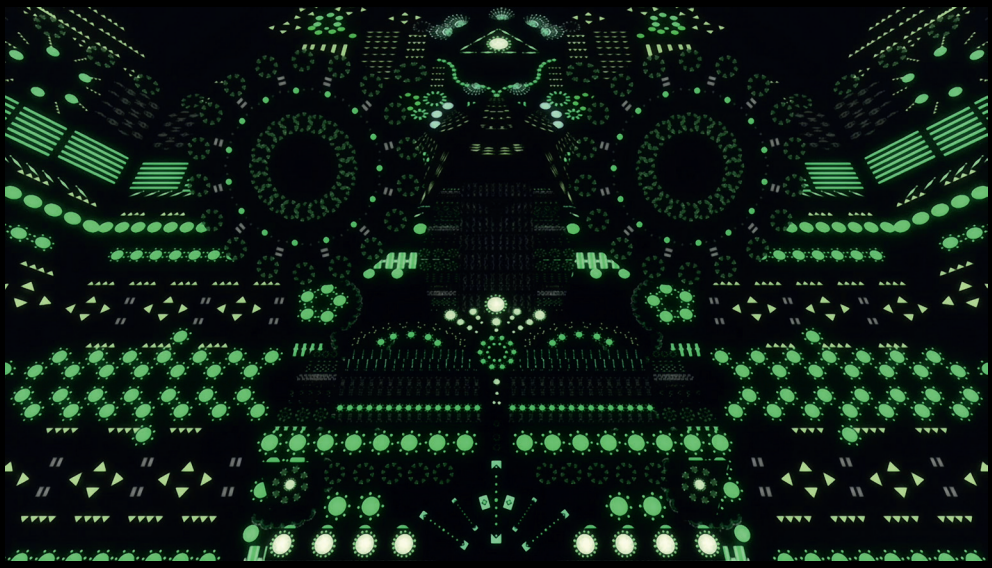
PROLOG

5 Erik Stephan
Vorwort zur Ausstellung

7 Robert Seidel
AFTERIMAGES *Nachhall der Schwarzen Romantik in der Film- und Videokunst*

21 Sophia Gräfe & Robert Seidel
Übersetzungen des Romantischen

39 Ⓘ William Lamson (18:31 min)
In the Roaring Garden



51 Ⓘⓘ Max Hattler (01:47 min)
1923 aka Heaven

63 III Andrew Voogel (04:41 min)
Kalapani

75 IV Yves Netzhammer (27:33 min)
Die Möbel der Proportionen

85 (V) Maria von Hausswolff (06:30 min)
Evidence of the Not Yet Known

99 (VI) Susann Maria Hempel (17:30 min)
Sieben Mal am Tag beklagen wir unser Los und nachts stehen wir auf, um nicht zu träumen.

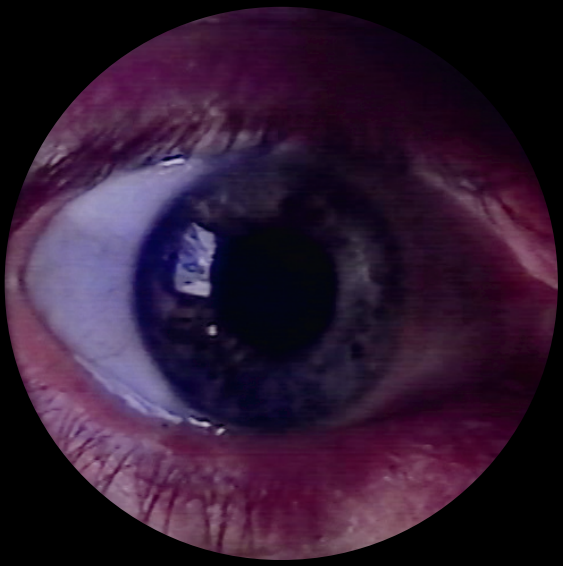
111 VII Greta Alfaro (10:35 min)
In Ictu Oculi

125 VIII Nathalie Djurberg & Hans Berg (05:02 min)
Woods

139 (IX) Ulu Braun (07:22 min)
Westcoast

149 (X) Quay Brothers (04:18 min)
Stille Nacht III — Tales From Vienna Woods

167 XI Bill Morrison (08:14 min)
Light Is Calling



181 XII Tony Oursler (11:57 min)
Shoot out with the cops (West Eye)

EPILOG

193 Christian Demand
Endgültige Beantwortung der Frage »Könnten Sie sich vorstellen, einen Katalogtext für mich zu schreiben?«

199 Übersetzungen

Robert Seidel
AFTERIMAGES *Dark Romanticism's Reverberation in Film and Video Art*

Sophia Gräfe & Robert Seidel
Transmission of the Romantic

209 Biografien

212 Impressum

U Literaturverzeichnis Teil II
(Umschlag Innenseite)

Sophia Gräfe & Robert Seidel

Übersetzungen des Romantischen

Die Geschichte der Romantik ist eine Erzählung der Projektionen. Entgegen der aufklärerischen Ideale der rationalen Durchdringung und Beherrschung der Welt rückte nun das Erleben des romantischen Individuums in den Vordergrund. Die Erfahrungen des Krieges, der sozialen Ungerechtigkeit und des absoluten Befehlsgehorsams durchwirkten die romantische Seele. In innerer Einkehr und in Hinwendung zur Natur, der Nacht und den Untiefen der Psyche suchte die Romantik nach transzendentalen, teils mystischen Formen des Weltzugangs. Das Geniewesen, das Künstlerdasein und die schwärmerische Naturkunde waren die neuen Lebensideale enttäuschter Bürger, denen der amerikanische Autor Henry David Thoreau 1854 ein literarisches Denkmal setzte.

Erst einige Jahrzehnte später als in Europa hatte die romantische Epoche in der Literatur den amerikanischen Kontinent erreicht. Um Ralph Waldo Emerson gründete sich Mitte des 19. Jahrhunderts in Bundesstaat Massachusetts eine literarische und philosophische Bewegung. Das >amerikanische Weimar< rezipierte Originalschriften von Kant, Fichte und Schelling, Thomas Carlyles Essays über deutsche Literatur und die Übersetzungen der Gespräche Goethes mit Johann Peter Eckermann von Margarete Fuller. Emersons Vertraute orientierten sich anstatt an überlieferten Traditionen an >allgemeinen Wahrheiten<, wandten sich von der organisierten Religionsausübung ab und propagierten einen spirituellen Zugang zu den Dingen. Diese Veränderungen betraf auch ihre Haltung zum amerikanischen Staat, den sie aufgrund seiner Kriegs- und Sklavenpolitik kritisierten.

Henry David Thoreau, ein Schützling Emersons, wagte vor diesem Hintergrund ein gleichsam zivilisatorisches wie spiritualistisches Experiment. Für zwei Jahre und zwei Monate bezog er als Selbstversorger eine Holzhütte am Waldsee Walden Pond in der Nähe seiner Geburtsstadt Concord. Dort übte er den Verzicht auf materielle Güter und verweigerte dem Staat die Zahlung von Steuern. Die häufig als Aussteigermotiv gedeutete Aktion hatte mitnichten eine Abkehr von der amerikanischen Gesellschaft im Sinne. Thoreau wollte politische Veränderungen durch den gewaltfreien Entzug seiner selbst erreichen und gilt als einer der Vorbilder der amerikanischen Bürgerrechtsbewegung. Die Erfahrungen seiner detailliert protokollierten Natureinkehr wurden 1905 von dem Jenaer Verleger Eugen Diederichs in Deutschland unter dem Titel *Walden oder Leben in den Wäldern* [*Walden; or, Life in the Woods*] herausgegeben. Im Vorwort der populären Übersetzung Wilhelm Nobbes wird Thoreau, »selbst ernannter Inspektor der Schneestürme und Regengüsse«, als aufrichtiger Idealist, dem die Schönheit der Natur und die Reinheit der Seele wie keinem anderen zugänglich sei, zelebriert und als Vorbild inszeniert. Die romantische Idee von Thoreaus *Walden* entstand also im Zwischenraum von Hütte und Staat, Europa und Amerika, innerhalb sprachlicher Übersetzungen und zeitlicher Transfers. So war die Romantik trotz patriotischer Motive und lokaler Heimatvorstellungen eine internationale Bewegung. Ihre Ideen entstanden im Austausch von Schriften und über Landes- und Sprachgrenzen hinweg. AFTERIMAGES widmet sich ebenjenen Übersetzungen von Gefühlen in das Bild, von Welt in den Ausstellungsraum und von Objekten in das Licht.

❶ William Lamson hat die Hütte Thoreaus (FIG. 1) in eine *Camera Obscura*-Situation überführt und verdeutlicht

damit den Zusammenhang von Weltsicht und Projektion. Im Innenraum des Hausbootes, welches der Hütte Thoreaus nachempfunden ist, filmt eine Videokamera die durch ein Loch in der Wand auf die Innenflächen des kleinen Raumes geworfenen Bilder der umgebenden Natur. Schlafliege, Arbeitstisch und Schreibpult sind modellhaft aufgestellt. Auf ihren weißen Oberflächen beobachtet die Kamera die Lichtreflexionen auf Wellenkronen, die Bewegung der Bäume und den Wechsel der Lichtstimmungen im Laufe eines Tages. Die Landschaft ist nur aus der Abstraktion der Lichtspuren zu erahnen. Was bei Lamson durch die Konstruktion eines physikalischen Objektes gelingt, ist seit der Malerei William Turners (FIG. 2a/b) als ästhetische Überhöhung abstrahierter Natureindrücke bekannt. In den ruhigen Einstellungen Lamsons sind Kamera und Boot fest miteinander verbunden, nur das umgebende Naturschauspiel sorgt für Bewegung.

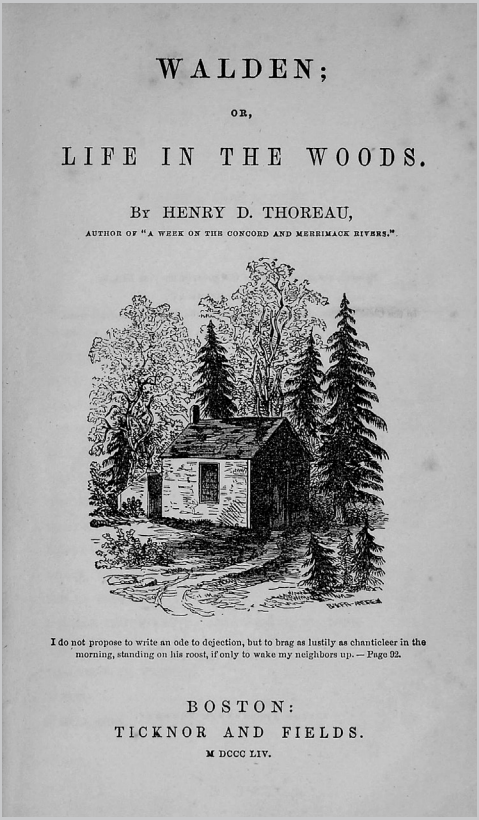
Auch ⓫ Max Hattler hat das Werk einer legendären Figur ins Videobild gesetzt. Inspiriert von dem Gemälde *Symbolische Komposition einer spirituellen Welt* des französischen Spiritualisten Augustin Lesage (FIG. 3) aus dem Jahre 1923 baut Hattlers Videoloop eine paralysierende Bildarchitektur auf, die in einer vertikalen Aufwärtsbewegung am Betrachter vorbeizieht. Kleinteilige, geometrische Ornamente zirkulieren auf den einzelnen Ebenen der phantasmatischen Himmelsfahrt.

Für das Werk des Malers Lesage spielte die Irrealität eine entscheidende Rolle. Dem französischen Bergarbeiter waren 1911 im Alter von 35 Jahren Stimmen erschienen, die ihn fortan zur Hinwendung zur Kunst bewegten. Schon bald widmete er sich ganz dem >Bergbau der Leinwände< und erschuf filigrane, repetitive Strukturen,

die in monolithischen Symmetrien aufgehen. Von Lesage ist überliefert, dass er keine Vorstellung der Bilder besaß, während er sie erstellte. Seine Arbeit sei die Ausführung eines fremden Befehls gewesen, der ihn bis zu seinem Lebensende ein umfangreiches und weit beachtetes Werk bescherte. In der Romantik stehen sich die Kräfte des Individualismus und der Fremdbestimmung gegenüber. Die Hingabe an eine unbekannte Instanz löst sich bei Hattler in eine maschinelle Ästhetik auf. Imagination und entrückte Psyche kehren sich vom Rationalismus ab und machen dennoch neue Ordnungen produktiv.

Ein prekäres Beispiel für eine erzwungene Reise bildet den Hintergrund der Videoarbeit von Ⓘⓘⓘ Andrew Voogel. Seine indischen Vorfahren wurden im frühen 19. Jahrhundert von britischen Kolonialherren zur Arbeit auf Zuckerrohrplantagen in Südamerika gezwungen (FIG. 4a/b). Ihre Überfahrt über den Atlantik stellte nicht nur eine Reise ins Unbekannte dar, sondern löste Voogels Familie im physischen sowie symbolischen Sinne von ihrer kulturellen Herkunft, ihrer religiösen Gemeinschaft und familiären Zugehörigkeit. Der Werktitel *Kalapani* bedeutet in der Übersetzung aus dem Hindi »Schwarzwasser« und bezeichnet das religiöse Tabu der Überquerung des Meeres. Wird es verletzt, so verliert der Reisende seinen Status in der Kaste und durchbricht den Zyklus des eigenen Karmas.

War die Fahrt über das Meer aus der Perspektive der europäischen Kolonialherren und Naturforscher mit der Eroberung neuer Länder, Kulturen und Naturschätze verbunden, so hat der Blick auf das Meer bei Voogel eine gänzlich andere Bedeutung. Der Blick auf das unendliche Meer, dessen Ausmaße nicht zu fassen, dessen Konturen selbst nach langem Schauen nicht zu begreifen sind, holen das



WALDEN;

OR,

LIFE IN THE WOODS.

By HENRY D. THOREAU,

AUTHOR OF "A WEEK ON THE CONCORD AND MERRIMACK RIVERS."

I do not propose to write an ode to dejection, but to brag as lustily as chanticleer in the morning, standing on his roost, if only to wake my neighbors up. — Page 92.

BOSTON:

TICKNOR AND FIELDS.

M DCCC LIV.

FIG. 1

FIG. 2a

FIG. 2b

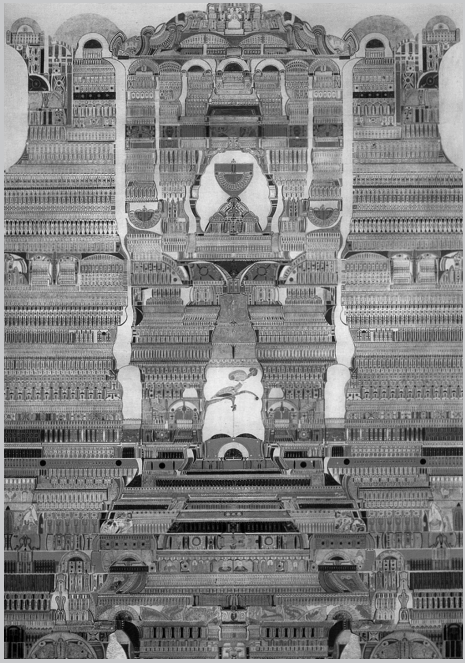


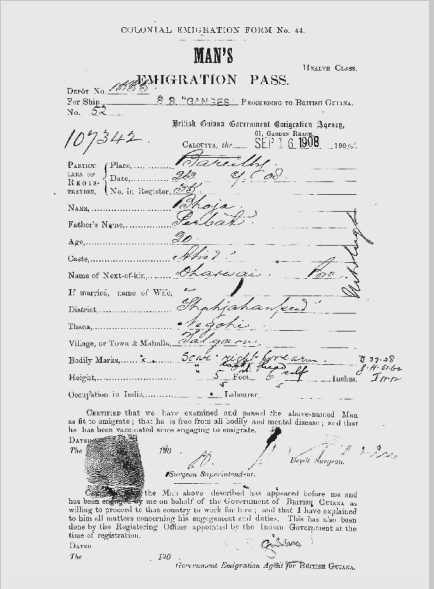
FIG. 3

(FIG. 1) Henry David Thoreau
Walden; or, Life in the Woods
1854, Buchcover der Erstausgabe

(FIG. 2a) Joseph Mallord William Turner
Schatten und Dunkelheit:
Der Abend vor der Sintflut
um 1843, Öl auf Leinwand
Tate Gallery, London

(FIG. 2b) Joseph Mallord William Turner
Licht und Farbe: Der Morgen nach der Sintflut
um 1843, Öl auf Leinwand
Tate Gallery, London

(FIG. 3) Augustin Lesage
Symbolische Komposition
einer spirituellen Welt
1923, Öl auf Leinwand



COLONIAL EMIGRATION FORM No. 44.

MAN'S EMIGRATION PASS.

Health Class.

Depôt No. 1088
For Ship S. S. "GANGES" Proceeding to British Guiana.
No. 52

British Guiana Government Emigration Agency,
Of Ganges Barge,
Calcutta, the SEP 16 1908 190

107342

Particulars of Registration. Place, Date, No. in Register.
Name, Bhoja
Father's Name, Sabak
Age, 20
Caste, Ahir
Name of Next-of-kin, Bhawari
If married, name of Wife,
District, Mahjahanpur
Thana,
Village, or Town & Mahalla,
Bodily Marks,
Height, Feet Inches.
Occupation in India, Labourer.

Certified that we have examined and passed the above-named Man as fit to emigrate; that he is free from all bodily and mental disease; and that he has been vaccinated since engaging to emigrate.

Dated
The 190

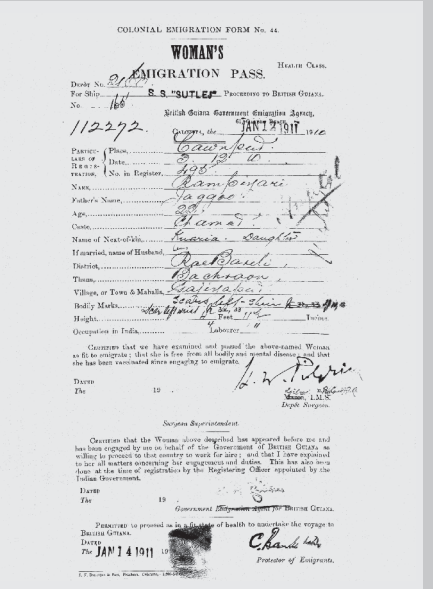
Surgeon Superintendent. Deputy Surgeon.

Certified that the Man above described has appeared before me and has been engaged by me on behalf of the Government of British Guiana as willing to proceed to that country to work for hire; and that I have explained to him all matters concerning his engagement and duties. This has also been done by the Registering Officer appointed by the Indian Government at the time of registration.

Dated
The 190

Government Emigration Agent for British Guiana.

FIG. 4a



COLONIAL EMIGRATION FORM No. 44.

WOMAN'S EMIGRATION PASS.

Health Class.

Depôt No. 21
For Ship S. S. "SUTLEJ" Proceeding to British Guiana.
No. 166

British Guiana Government Emigration Agency,
Calcutta, the JAN 17 1911

112272

Particulars of Registration. Place, Date, No. in Register.
Name, Ramkalari
Father's Name, Jagge
Age, 20
Caste, Kamar
Name of Next-of-kin, Kusia
If married, name of Husband, Ram Bahal
District, Bachraon
Thana,
Village, or Town & Mahalla, Gajerabari
Bodily Marks,
Height, Feet Inches.
Occupation in India, Labourer.

Certified that we have examined and passed the above-named Woman as fit to emigrate; that she is free from all bodily and mental disease; and that she has been vaccinated since engaging to emigrate.

Dated
The 19

I.M.S.
Deputy Surgeon.

Surgeon Superintendent.

Certified that the Woman above described has appeared before me and has been engaged by me on behalf of the Government of British Guiana as willing to proceed to that country to work for hire; and that I have explained to her all matters concerning her engagement and duties. This has also been done at the time of registration by the Registering Officer appointed by the Indian Government.

Dated
The 19

Government Emigration Agent for British Guiana.

Permitted to proceed as in a fit state of health to undertake the voyage to British Guiana.

Dated
The JAN 14 1911 19

Protector of Emigrants.

FIG. 4b

FIG. 5

FIG. 6

(FIG. 4a/b) *Koloniale Einwanderungsformulare der Vorfahren des Künstlers*
1908/1911
Archiv Andrew Voogel

(FIG. 5) Caspar David Friedrich
Der Mönch am Meer
1808–1810, Öl auf Leinwand
Alte Nationalgalerie, Berlin

(FIG. 6) Francisco de Goya
Die Schrecken des Krieges
Blatt 10: *Tampoco*
1810–1814, Aquatinta-Radierung
Museo del Prado, Madrid

Gefühl der Verlorenheit in den Ausstellungsraum. Die kaum sichtbaren Bilder der technisch abgeschwächten Projektion lassen sich erst nach einer Weile des Verharrens erkennen und mahnen zur Reflexion über die zahlreichen, tragischen Überquerungen weiter Meere, die uns bis heute begleiten. In ihnen steckt die Hoffnung auf eine Integration in eine neue, bessere soziale Ordnung. Während der Überfahrt ins Exil verlangen jedoch meist die Wellen den Wegzoll der kulturellen Identität.

Der einsame Blick auf das Meer war auch das Sujet von Caspar David Friedrich, der ein unbegrenztes Raumerlebnis in seinen Gemälden evozierte (FIG. 5). Gemäß des tragisch-melancholischen Lebensgefühls der Frühromantik löst sich das Individuum in der Begegnung mit der Unendlichkeit auf.

In *Die Möbel der Proportionen* entwickelt ⓘⓥ Yves Netzhammer eine absurde Szenenabfolge verschiedenartiger Formen und Kreaturen, in denen Sinnverhältnisse zwischen Dingen austariert werden. Der Raum seiner kognitiven Mobilées gleicht dabei einer experimentellen Bühne des Wissens. Sie erinnert an die Forschungen Humboldts, der die kausalen Zusammenhänge der Welt in »Naturgemälden« beschrieben hat. Die Lebenszyklen des Menschen und ihre Katastrophen werden von Netzhammer in einem benebelnden Zeitraffer ineinander gefaltet. Dabei findet der Weltzugang unter anderem in der Begegnung mit dem Affen statt, die in Spiegelmetaphern und existentiellen Dramen mündet. In den mechanischen Arrangements wird kein Wissen im positivistischen Sinne hergestellt. Die Bilder geben eine verzweigte Struktur der Erkenntnisgenese vor, in der Weltentwürfe als Spekulationen gewertet werden. So schließen sich die Felder der Ratio und der Imago nicht gegenseitig aus.

In der romantischen Durchdringung der menschlichen Psyche ist der Übergang von geistigen Zuständen der Stoff der Auseinandersetzung.

Ⓥ Maria von Hausswolff stellt in ihrer Arbeit die Struktur von Erinnerungen als mediale Architektur im Geiste Edgar Allen Poes dar. Am Schauplatz des Fitzpatrick-Leland Houses am Mullholland Drive hat sich das filmische Gedächtnis der Bilder Hollywoods festgesetzt. Im schwarzweißen Stil des *Film Noirs* geht von Hausswolff den medialen Ablagerungen der Filmgeschichte nach. In Form einer Kreisfahrt gibt das Video den Blick auf die schemenhaften Umrisse von Personen frei. Die kurzen Schlaglichter in einzelne Räume des Hauses arrangieren ein lebendiges Tableau aus Liebesdramen, Skandalen, Unfällen und Morden, die nicht eindeutig zu identifizieren, jedoch klar in ihren Hollywoodreferenzen zu erkennen sind.

Die Bewegung der Kamera offenbart das Elixier der Legendenbildung der >Traumfabrik<. Erst mit der Drehung der Filmrolle konstruieren sich Träume und Klischees der Sehnsuchtswelt. Die Tonspur der Arbeit führt in die Irre. Die Klänge, Stimmen und Schreie passen nicht zu den dargestellten Bildern. Das Trauma der fehlenden Synchronität zwischen Ton und Bild erschwert die Orientierung. Mit jeder mechanisch hörbaren Umrundung der Kamera ändert sich dabei das Vexierbild der Machtverhältnisse, irritieren die verschachtelte Architektur und die Anonymität der Handlungen den Eindruck der Situation.

Die grausame Unentrinnbarkeit von Gewalt und ihren Folgen ist Thema des Filmes *Sieben Mal am Tag beklagen wir unser Los und nachts stehen wir auf, um nicht zu träumen.* von Ⓥⓘ Susann Maria Hempel. Ihr Film eröffnet

eine Erzählung, zu der für gewöhnlich keine Sprache existiert. Zu den Ansichten kinetischer Objekte spricht Hempel den Text eines Gewaltopfers in ihrem heimatlichen Dialekt ein. An den Tapeten hängen Bilder, Puppen- und Spielzeugreste sowie bedrohliche Haushaltsgegenstände. Die Stimme der Filmemacherin mimt die Sprachfetzen der Interviews nach, die Worte preisgeben, die so verstörend naiv und hilflos sind, dass sie ein zweites Mal auf rot befleckten Mullbinden und Tapetenfetzen ausgerollt werden müssen. Die Schrecken der Erzählung einer anonymen Person, die 1989 in einer Haftanstalt in Ostthüringen einen Gedächtnisverlust erlitt und danach zwischen Gewalterfahrung und -anwendung stagniert, werden durch den Takt der Gesangseinschübe vorangetrieben. Im Laufe der sich verdichtenden Erzählung gewinnen auch die angedeuteten Schreckensszenarien an Fahrt und vollführen triebvoll-mechanische Bewegungen. Rote Farbe und gelbe Flecken überall.

Auch in den Grafiken von Francisco de Goya (FIG. 6) pflanzen sich Gewalt und Elend fort, folgen aus Gewalttaten weitere Auseinandersetzungen, die Opfer zu Tätern werden lassen. In seinen Bildserien aus dem spanischen Unabhängigkeitskrieg hüllt die Gewalt ihre Opfer in verwechselbare Gewänder, die in einem Gewirr übereinander herfallen. Das Abschreiten der grafischen als auch der filmischen Bildserien dient als narrative Prothese zur Überwindung von lähmender Ohnmacht in der Kunst.

Das unerwartete Eintreffen von Unheil in eine vermeintliche Idylle ist das Thema der Arbeit *In Ictu Oculi* von (VII) Greta Alfaro. Die spanische Künstlerin beschäftigt sich in ihren Arbeiten mit den Tabuthemen der Gewalt, des sexuellen Begehrens und des maßlosen Konsums, die sie

beispielsweise in Familienfotografien und an religiösen Kultstätten wiederfindet. Ein entscheidender Handlungsträger ihrer Filme und Installationen ist das Essen. So bietet Alfaro für ihren Film den Geiern eine opulent gedeckte Tafel in einer nordspanischen Landschaft an. *In Ictu Oculi* ist ebenfalls der Titel einer der bekanntesten Vanitasdarstellungen des spanischen Malers Juan de Valdés Leal (FIG. 7), in der der Tod zwischen einer Vielzahl weltlicher und religiöser Symbole erscheint. Zunächst wird nur das Tischtuch vom Wind der Hochebene bewegt. Doch bald mischen sich Flügelschläge und Vogelschreie unter das Geräusch des Windes, der die Raubtiere in die Szene trägt. Unzählige Geier belagern das Buffet und verwüsten es mit ihren wuchtigen Körpern. Nun erfüllt das Klirren und Scheppern der umgeworfenen Gläser und zu Boden fallenden Teller die Tonspur des Films. Immer mehr Geierkörper stellen Versuche an, einen Bissen zu entwenden, drapieren sich in einem gierigen Durcheinander auf Tisch und Stühle, sodass die bedrohliche Situation in das Absurde kippt.

In der Beobachtung der wilden Tiere gelingt Alvaro eine eindrückliche Allegorie entfesselter Macht. Das großzügige Bankett, dem tradierte Wertvorstellungen von Gemeinschaft, Wohlstand und Zelebration innewohnen, wird in kurzer Zeit, gewissermaßen >im Zuge eines Augenschlages<, so die Übersetzung des lateinisches Titels, aus den Angeln gehoben und demontiert. Es bietet sich an, dabei das Tier nicht als kontrastierende Figur des Menschen zu verstehen, sondern vielmehr die Hast und den Rausch seines Mahls auf Situationen des menschlichen Handelns zu beziehen. Alfaro wendet diese Sozialanalyse beispielsweise auf Eskalationen der Gewalt innerhalb familiärer Zusammentreffen an. Vergänglich ist

auch hier der Zustand von Harmonie und Loyalität, sind die Anzeichen der Störung in jedem Bild anwesend, auch wenn sie nicht gleich zu erkennen sind. So kreuzen sich im Bildmotiv des Mahls der Geier religiöse und ökonomische Motive von sozialer Kontrolle und Exzess in einem bewegten *Memento mori*.

Auch die Erzählung von ⓥⓘⓘⓘ Nathalie Djurberg bedient sich tierischer Darsteller. Unter den hypnotischen Klängen der Musik von Hans Berg entfaltet die Puppenanimation *Woods* eine verstörende Erzählung des Begehrens zwischen Aktivität und Passivität. Eine blasse, weibliche Person in hellem Gewand sitzt zu Beginn hinter einem großen, blauen Vogel auf dem Waldboden. Ihre Armen greifen nach dem flatternden Tier, ihre Finger fahren durch sein Gefieder. Dabei wird sie von einem Fuchs beobachtet, der sein Verlangen erst an einem Baum exerziert und schließlich das Mädchen in einem zweideutigen Tanz an sich drückt. In seiner Umarmung vermischen sich wollüstige Gesten mit dem Versuch, das Mädchen zu verspeisen. Dieses windet sich in den Armen des Fuchses, der erst durch den Anblick eines Bären von ihr lässt. Das Mädchen wiederum kriecht auf das Rückenfell des liegenden Tieres. In entfesselter Ekstase reibt sie ihren Körper an den Bären und bemerkt dabei nicht, wie sich ihre Gliedmaßen dem Maul des Tieres nähern. Unter dem Bär taucht nun der Fuchs wieder auf und der blaue Vogel lässt sich auf dem Frauenkörper nieder. Die Künstlerin bricht die Geschichte vor der Entladung der Potentiale ab.

In Djurbergs Märchen gerät die Zuschreibung der aktiven Rollen des Begehrens und seiner Darstellung in Bewegung. Sind weibliche Figuren auch in den klassischen Schauererzählungen der *Kinder- und Hausmärchen* der Gebrüder

Grimm Handlungsträger (FIG. 8), so ist ihre Sexualität zumeist nicht konkreter Gegenstand der Handlung. Sie wird im Wunsch nach einem Ehemann oder nach Besitztum symbolisiert. Bei Djurberg jedoch kämpft die weibliche Protagonistin mit ihrer Lust, die sich in einem ständigen Wechsel zwischen Bindung und Abwehr, Harmonie und Aggression äußert und ihrer scheinbar passiven Rolle ein Ende setzt.

Die Arbeit *Westcoast* von ⓘⓧ Ulu Braun kehrt zum Motiv des Wassers zurück. Die digitale Videocollage des Künstlers inszeniert ein Küstenpanorama, in dem sich Fragmente aus Fernsehsendungen und dokumentarische Aufnahmen des Künstlers in einer Bildfläche vereinen. So divers wie die ursprünglichen Kontexte der Bilder, so verschiedenartig sind auch die Perspektiven und Abstände der Materialfragmente zum imaginären Standpunkt der Betrachtung.
Ihr liegt das Wasser als Gemengelage unterschiedlicher Aggregatzustände und Nutzungsformen zugrunde. Vor dem Hintergrund globaler Küstenarchitekturen erscheint das Wasser in einer Pluralität aus Naturschauspiel, Lebensraum, Transportmittel, Erholungsort und Nahrungsquelle. Die unterschiedlichen Wassergeographien werden von zivilisatorischen Einflüssen markiert. Häuser, Fahrzeuge, Müllablagerungen und gezähmte sowie geschlachtete Tiere zeigen den menschlichen Eingriff an.

Brauns Montage erstellt ein filmisches Gemälde des *Anthropozäns*. Dramatische Bilder vom Fischfang werden dabei vom Künstler scheinbar ohne Wertung mit der Ballettchoreographie von Schnellbooten verbunden. Auch im Gemälde *Rheinfall bei Schaffhausen* von Johann Ludwig Bleuler (FIG. 9) steht der Betrachter in sicherer Entfernung eines künstlich geschaffenen Beobachtungspostens vor

FIG. 7

FIG. 8

FIG. 9

(FIG. 7) Juan de Valdés Leal
In Ictu Oculi
1672, Öl auf Leinwand
Hospital de la Caridad, Sevilla

(FIG. 8) Paul Gustave Doré
Le Petit Chaperon Rouge / Rotkäppchen
1862, Illustration des Märchens von Charles Perrault (1628-1703) aus der Sammlung der Gebrüder Grimm

(FIG. 9) Johann Ludwig (Louis) Bleuler
Rheinfall bei Schaffhausen
um 1820/1830, Gouache
Liechtensteinisches Landesmuseum, Vaduz (ehemals Sammlung Adulf Peter Goop)
Foto: Sven Beham

FIG. 10a

FIG. 10b

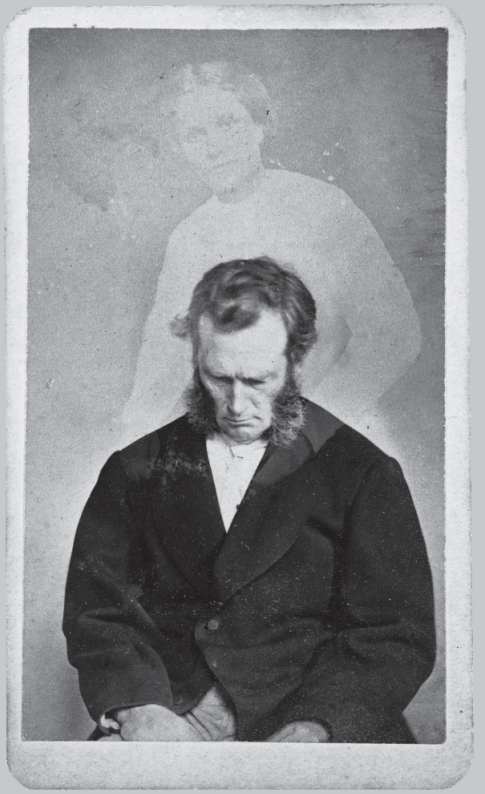


FIG. 11

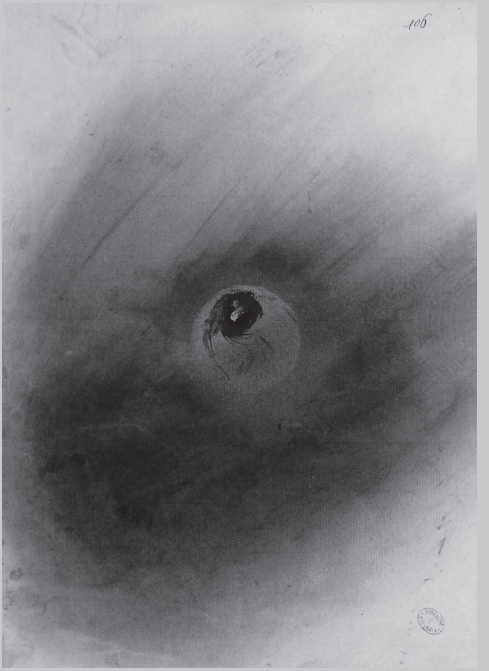


FIG. 12

(FIG. 10a) Johann Heinrich Füssli
Der Nachtmahr
1781, Öl auf Leinwand
Institute of Arts, Detroit

(FIG. 10b) Johann Heinrich Füssli
Der Nachtmahr
1790, Öl auf Leinwand
Goethe-Haus, Frankfurt

(FIG. 11) William H. Mumler
Bronson Murray mit dem Geist von Ella Bonner
1872, Albuminabzug
J. Paul Getty Museum

(FIG. 12) Victor Hugo
Planète-œil/Augenplanet
1857, Schwarze Tinte und Graphit auf Bütten
Französische Nationalbibliothek, Paris

einer tosenden Naturkulisse. Anders als im romantischen Vorbild setzt Braun in seinem Werk jedoch keine moralisierende Instanz ein und überwältigt vielmehr durch das Erlebnis der Synchronizität globaler Ereignisse.

Die ⓧ Quay Brothers, bestehend aus den Zwillingen Stephen und Timothy Quay, setzen sich in ihren animierten Filmen mit den mystischen Traditionen des >alten Europas< auseinander und beziehen sich dabei unter anderem auf literarische Werke von Robert Walser, Franz Kafka oder E.T.A. Hoffmann. Ihre ästhetischen Studien entstehen in Form einer dichten, medialen Collage. *Stille Nacht III — Tales from Vienna Woods* entstand mithilfe der Stop-Motion-Technik, bei der jede zeitliche Änderung in einem Einzelbild arrangiert und anschließend fotografiert wird. Im Abspielen von 24 statischen Bildern pro Sekunde entsteht eine fließende Bewegung, die ihren fragmentarischen Ursprung vergessen lässt. In Fortführung verschiedener Traditionslinien, etwa dem osteuropäischen surrealen Film, entwickeln die Quays eine eigene Bildästhetik und setzen ihre Assoziationen europäischer Mystik und Geschichte filmisch um. Der Kurzfilm *Stille Nacht III* diente ihrem ersten Spielfilm *Institute Benjamenta oder Dieser Traum, den man menschliches Leben nennt* als Blaupause und basiert auf Robert Walsers Roman *Jakob von Gunten* (1909). In der schwarz-weißen Filmstudie erwacht der Geist eines Hirsches in den Räumen eines Museums und durchlebt den eigenen Tod in der Fahrt einer Gewehrkugel durch die nächtlichen Ausstellungsräume. Von einer Puppenhand ausgelöst, bahnt sich die Gewehrkugel den Weg durch ein Waldszenario, welches sich zwischen dem anamorphotischen Mobiliar des Museums entspannt.

Der verzerrt erklingende und darüber hinaus namensgebenden Walzer *G'schichten aus dem Wienerwald* von Johann Strauss II wird mit Textfragmenten aus *Mainacht oder Die Ertrunkene* von Nikolai Wassiljewitsch Gogol kombiniert, welche die Quays im rauschenden Kurzwellenprogramm von *Radio Moskau* mitgeschnitten haben. Die Ästhetik des Films lässt an typische Darstellungen der *Schwarzen Romantik*, wie etwa Johann Heinrich Füsslis Bild *Der Nachtmahr* (FIG. 10a/b), denken, in denen Dämonen beim Übergang in den Schlaf eine mehrdeutig lesbare Traumwelt erschaffen.

Ein anderer künstlerischer Ansatz Bilder zu animieren, lenkt den Blick auf die Materialität des Filmstreifens. In *Light is Calling* von ⓫ Bill Morrison tritt sie in den Vordergrund. Zu einem elektronisch bearbeiteten Violinen stück von Michael Gordon montiert der Found-Footage-Virtuose hypnotisierende Bilder. Ausgangsmaterial ist der schwarz-weiße Stummfilm *The Bells* von James Young aus dem Jahr 1926, welcher auf das spätromantische Drama *Le Juif Polonais* [*Der polnische Jude*] von Émile Erckmann und Alexandre Chatrian aus dem Jahre 1867 zurückgeht. Allerdings bezieht sich Morrisons Film nicht auf die Haupthandlung, sondern auf einen Nebenstrang. Die Tochter des Hauptprotagonisten, Bürgermeister Mathis, verliebt sich in den neu eingesetzten Wachtmeister bei dessen Ankunft in der Stadt. Die dunkle Geschichte des Bürgermeisters wird in dem zweiten Kurzfilm *The Mesmerist* 2003 vom Künstler offengelegt. *Light is Calling* gelingt es jedoch das aufziehende Drama in einer visuellen Metapher vorwegzunehmen.

Es porträtiert den chemischen Verfall des 35-Millimeter-Filmes aus Zellulosenitrat. Durch den Schleier der Formen-

und Farbspiele hindurch ist die Begegnung des Paares in Ausschnitten zu erkennen. Die gealterte Filmemulsion enthält neben Verfärbungen, Kratzern und Sprüngen chemische Verschmierungen und Gasblasen. Das auf halbe Geschwindigkeit verlangsamte Filmbild löst sich malerisch auf und erinnert in seiner schattenhaften Deformation an die *Spiritistische Photographie* von William H. Mumler (FIG. 11), in der jedoch Mehrfachbelichtungen als Gestaltungsmittel eingesetzt wurden. Die Arbeit mit den hochentzündlichen und instabilen Filmen ist äußerst diffizil. Auch während des Kopierens können erneut Schäden auftreten. Aus diesem Grund wird das instabile Material häufig auf Sicherheitsfilm umkopiert und vernichtet. Morrison stellt sich gegen diesen Verlust und konserviert die Ästhetik der historischen Artefakte.

Von der Hinwendung zum Material des Films ist es nur noch ein kurzer Schritt zu den physiologischen Bedingungen des kinematografischen Sehens. XII Tony Ourslers Videoskulptur Shootout *with the cops (West Eye)* wirft den Betrachter auf seine eigene Figur zurück. In Form einer auf eine Kugel projizierten Aufnahme eines Auges thematisiert die Arbeit die symbolische Figur des ästhetischen Erlebens. In einem Shootout, einem Schusswechsel der filmischen Perspektiven, wird das mediale Dispositiv der filmischen Imagination des Sehens offensichtlich. Oursler filmt die Spiegelung eines Fernsehbildes auf der Iris eines isolierten Auges. Die Pupille reagiert auf die Reize einer Polizeidokumentation, deren Originalton im Hintergrund der Installation zu hören ist. Auf das Auge selbst ist wiederum ein filmisches Bild projiziert. Ist es sonst vornehmlich das Organ der Beobachtung, gerät es hier selbst in den Blick. Die Spiegelung seines Seheindruckes soll das Geheimnis seiner Perspektive lösen.

Auch das filmische Bild trägt Spuren vergangener Blicke und historischer Situationen, es rekonstruiert Perspektiven. Doch genauso wie das Auge in seiner Trennung vom Körper ein abschließendes Urteil über den Gefühlszustand seines Trägers verhindert, sind filmische Bilder stets nicht als reine Abbilder, sondern als Nachbilder, mediale Ablagerungen und Überlieferungen zu verstehen. Im Nachhall romantischer Motive in der zeitgenössischen Video- und Filmkunst lassen sich Motive, Konflikte und Darstellungsweisen des Realen wiederfinden. Das Auge des Individuums selbst besitzt jedoch eine eigene Realität. Im Sinnbild des bei Victor Hugo in der Bildebene schwebenden Augapfels, dem *Planète-oeil* [*Augenplanet*] (FIG. 12), konstruiert es einzigartige Empfindungen, die den romantischen Menschen in jeder Epoche neu definiert.

39 William Lamson (18:31 min)

In the Roaring Garden

HD, Farbe, 16:9, USA 2014

[01]... I heartily accept the motto, "That government is best which governs least"; and I should like to see it acted up to more rapidly and systematically. Carried out, it finally amounts to this, which also I believe – "That government is best which governs not at all"; and when men are prepared for it, that will be the kind of government which they will have. Government is at best but an expedient; but most governments are usually, and all governments are sometimes, inexpedient. The objections which have been brought against a standing army, and they are many and weighty, and deserve to prevail, may also at last be brought against a standing government. The standing army is only an arm of the standing government. The government itself, which is only the mode which the people have chosen to execute their will, is equally liable to be abused and perverted before the people can act through it. Witness the present Mexican war, the work of comparatively a few individuals using the standing government as their

tool; for in the outset, the people would not have consented to this measure.

This American government – what is it but a tradition, though a recent one, endeavouring to transmit itself unimpaired to posterity, but each instant losing some of its integrity? It has not the vitality and force of a single living man; for a single man can bend it to his will. It is a sort of wooden gun to the people themselves. But it is not the less necessary for this; for the people must have some complicated machinery or other, and hear its din, to satisfy that idea of government which they have. Governments show thus how successfully men can be imposed upon, even impose on themselves, for their own advantage. It is excellent, we must all allow. Yet this government never of itself furthered any enterprise, but by the alacrity with which it got out of its way. It does not keep the country free. It does not settle the West. It does not educate. The character inherent in the American people has done all that has been accomplished; and it would have done somewhat more, if the government had not sometimes got in its way. For government is an expedient, by which men would fain succeed in letting one another alone; and, as has been said, when it is most expedient, the governed are most let alone by it. Trade and commerce, if they were not made of india-rubber, would never manage to bounce over obstacles which legislators are continually putting in their way; and if one were to judge these men wholly by the effects of their actions and not partly by their intentions, they would deserve to be classed and punished with those mischievious persons who put obstructions on the railroads.

> But, to speak practically and as a citizen, unlike those who call themselves no-government men, I ask for, not at once no government, but at once a better government. Let every man make known what kind of government would command his respect, and that will be one step toward obtaining it. . . .

[02] . . . Meistens ist genügend Raum um uns herum. Unser Horizont stößt niemals dicht an unsere Ellbogen. Das Waldesdickicht ist nicht unmittelbar vor unserer Tür, auch nicht der See, sondern ein kleines Stück Natur ist für jeden von uns freigelegt, uns vertraut und angepaßt, auf irgend eine Weise von uns erobert und umzäunt, von der Natur für uns zurückgefordert. Wozu habe ich dieses weite, mehrere Quadratmeilen große Waldgebiet zu meinem Privatgebrauch von meinen Mitmenschen erhalten? Mein nächster Nachbar wohnt eine Meile weit entfernt; im Umkreis von einer halben Meile ist von meinem Wohnort aus kein anderes Haus zu sehen, nur dann vielleicht, wenn man auf einen Gipfel der Hügel steigt. Mein Horizont ist von Wäldern umrahmt und gehört mir ganz allein. Auf der einen Seite habe ich einen Fernblick auf die Bahn, dort, wo sie den Teich berührt, auf der andern Seite auf den Zaun, der den Waldweg begrenzt. Im Übrigen ist es hier, wo ich lebe, so einsam wie auf den Prärien. Hier ist gerade so gut Asien oder Afrika wie Neuengland. Ich habe tatsächlich Sonne, Mond und Sterne – eine kleine Welt ganz für mich allein. Nachts kam nie ein Wandersmann an meinem Haus vorüber; nie klopfte einer an meine Tür. Ich hätte so gut der erste wie der letzte Mensch sein können. Nur im Frühjahr tra-

fen nach langer Pause ein paar Menschen aus dem Dorf ein, um Bricken zu fischen; sie fischten augenscheinlich mehr in dem Waldenteich ihres eigenen Herzens und steckten die Finsternis als Köder an ihre Angelhaken. Nach kurzem Verweilen zogen sie jedoch meistens mit fast leeren Körben ab und überließen »die Welt der Finsternis und mir.« So wurde der schwarze Kern der Nacht nie durch menschliche Nähe entweiht. Ich glaube die Menschen haben noch immer etwas Angst vor der Dunkelheit, obwohl alle Hexen gehenkt und Christentum und Kerzen eingeführt wurden.

Meine Erfahrungen haben mich indessen gelehrt, daß der lieblichste und zärtlichste, der unschuldigste und erfrischendste Gesellschafter in irgend einem natürlichen Gegenstand gefunden werden kann, selbst für den menschenfeindlichsten, melancholischsten Menschen. Wer inmitten der Natur lebt und seine Sinne noch beisammen hat, der kann einer wirklichen, düsterschwarzen Melancholie nicht anheimfallen. Mögen auch noch so oft gewaltige Stürme toben, einem unschuldigen und gesunden Ohr klingen sie stets wie Musik – Äolsharfenmusik. Nichts kann einen einfachen, unerschrockenen Mann zu gemeiner Traurigkeit zwingen. Während ich mich der Freundschaft der Jahreszeiten erfreue, hoffe ich zuversichtlich, daß nichts mir das Leben zur Last machen kann. Der leise Regen, der meine Bohnen wässert und mich heute ans Haus fesselt, ist nicht langweilig oder melancholisch, sondern nutzbringend für mich. Zwar hält er mich ab meine Bohnen zu hacken, doch bringt er ihnen mehr Vorteil als mein Hacken. Sollte so viel Regen fallen, daß die Saat im

(00:12 min)

(01:23 min)

William Lamson (18:31 min)

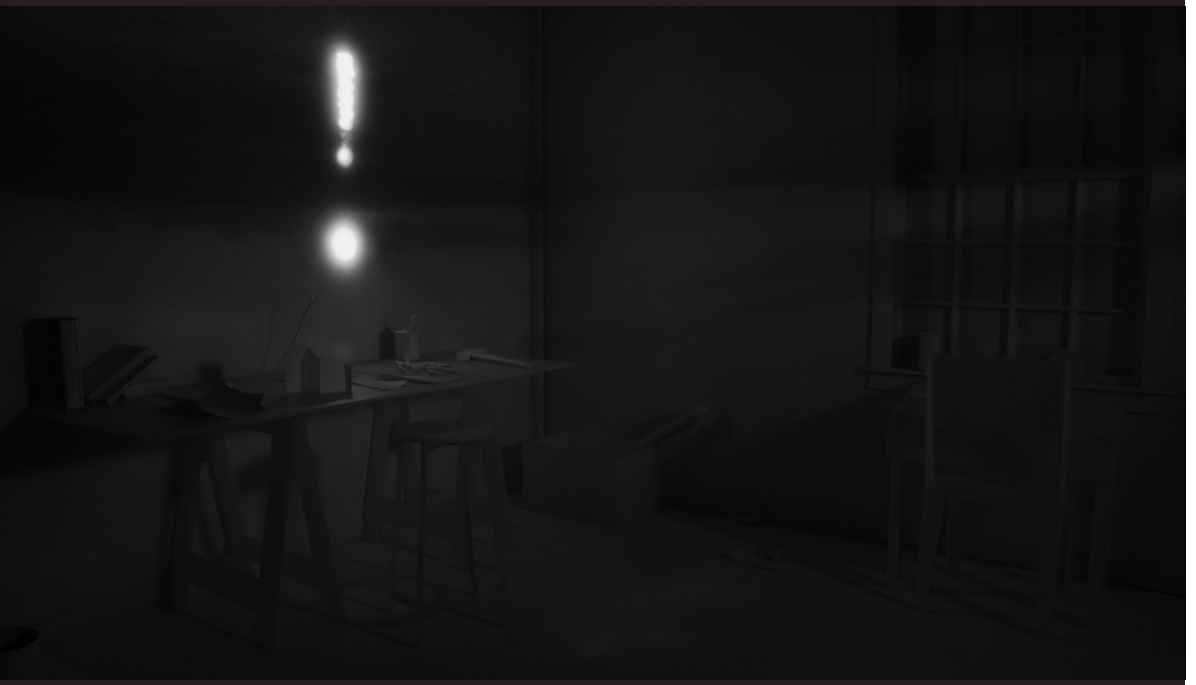
(Außenaufnahme der Dreharbeiten)

Boden fault und die Kartoffeln im niedrig gelegenen Ackerland verderben, so wäre er noch immer eine Wohltat für das Gras an Hügelhängen. Ist er aber für das Gras gut, so ist er auch gut für mich. Wenn ich bisweilen zwischen mir und andern Menschen Vergleiche anstelle, so kommt es mir vor, als ob die Götter mich mehr begünstigt hätten als sie, weitaus über mein Verdienst – das weiß ich nur allzu gut. Mir ist, als hätte ich einen Erlaubnisschein, eine Garantie von ihrer Hand, die meine Mitmenschen nicht besitzen, so daß ich mich ganz besonderer Leitung und Fürsorge erfreue. Ich will mir selbst nicht schmeicheln, doch – wenn das überhaupt möglich ist – schmeicheln sie mir. Ich habe mich nur einmal einsam, oder durch das Bewußtsein der Einsamkeit bedrückt gefühlt. Das geschah, als ich erst einige Wochen im Walde wohnte. Damals war ich eine Stunde lang im Zweifel, ob nicht die unmittelbare Nachbarschaft eines Menschen zu einem friedvoll heiteren und gesunden Leben erforderlich sei. Damals war mir meine Einsamkeit unangenehm. Ich war mir übrigens zu dieser Zeit einer leichten seelischen Gleichgewichtsstörung wohl bewußt und schien meine Genesung vorauszusehen. Während leise der Regen niederfiel und solche Gedanken mich beherrschten, verspürte ich plötzlich, welch wohltuende und holde Gesellschafterin die Natur ist: am Fallen der Tropfen, an jedem Klang und Anblick um mein Haus herum. Eine unendliche, unerklärliche Freundschaft umfing mich plötzlich wie ein Dunstkreis. Die eingebildeten Vorteile menschlicher Nähe schwanden dahin und nie habe ich wieder an sie gedacht. Jede kleine Tannennadel dehnte sich aus, strömte über von Sympathie und wurde mir

(08:11 min)

(08:37 min)

(10:44 min)



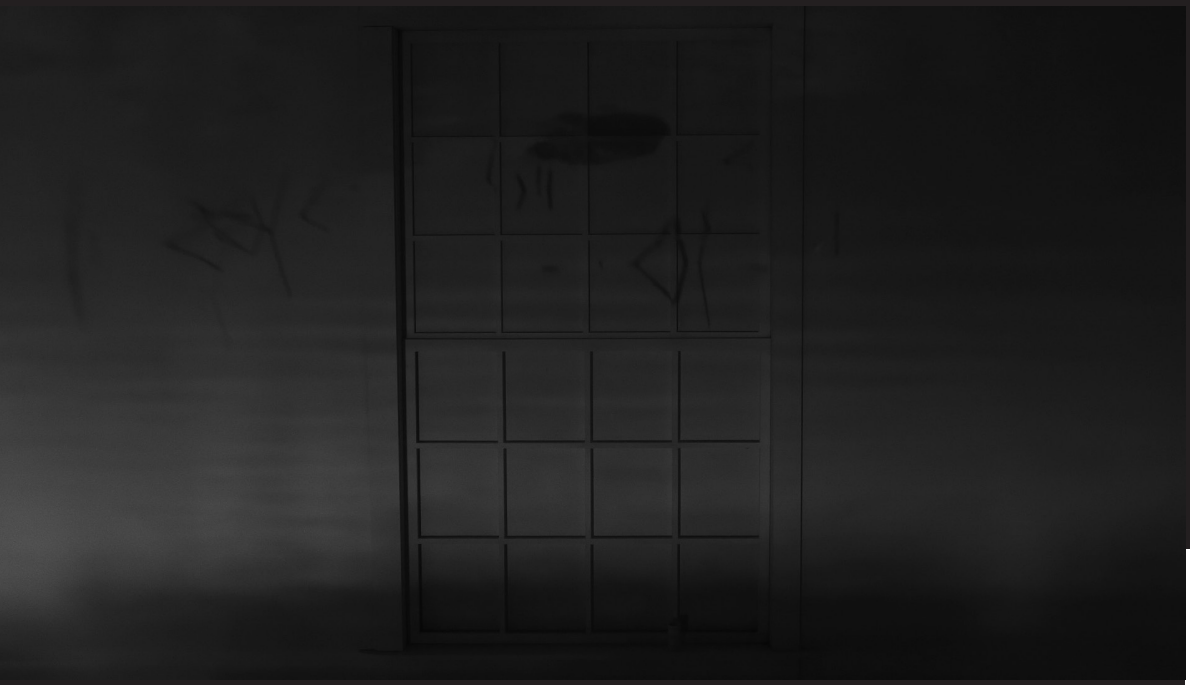
(11:29 min)

Freund. Selbst an Orten, die wir gewöhnlich als wild oder langweilig bezeichnen, fühlte ich deutlich, daß etwas mir Verwandtes in der Nähe sein müsse, daß das mir am meisten Blutsverwandte, das Menschlichste für mich nicht im Menschen, in einem Dorfbewohner zu suchen sei. Ja, ich glaubte, kein Ort könne mir je wieder fremd erscheinen. . . .

[03]. . . All white objects are more remarkable than by day. A distant cliff looks like a phosphorescent space on a hillside. The woods are heavy and dark. Nature slumbers. You see the moonlight reflected from particular stumps in the recesses of the forest, as if she selected what to shine on. These small fractions of her light remind one of the plant called moon-seed, – as if the moon were sowing it in such places. . . .

. . . The earth is every day overspread with the veil of night for the same reason as the cages of birds are darkened, viz: that we may the more readily apprehend the higher harmonies of thought in the hush and quiet of darkness. Thoughts which day turns into smoke and mist, stand about us in the night as light and flames; even as the column which fluctuates above the crater of Vesuvius, in the daytime appears a pillar of cloud, but by night a pillar of fire. . . .

. . . Of what significance the light of day, if it is not the reflection of an inward dawn? To what purpose is the veil of night withdrawn, if the morning reveals nothing to the soul? It is merely garish and glaring. . . .



(15:32 min)

(16:42 min)

Max Hattler (01:47 min)
1923 aka Heaven

HD, Farbe, 16 : 9, Musik: Adrian Dexter
Dänemark / UK / England 2010

[04] . . . Das Gefühl des Schönen ist ein *unendliches*, weshalb es auch unter dessen charakteristische Zeichen gehört, daß dabei die Wirkung weit die veranlassende Ursache übersteigt. Was liegt denn in dem Materiellen oder selbst in den Verhältnissen einer wohlgeordneten Säulenreihe, daß es mit einem Schlage dein ganzes Wesen erhebt, dich anzieht, fesselt, dich bis zu Thränen entzückt, alles, was du Großes und Herrliches gesehen, gelesen, gehört, empfunden, mit einem Zauberschlage emporregt und in lauen Wellen durch die erweiterten Adern strömen läßt? Warum bist du besser, milder, gütiger, mutiger in dem Augenblicke der Beschallung und bald darauf, solange der Eindruck noch in deinem Innern wogt? Warum entzückt dich die Natur selbst in dieser Stimmung mehr, so daß selbst Gräser und Mücken eine Bedeutung gewinnen? Kannst du hassen, grollen, beneiden, hinterhalten in dieser Stimmung? Scheint nicht der ewige Zwiespalt der sittlichen und sinnlichen Natur, des Wollens

und Sollens, in diesem Augenblicke ausgeglichen? Ist dir Gott noch unbegreiflich, und unverständlich das All? Fühlst du nicht deine Verwandtschaft mit den Wesen unter dir und mit etwas über dir? Ist es nicht, als ob unsichtbare Fäden sich aus deinem Innern ausspannten und in ungeahnten Beziehungen die ganze Welt verbänden? Und das alles hätte der armselige Säulengang aus hartem Sandstein, nach dem oder jenem Verhältnisse geordnet, bewirkt? Oder wäre es nicht das Gefühl der *Ganzheit*; das momentane Aufhören der Zersplitterung, in die das Leben unser Wesen versetzt; das Gefühl der Einheit alles Endlichen in einem Unendlichen, was diese Wirkungen hervorruft? – Ferner zum deutlichen Beweis, daß nicht bloß die Phantasie auf Kosten der übrigen Vermögen erhöht wird – du denkst auch leichter in diesem Zustande; alle Wahrheiten – höchstens die mathematischen ausgenommen, die eben die strengste Sonderung fordern – sind dir einleuchtender, selbst die philosophische Abstraktion gelingt besser, zum deutlichen Beweise, daß die durch das Schöne bewirkte Erhöhung der innern Kräfte nicht eine teilweise, sondern eine allgemeine ist. . . .

[05] . . . Ich hasse nichts mehr als jenes geistlose Bestreben, die Mannigfaltigkeit der Naturursachen durch erdichtete Identitäten zu vertilgen. Ich sehe, daß die Natur nur in dem größten Reichtum der Formen sich gefällt, und daß (nach dem Ausspruch eines großen Dichters) selbst in den toten Räumen der Verwesung die Willkür sich ergötzt. – Das Eine Gesetz der Schwere, auf welches auch die rätselhaftesten Erscheinungen des Himmels endlich zurückgeführt werden, verstattet nicht nur, sondern bewirkt sogar, daß die Weltkörper in ihrem Lauf sich stören, und daß so in der vollkommensten Ordnung des Himmels die scheinbargrößte Unordnung herrsche. – So hat die Natur den weiten Raum, den sie mit ewigen und unveränderlichen Gesetzen einschloß, weit genug beschrieben, um innerhalb desselben mit einem Schein von Gesetzlosigkeit den menschlichen Geist zu entzücken. Sobald nur unsere Betrachtung zur Idee der Natur als eines Ganzen sich empor-

hebt, verschwindet der Gegensatz zwischen Mechanismus und Organismus, der die Fortschritte der Naturwissenschaft lange genug aufgehalten hat, und der auch unserm Unternehmen bei manchen zuwider sein könnte.

· · ·

Das Dunkel der Schwere und der Glanz des Lichtwesens bringen erst zusammen den schönen Schein des Lebens hervor, und vollenden das Ding zu dem eigentlich Realen, das wir so nennen. Das Lichtwesen ist der Lebensblick im allgegenwärtigen Zentro der Natur; wie durch die Schwere die Dinge äußerlich Eins sind, ebenso sind sie in dem Lichtwesen als in einem innern Mittelpunkt vereinigt und sich selbst untereinander in dem Maß innerlich gegenwärtig, als jener Brennpunkt vollkommener oder unvollkommener in ihnen selbst liegt. Von diesem Wesen sagten wir, daß es die Zeit, als Zeit, im Verbundenen negiere. Wir erkennen dies schon in seinen einzelnen Erscheinungen auf vielfache Weise: im Klang, welcher, obschon der Zeit angehörig, doch in dieser gleichsam organisiert, eine wahre Totalität ist; am bestimmtesten in seiner reinsten Erscheinung, im Licht. Wenn Homeros die Schnelligkeit der Bewegung durch die Zeitlosigkeit des Gedankens beschreibt, welcher umherschweift, viele Länder der Erde im Nu durcheilend, so können wir die Zeitlosigkeit des Lichts in der Natur allein mit der des Gedankens vergleichen.

· · ·

Es scheint also, daß die durchsichtigen Körper der beständigen Aktion jener ätherischen Materie ausgesetzt seien, die gewöhnlich mit dem Oxygene in Verbindung tritt, und daß ein eigentümliches Licht, von dem diese Körper kontinuierlich durchdrungen sind, nur den Stoß eines Strahls erwartet, um die Bewegung nach allen Richtungen fortzupflanzen. Man kann als Gesetz aufstellen, daß kein Körper durchsichtig ist, der in hohem Grade verbrennlich ist, oder genauer, der gegen das Oxygene eine starke Anziehung beweist. Man kann umgekehrt als Gesetz aufstellen, daß jeder Körper, der in hohem Grade oxydabel (verkalkbar) ist, in dem Maße, als er sich mit dem Oxygene durchdringt, durchsichtig wird. Man muß hieraus schließen, daß das Licht selbst Oxygene oder ein demselben analoges Prinzip in sich hat, und daß es diesem Element einen Teil seiner Eigenschaften verdankt. Denn das Licht durchdringt, als Licht, keinen Körper, der das Oxygene anzieht, und umgekehrt, jeder Körper, der vom Oxygene durchdrungen ist (also gegen dasselbe keine Anziehung mehr beweist), pflanzt das Licht durch sich fort.

· · ·

Auf alle undurchsichtigen, dunkelfarbigen und verbrennlichen Körper wirkt das Licht erwärmend. Die Erfahrungen, welche diesen Satz bestätigen, sind zu allgemein bekannt, als daß sie angeführt zu werden brauchten. Daß Körper dunkle Farben zeigen, und daß sie durch das Licht stärker erwärmt werden, hängt von einer gemeinschaftlichen Ursache ab, davon, daß sie in diesem Zustand gegen die negative Materie des Lichts große Anziehung beweisen. Daß diese Ursache die wahre sei, erhellet unter anderem daraus, daß eben diese Körper auch im Brennpunkt leichter sich entzünden, als Körper von hellerer Farbe, davon nichts zu sagen, daß wohl alle Farbe einer schwachen Phosphoreszenz der Körper zuzuschreiben ist, die durch die stete Einwirkung des Lichts auf ihre Oberfläche erregt wird.

· · ·

Es gibt weder absolutes Licht noch absolutes Dunkel. Selbst in der dunkelsten Nacht nicht hören die Körper auf schwach zu leuchten. Wenn unser Auge dieses

schwache Licht nicht sammelt, so tut es doch das Auge der Albinos, der Nachtvögel, der Raubtiere usw. Ein heftiger plötzlicher Schrecken verwandelt oft schnell unsere Augen in Lichtsammler, daß sie alle Gegenstände erleuchtet sehen und selbst die kleinsten unterscheiden. Das Licht verändert die Farbe der meisten Körper, teils indem es sie zunächst ihrer Oberfläche schwach oxydiert (wodurch die Farben immer heller werden), teils indem es sie phlogistisiert (denn das Licht hat nach der verschiedenen Beschaffenheit der Körper ganz verschiedene Wirkungen auf sie). . . .

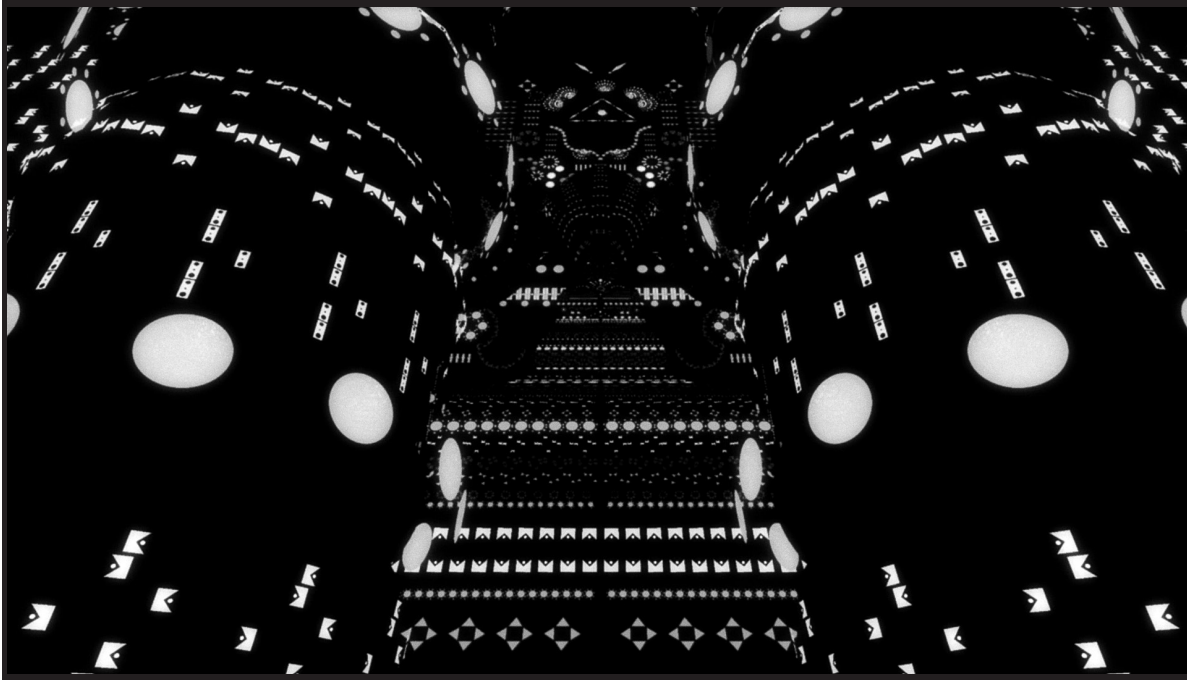
[06 – NAP] . . . O bene mio, ca si vedenno senza cannele sto tempio d'Ammore era quase spantecato, che sarrà de la vita mia mo che ci aie allommato doie lampe? o bell'uocchie, che co no trionfiello de luce facite ioquare a banco falluto le stelle, vui sulo, vui avite spertusato sto core, vui sulo potite comme ova fresche farele na stoppata; e tu, bella medeca mia, muovete, muove a pietate de no malato d'ammore che, pe avere mutato aiero da lo bruoco de la notte a lo lummo de ssa bellezza l'è schiaffata na freve: mietteme la mano a sto pietto, toccame lo puzo, ordename la rizetta; ma che cerco rizetta, arma mia? iettame cinco ventose a ste lavra co ssa bella vocca! non voglio autra scergazione a sta vita che na maniata de sta manzolla, ch'io so' securo ca co l'acqua cordeale de sta bella grazia e co la radeca de sta lenguavoie sarraggio libero e sano» . . .

[06 – DE] . . . O du meine einzige Seligkeit, wenn ich vor Staunen außer mir war, als ich diesen Tempel der Liebe erblickte, da er, noch nicht von Kerzen erhellt, glänzte, wie wird es mir jetzt ergehen, wo du zwei Leuchten angezündet hast? O ihr schönen Augen, die ihr mit einem kleinen Trumpf des Lichts die Bank der Sterne sprenget, ihr, ihr allein habet mir mein Herz verwundet, und ihr allein könnet wie frische Eier ein Eiweißpflaster darauf legen! Und

du, meine schöne Ärztin, hab Mitleid, ja, hab Mitleid mit einem Liebeskranken, welchen das Fieber gepackt hat, weil er aus der Finsternis der Nacht an das Licht dieser Schönheit getreten ist; lege mir die Hand auf die Brust, fühle mir den Puls, verschreibe mir ein Rezept! – Aber wozu verlange ich Rezepte, o du mein teuerstes Gut? Setze mir mit deinem schönen Mund fünf Schröpfköpfe auf meine Lippen; ich verlange keine ändere Einreibung als ein Streicheln dieses Händchens; denn ich weiß gewiß, daß ich durch die Herztropfen deiner Anmut und durch die Heilkräuter deiner Zunge meine Gesundheit und mein Leben wiedererlange! . . .

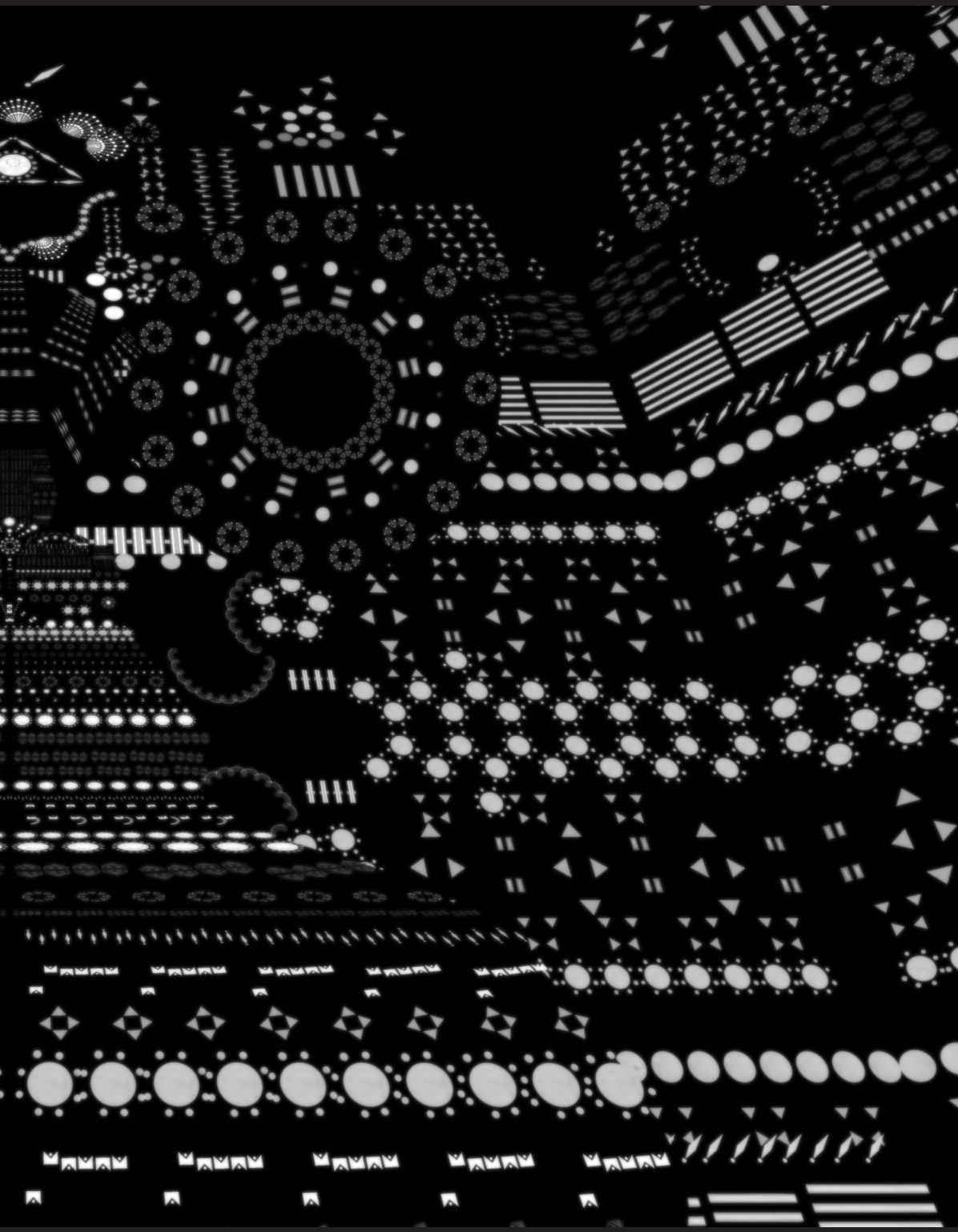
[07] . . . In meiner Krankheit im Januar und Februar 1790 betrachtete ich oft den Himmel meiner Bettlade, der aus einem kleingeblümten Zitz war. Jedes Blümchen lag in dem gemeinschaftlichen Punkt zweier sich unter einem Winkel von etwa 60° durchkreuzenden Linien. Dadurch entstunden denn eine Menge von Rhombis, so wie ich nur einen Rhombus von etwa einem Quadratzolle, oder von 4 oder von 9 usw. Quadratzollen recht deutlich ins Auge faßte, so verwandelte sich für mein Auge sogleich die ganze Fläche in solche Rhombos, alle von der Größe des angenommenen. Auch dieses ging noch wenn ich, statt der Rhomben, Rhomboiden versuchte. Dieses waren also Muster, die aus objektiven und subjektiven Anlagen zugleich entstunden. Wenn ich ein Neues versuchte, so hielt es immer anfangs etwas schwer, war es aber im Gange, so war auf einmal das Ganze wie plötzlich kristallisiert. Ich glaube die Sache könnte auf höhere Dinge angewendet werden. In einer Menge gleichförmig ver-

teilter Punkte könnte ich allerlei Zeichnungen sehen und allerlei Muster, die an einem Ende der Fläche erst gehörig gefaßt sich bald auch im übrigen finden würden. So ließe sich in der größten Unordnung Ordnung sehn, so wie Bilder in den Wolken und auf bunten Steinen. . . .

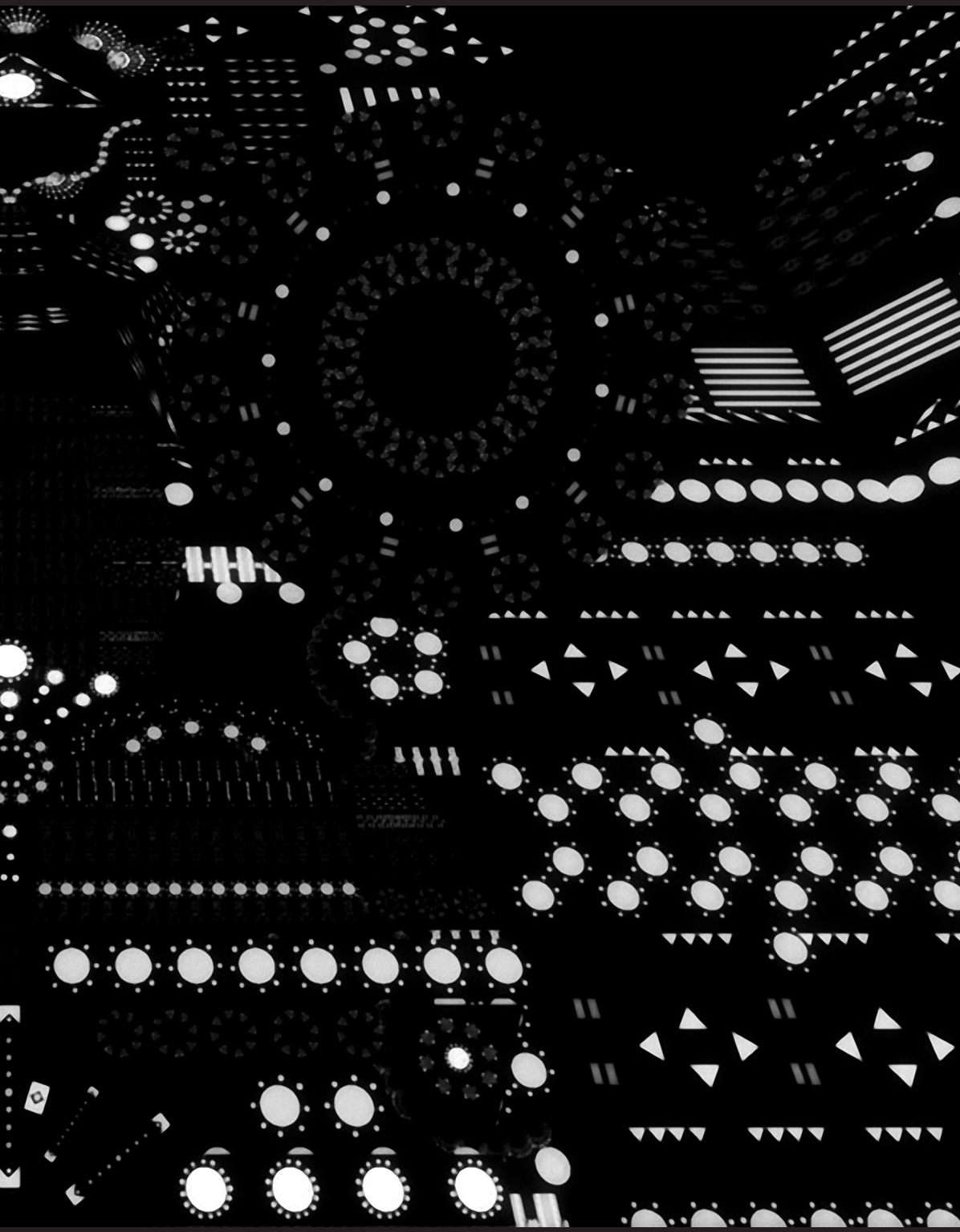


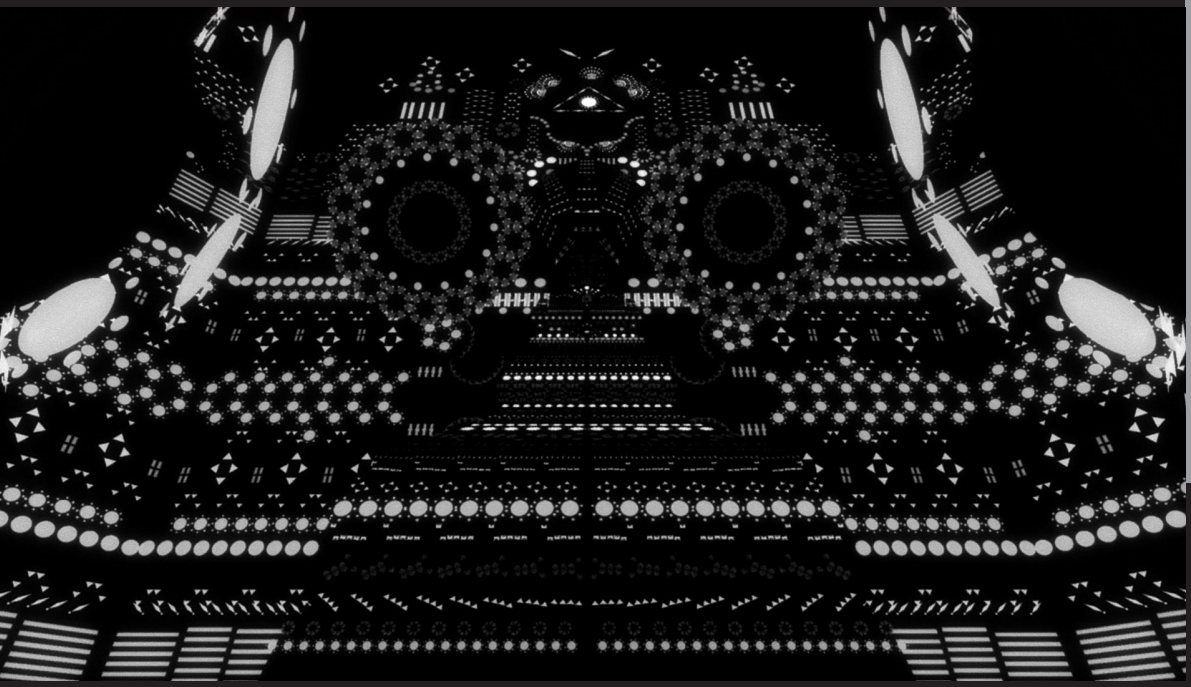
(00:12 min)

(00:14 min)

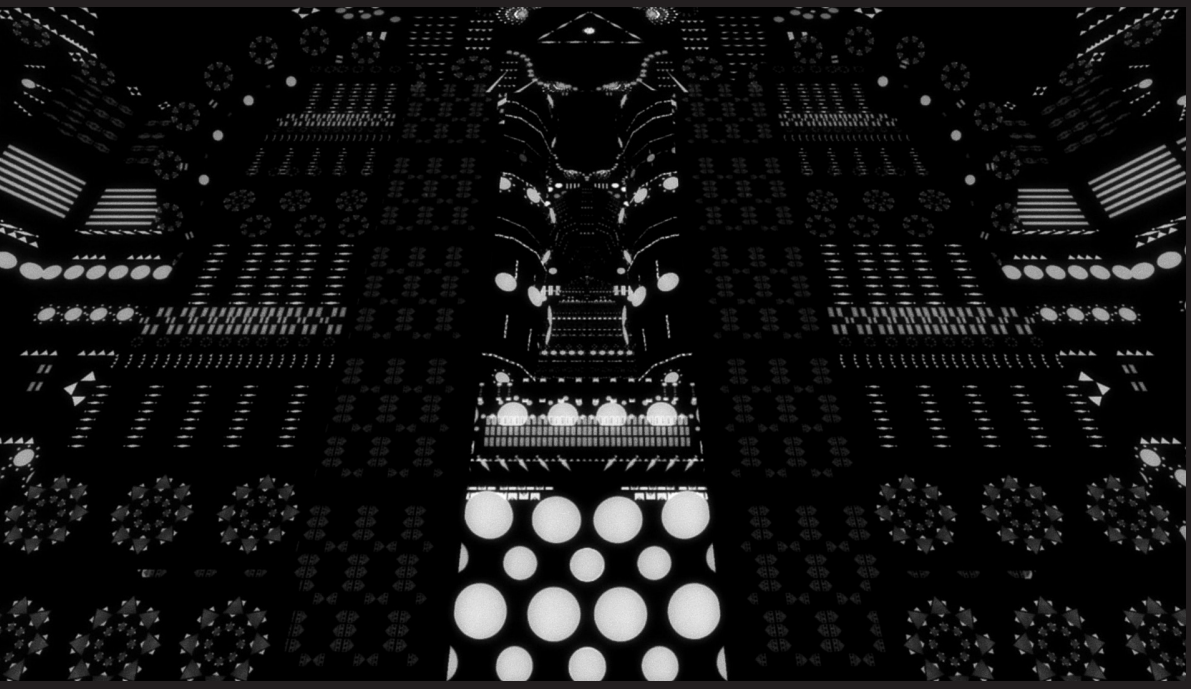


(00:20 min)





(01:29 min)



(01:48 min)

63

III Andrew Voogel (04:41min)

Kalapani

Gedimmte Projektion
HD, S/W, 16:9, USA 2014

[08] Herrlich ist es, in einer unendlichen Einsamkeit am Meeresufer, unter trübem Himmel, auf eine unbegrenzte Wasserwüste, hinauszuschauen. Dazu gehört gleichwohl, daß man dahin gegangen sei, daß man zurück muß, daß man hinüber möchte, daß man es nicht kann, daß man alles zum Leben vermißt, und die Stimme des Lebens dennoch im Rauschen der Flut, im Wehen der Luft, im Ziehen der Wolken, dem einsamen Geschrei der Vögel, vernimmt. Dazu gehört ein Anspruch, den das Herz macht, und ein Abbruch, um mich so auszudrücken, den einem die Natur tut. Dies aber ist vor dem Bilde unmöglich, und das, was ich in dem Bilde selbst finden sollte, fand ich erst zwischen mir und dem Bilde, nämlich einen Anspruch, den mein Herz an das Bild machte, und einen Abbruch, den mir das Bild tat; und so ward ich selbst der Kapuziner, das Bild ward die Düne, das aber, wo hinaus ich mit Sehnsucht blicken sollte, die See, fehlte ganz. Nichts kann trauriger und unbehaglicher sein, als diese Stellung in der Welt: der einzige Lebensfunke im weiten Reiche des Todes, der einsame Mittelpunkt im einsamen Kreis. Das Bild

(00:36 min)

liegt, mit seinen zwei oder drei geheimnisvollen Gegenständen, wie die Apokalypse da, als ob es Youngs Nachtgedanken hätte, und da es, in seiner Einförmigkeit und Uferlosigkeit, nichts, als den Rahm, zum Vordergrund hat, so ist es, wenn man es betrachtet, als ob einem die Augenlider weggeschnitten wären. Gleichwohl hat der Maler zweifelsohne eine ganz neue Bahn im Felde seiner Kunst gebrochen; und ich bin überzeugt, daß sich, mit seinem Geiste, eine Quadratmeile märkischen Sandes darstellen ließe, mit einem Berberitzenstrauch, worauf sich eine Krähe einsam plustert, und daß dies Bild eine wahrhaft Ossiansche oder Kosegartensche Wirkung tun müßte. Ja, wenn man diese Landschaft mit ihrer eignen Kreide und mit ihrem eigenen Wasser malte; so, glaube ich, man könnte die Füchse und Wölfe damit zum Heulen bringen: das Stärkste, was man, ohne allen Zweifel, zum Lobe für diese Art von Landschaftsmalerei beibringen kann. – Doch meine eigenen Empfindungen, über dies wunderbare Gemälde, sind zu verworren; daher habe ich mir, ehe ich sie ganz auszusprechen wage, vorgenommen, mich durch die Äußerungen derer, die paarweise, von Morgen bis Abend, daran vorübergehen, zu belehren.

[09 – DE]

So wie in Nächten, einsam
Auf silberlichten Fluren und Gewässern
Dort wo der Zephyr säuselt,
Und tausend holde Formen
Und trügerische Bilder
Die fernen Schatten zaubern,
Bald wo die Flut sich kräuselt,
Bald im Gebüsch, am Hügel, in den Weilern:

[09 – IT]

Quale in notte solinga,
Sovra campagne inargentate ed acque,
Là, ve zefiro aleggia,
E mille vaghi aspetti
E ingannevoli obbietti
Fingon l‘ombre lontane
Infra l‘onde tranquille
E rami e siepi e collinette e ville;

(00:39 min)

Da birgt, hinabgezogen
Zum Himmelsrand, der Mond sich hinter Häuptern
Des Apennins, der Alpen,
Im weiten Schooße der Tyrrhenerwogen.
Die Welt verdüstert sich, die Schatten schwinden,
Und braune Finsterniß umwebt die Fluren –
Die Nacht ist wie verwaiset,
Und singend grüßt, mit traurig-ernstem Liede,
Des fliehnden Lichtes letzte Silberspuren,
Das früher ihm als Führer
Gedient, auf seinem frühen Weg der Kärrner.

So fern und immer ferner
Entweicht aus unserm Leben
Die Jugend. Es entfliehen
Die Bilder und die Schatten
Des holden Trugs, und mehr und mehr ermatten
Die Hoffnungen, die fernen,
Darauf die menschliche Natur vertrauet.
Verlassen und umnachtet
Bleibt dann das Leben. Und wenn es betrachtet
Der Wandrer, sucht verwirrt er und vergebens
des langen Wegs, der ihm noch bleibt zu wandern,
Ziel und Beweggrund; fremd ist
Der Wohnsitz ihm der Menschen,
Und fremd auch ist er selber längst den Andern.

Zu glücklich und zu heiter
War unser Loos auf Erden,

Giunta al confin del cielo,
Dietro Apennino od Alpe, o del Tirreno
Nell‘infinito seno
Scende la luna; e si scolora il mondo;
Spariscon l‘ombre, ed una
Oscurità la valle e il monte imbruna;
Orba la notte resta,
E cantando, con mesta melodia,
L‘estremo albor della fuggente luce,
Che dianzi gli fu duce,
Saluta il carrettier dalla sua via;

Tal si dilegua, e tale
Lascia l‘età mortale
La giovinezza. In fuga
Van l‘ombre e le sembianze
Dei dilettosi inganni; e vengon meno
Le lontane speranze,
Ove s‘appoggia la mortal natura.
Abbandonata, oscura
Resta la vita. In lei porgendo il guardo,
Cerca il confuso viatore invano
Del cammin lungo che avanzar si sente
Meta o ragione; e vede
Che a se l‘umana sede,
Esso a lei veramente è fatto estrano.

Troppo felice e lieta
Nostra misera sorte

(00:43 min)

Wenn unsre Jugendzeit, wo doch noch Wonnen,
Wenn auch aus Leidensbronnen,
Erglühn, andauerte durchs ganze Leben.
Zu mild war der Beschluß auch
Der Götter, der zum Tod verdammt das Leben,
Wenn nicht auch noch des Lebens letzte Hälfte
Zuvor uns düstrer machte
Das Schicksal als den Tod, vor dem wir beben.

Als würdige Erfindung
Unsterblich weiser Geister,
Und letztes Übel gaben uns die Götter
Das Alter, wo die Sehnsucht
Noch währet, doch vernichtet ist die Hoffnung,
Versiegt der Born der Lust, das Maß der Leiden
Erfüllt bis an den Rand, erschöpft die Freuden.

Ihr, sanfte Höhn und Fluren,
Ihr werdet, ob auch jetzt der Glanz gesunken,
Der silbern malt‘ im Westen dort den Schleier
Der Nacht, nicht lange werdet
Verwais‘t ihr bleiben, und mit neuen Funken
Bald wieder wird der Himmel sich erhellen
Von Osten her, und auferstehn das Frühroth.
Der Sonne Pforten werden sich erschließen
Und, in die Runde strahlend
Mit den gewalt‘gen Flammen,
Wird sie mit Strömen Lichtes
Euch und des Aethers Weiten übergießen;

Parve lassù, se il giovanile stato,
Dove ogni ben di mille pene è frutto,
Durasse tutto della vita il corso.
Troppo mite decreto
Quel che sentenzia ogni animale a morte,
S‘anco mezza la via
Lor non si desse in pria
Della terribil morte assai più dura.

D‘intelletti immortali
Degno trovato, estremo
Di tutti i mali, ritrovàr gli eterni
La vecchiezza, ove fosse
Incolume il desio, la speme estinta,
Secche le fonti del piacer, le pene
Maggiori sempre, e non più dato il bene.

Voi, collinette e piagge,
Caduto lo splendor che all‘occidente
Inargentava della notte il velo,
Orfane ancor gran tempo
Non resterete; che dall‘altra parte
Tosto vedrete il cielo
Imbiancar novamente, e sorger l‘alba:
Alla qual poscia seguitando il sole,
E folgorando intorno
Con sue fiamme possenti,
Di lucidi torrenti
Inonderà con voi gli eterei campi.

(00:45 min)

Doch dieses ird'sche Dasein, wenn die Jugend
Einmal, die holde, schwand, nie wieder funkelt
Uns neues Licht und neue Morgenröthe.
Verödet bleibt das Leben;
Als Ziel der Nacht, die immerdar umdunkelt
Die andern Lebensalter,
Hat nur das Grab der Himmel uns gegeben.

Ma la vita mortal, poi che la bella
Giovinezza sparì, non si colora
D'altra luce giammai, nè d'altra aurora.
Vedova è insino al fine; ed alla notte
Che l'altre etadi oscura,
Segno poser gli Dei la sepoltura.

[10] . . . In Indien sind diese Erscheinungen häufig: einerseits sind die sozial sehr zurückgedrängten und sonst mit scheuer Zurückhaltung auftretenden Parsen meistens Wechsler oder Bankiers, andrerseits, in manchen Teilen Südindiens, sind die Geldgeschäfte und Reichtümer in den Händen der Tschettis, einer Mischkaste, die wegen mangelnder Kastenreinheit ein sehr geringes Ansehen hat. So warfen sich die Hugenotten in ihrer exponierten und eingeengten Stellung mit größter Intensität auf den Gelderwerb, wie die Quäker in England. Vom Gelderwerb als solchem kann man, weil eben alle möglichen Wege gleichmäßig zu ihm führen, am wenigsten jemanden prinzipiell ausschließen. Vom reinen Geldgeschäft deshalb nicht, weil es weniger technischer Vorbedingungen bedarf, als jeder andere Erwerb, und sich deshalb leichter der Kontrolle und dem Eingriff entzieht, und zudem, weil der Geldbedürftige in der Regel in einer Notlage ist, in der er schließlich auch die sonst verachtetste Persönlichkeit und den sonst gemiedensten Schlupfwinkel aufsucht. Und weil der in irgendeinem Sinne Rechtlose gerade vom Gebiet der bloßen Geldinteressen nicht fernzuhalten ist, entsteht zwischen beiden Bestimmungen eine Assoziation, die in mehrfachen Richtungen wirksam wird: so droht einerseits dem bloßen Geldmenschen leicht eine soziale Deklassierung, deren Fühlbarkeit er oft nur durch seine Macht und Unentbehrlichkeit entgeht, und so wurde andrerseits den fahrenden Leuten des Mittelalters, die allenthalben schlechtes Recht hatten, doch in Geldsachen unparteilich Recht gemessen.
. . .
Das extremste Beispiel (...) ist die Sklaverei; hier betrifft die Verpflichtung überhaupt nicht eine irgendwie objektiv bestimmte Leistung, sondern den Leistenden selbst; sie umschließt die Betätigung aller überhaupt vorhandenen Spannkräfte des Subjektes. Wenn in modernen Verhältnissen derartige Pflichten, welche die Leistungskraft überhaupt, aber nicht das objektiv bestimmte Resultat derselben betreffen – wie bei gewissen Arbeiterkategorien, Beamten, Dienstboten – dennoch der Freiheit keine allzu große Gewalt antun, so folgt dies entweder aus der zeitlichen Beschränkung der Leistungsperioden oder aus der Möglichkeit der Wahl zwischen den Personen, denen man sich verpflichten will, oder aus der Größe der Gegenleistung, die den Verpflichteten sich doch zugleich als ei-

(00:59 min)

nen Berechtigten fühlen läßt. Auf jener Stufe befinden sich ferner die Hörigen, solange sie schlechthin und mit ihrer gesamten Arbeitskraft dem Herrnhofe angehören, bzw. solange ihre Dienste »ungemessen« sind. Der Übergang zur zweiten vollzieht sich, indem die Dienste zeitlich beschränkt werden (womit nicht gesagt sein soll, daß diese Stufe historisch immer die spätere war; im Gegenteil, die Verschlechterung der bäuerlichen Freiheit führt sehr oft von dem zweiten zum ersten Verhältnis). Vollständig wird diese zweite Stufe erreicht, wenn anstatt der bestimmten Arbeitszeit und Kraft ein bestimmtes Arbeitsprodukt verlangt wird. Innerhalb dieser Stufe ist nun die Graduierung zu beobachten: daß der herrschaftliche Untertan entweder einen aliquoten Teil der Bodenerträge – etwa die zehnte Korngarbe – abzuliefern hat, oder ein für allemal fixiertes Quantum an Getreide, Vieh, Honig usw. Obgleich der letztere Modus unter Umständen der härtere und schwierigere sein kann, so läßt er doch andrerseits dem Verpflichteten auch wieder größere individuelle Freiheit, denn er macht den Grundherrn gleichgültiger gegen die Wirt-schaftsart des Bauern: wenn er nur soviel produziert, daß jene bestimmte Abgabe herauskommt, so hat jener kein Interesse an dem Gesamtertrage, was bei der aliquoten Abgabe sehr erheblich der Fall ist und zu Beaufsichtigungen, Zwangsmaßregeln, Bedrängungen führen muß. Die Fixierung der Abgaben auf ein absolutes statt eines relativen Quantums ist schon eine Übergangserscheinung, die auf die Geldablösung hinweist. Freilich könnte, prinzipiell betrachtet, auf dieser ganzen Stufe schon vollständige Freiheit und Lösung der Persönlichkeit als solcher aus dem Pflichtverhältnisse gegeben sein; denn dem Berechtigten kommt es nur darauf an, daß er die bestimmte objektive Abgabe erhält, der Pflichtige mag sie hernehmen, wo er will. Allein tatsächlich kann er sie bei dieser Wirtschaftsführung nirgends hernehmen als aus der eigenen Arbeit, und auf dieser Grundlage ist auch das Verhältnis errichtet. Die Betätigung der Persönlichkeit war durch ihre Verpflichtungen eindeutig bestimmt. Und dies ist der allgemeine Typus, wo nur immer in der Naturalwirtschaft Leistung zu Gegenleistung verpflichtet: Leistung und Persönlichkeit tritt allerdings bald soweit auseinander, daß der Verpflichtete prinzipiell das Recht haben würde, seine Persönlichkeit ganz aus der Leistung zurückzuziehen und diese rein objektiv, etwa durch die Arbeit eines anderen hergestellt, zu prästieren. Aber in Wirklichkeit schließt die ökonomische Verfassung dies so gut wie aus, und durch das schuldige Produkt hindurch und in ihm bleibt das Subjekt selbst verpflichtet, die persönliche Kraft in einer bestimmten Richtung gebunden.

. . .

In solchen Fällen von Ablösung der naturalen Leistungen durch Geldzahlungen pflegt der Vorteil auf beiden Seiten zu sein. Dies ist eine sehr merkwürdige und zur Einstellung in größere Zusammenhänge auffordernde Tatsache. Wenn man von der Vorstellung ausgeht, daß das zum Genuß verfügbare Güterquantum ein begrenztes ist; daß es den vorhandenen Ansprüchen nicht genügt; daß endlich »die Welt weggegeben ist«, das heißt, daß im allgemeinen jedes Gut seinen Besitzer hat – so folgt daraus, daß, was dem einen gegeben wird, dem anderen genommen werden muß. Zieht man hier nun alle die Fälle ab, in denen dies ersichtlich nicht

gilt, so bleiben doch immer noch unzählig viele, in denen die Bedürfnisbefriedigung des einen nur auf Kosten des anderen erfolgen kann. Wollte man dies als das oder ein Charakteristikum oder Fundament unseres Wirtschaftens ansehen, so würde es sich in alle jene Weltanschauungen einordnen, die überhaupt das Quantum der der Menschheit beschiedenen Werte – der Sittlichkeit, des Glückes, der Erkenntnis – für ein seiner oder ihrer Natur nach unveränderliches halten, so daß nur die Formen und die Träger desselben wechseln können. Schopenhauer neigt sich der Annahme zu, daß jedem Menschen sein Maß von Leiden und Freuden von vornherein durch seine Wesensart bestimmt ist; es könne weder überfüllt werden noch leer bleiben, und alle äußeren Umstände, auf die wir unser Befinden zu schieben pflegen, stellten nur einen Unterschied in der Form, jenes unveränderliche Lust- und Leidquantum zu empfinden, dar. Erweitert man diese individualistische Vorstellung auf die menschliche Gesamtheit, so erscheine all unser Glücksstreben, die Entwicklung aller Verhältnisse, aller Kampf um Haben und Sein als ein bloßes Hin- und Herschieben von Werten, deren Gesamtsumme dadurch nicht verändert werden kann, so daß aller Wechsel in der Verteilung nur die fundamentale Erscheinung bedeutet, daß der eine jetzt besitzt, was der andere – freiwillig oder nicht – weggegeben hat. Diese Erhaltung der Werte entspricht ersichtlich einer pessimistisch-quietistischen Weltansicht; denn je weniger man uns imstande glaubt, wirklich neue Werte hervorzubringen, um so wichtiger ist es, daß auch keiner wirklich verloren gehe. In paradoxer Konsequenz lehrt das die in Indien verbreitete Vorstellung, daß, wenn man einen heiligen Asketen zu Falle bringe, sein Verdienst auf den Versucher übergehe!

. . .

IV Yves Netzhammer (27:33 min)

Die Möbel der Proportionen

SD, Farbe, 4 : 3, Musik: Bernd Schurer
Schweiz 2008

[11] . . . Es dünkte ihn, als umflösse ihn eine Wolke des Abendrots; eine himmlische Empfindung überströmte sein Inneres; mit inniger Wollust strebten unzählbare Gedanken in ihm sich zu vermischen; neue, niegesehene Bilder entstanden, die auch ineinanderflossen und zu sichtbaren Wesen um ihn wurden, und jede Welle des lieblichen Elements schmiegte sich wie ein zarter Busen an ihn. Die Flut schien eine Auflösung reizender Mädchen, die an dem Jünglinge sich augenblicklich verkörperten. Berauscht von Entzücken und doch jedes Eindrucks bewußt, schwamm er gemach dem leuchtenden Strome nach, der aus dem Becken in den Felsen hineinfloß. Eine Art von süßem Schlummer befiel ihn, in welchem er unbeschreibliche Begebenheiten träumte, (→ S.78)

IV Yves Netzhammer (27:33 min)

(Filmstill)

und woraus ihn eine andere Erleuchtung weckte. Er fand sich auf einem weichen Rasen am Rande einer Quelle, die in die Luft hinausquoll und sich darin zu verzehren schien. Dunkelblaue Felsen mit bunten Adern erhoben sich in einiger Entfernung; das Tageslicht, das ihn umgab, war heller und milder als das gewöhnliche, der Himmel war schwarzblau und völlig rein. Was ihn aber mit voller Macht anzog, war eine hohe lichtblaue Blume, die zunächst an der Quelle stand, und ihn mit ihren breiten, glänzenden Blättern berührte.

Rund um sie her standen unzählige Blumen von allen Farben, und der köstliche Geruch erfüllte die Luft. Er sah nichts als die blaue Blume, und betrachtete sie lange mit unnennbarer Zärtlichkeit. Endlich wollte er sich ihr nähern, als sie auf einmal sich zu bewegen und zu verändern anfing; die Blätter wurden glänzender und schmiegten sich an den wachsenden Stengel, die Blume neigte sich nach ihm zu, und die Blütenblätter zeigten einen blauen ausgebreiteten Kragen, in welchem ein zartes Gesicht schwebte. Sein süßes Staunen wuchs mit der sonderbaren Verwandlung, als ihn plötzlich die Stimme seiner Mutter weckte, und er sich in der elterlichen Stube fand, die schon die Morgensonne vergoldete. Er war zu entzückt, um unwillig über diese Störung zu sein; vielmehr bot er seiner Mutter freundlich guten Morgen und erwiderte ihre herzliche Umarmung. . . .

[12] Science! true daughter of Old Time thou art!
Who alterest all things with thy peering eyes.
Why preyest thou thus upon the poet‘s heart,
Vulture, whose wings are dull realities
How should he love thee? or how deem thee wise,
Who wouldst not leave him in his wandering
To seek for treasure in the jewelled skies,
Albeit he soared with an undaunted wing!
Hast thou not dragged Diana from her car?
And driven the Hamadryad from the wood
To seek a shelter in some happier star?
Hast thou not torn the Naiad from her flood,
The Elfin from the green grass, and from me
The summer dream beneath the tamarind tree?

[13] . . . Wenn der Mensch mit regsamem Sinne die Natur durchforscht oder in seiner Phantasie die weiten Räume der organischen Schöpfung mißt, so wirkt unter den vielfachen Eindrücken, die er empfängt, keiner so tief und mächtig als der, welchen die allverbreitete Fülle des Lebens erzeugt. Überall, selbst nahe an den beeisten Polen, ertönt die Luft von dem Gesang der Vögel wie von dem Summen schwirrender Insekten. Nicht die unteren Schichten allein, in welchen die verdichteten Dünste schweben, auch die oberen, ätherischreinen sind belebt. Denn sooft man den Rücken der peruanischen Kordilleren oder, südlich vom Leman-See, den Gipfel des Weißen Berges bestieg, hat man selbst in diesen Einöden noch Tiere entdeckt. Am Chimborazo, fast achttausend Fuß [2600 m] höher als der Ätna, sahen wir Schmetterlinge und andere geflügelte Insekten. Wenn auch, von senkrechten Luftströmen getrieben, sie sich dahin als Fremdlinge verirrten, wohin unruhige Forschbegier des Menschen sorgsame Schritte leitet, so beweist ihr Dasein doch, daß die biegsamere animalische Schöpfung ausdauert, wo die vegetabilische längst ihre Grenze erreicht hat. Höher als der Kegelberg von Teneriffa auf den schneebedeckten Rücken der Pyrenäen getürmt, höher als alle Gipfel der Andeskette, schwebte oft über uns der Kondor, der Riese unter den Geiern. Raubsucht und Nachstellung der zartwolligen Vicuñas, welche gemsenartig und herdenweise in den beschneiten Grasebenen schwärmen, locken den mächtigen Vogel in diese Region.

Zeigt nun schon das unbewaffnete Auge den ganzen Luftkreis belebt, so enthüllt noch größere Wunder das bewaffnete Auge. Rädertiere, Brachionen und eine Schar mikroskopischer Geschöpfe heben die Winde aus den trocknenden Gewässern empor. Unbeweglich und in Scheintod versenkt, schweben sie in den Lüften: bis der Tau sie zur nährenden Erde zurückführt, die Hülle löst, die ihren durchsichtigen wirbelnden Körper einschließt, und (wahrscheinlich durch den Lebensstoff, welchen alles Wasser enthält) den Organen neue Erregbarkeit einhaucht. Die atlantischen gelblichen Staubmeteore (Staubnebel), welche von dem Kapverdischen Inselmeere

von Zeit zu Zeit weit gegen Osten in Nordafrika, in Italien und Mitteleuropa eindringen, sind nach Ehrenbergs glänzender Entdeckung Anhäufungen von kieselschaligen mikroskopischen Organismen. Viele schweben vielleicht lange Jahre in den obersten Luftschichten und kommen bisweilen durch die obern Passate oder durch senkrechte Luftströme lebensfähig und in organischer Selbstteilung begriffen herab.

Neben den entwickelten Geschöpfen trägt der Luftkreis auch zahllose Keime künftiger Bildungen, Insekteneier und Eier der Pflanzen, die durch Haar- und Federkronen zur langen Herbstreise geschickt sind. Selbst den belebenden Staub, welchen, bei getrennten Geschlechtern, die männlichen Blüten ausstreuen, tragen Winde und geflügelte Insekten über Meer und Land den einsamen weiblichen zu. Wohin der Blick des Naturforschers dringt, ist Leben oder Keim zum Leben verbreitet. . . .

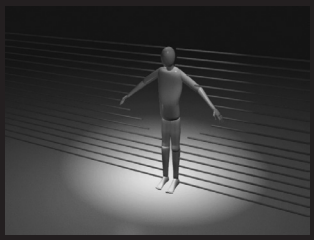
[14] . . . Ob den Affen überhaupt mehr Intelligenz zuzuschreiben sey, als den Hunden, ist noch zweifelhaft, und wenn dem Affen in einiger Beziehung größere Geschicklichkeit zugesprochen werden muß, so beruht dies hauptsächlich auf der günstigeren Bildung seiner Hände. – Ich will hier eines Beispiels anscheinender Ueberlegung erwähnen, das ich an eben jenem Thiere bemerkt habe. Der Affe war krank, und eine Flasche mit Arzney auf dem Tische war ihm umgefallen, und dadurch in eine rollende Bewegung gerathen. Der Affe legte seinen Daumen dagegen, und hielt ihn so lange fest, bis die Oscillation der Flasche aufgehört hatte. – Allerdings eine zweckmäßige Bewegung, die aber doch hauptsächlich dadurch möglich wurde, daß der Affe einen Daumen hatte, und wenn ich nicht eben behaupten will, daß die Civilisation des Menschen auf der Existenz des Daumens beruhe, so ist doch nicht zu läugnen, daß die Art der Bildung unserer Hände den entscheidensten Einfluß auf die Entwickelung des Kunstfleißes gehabt hat.

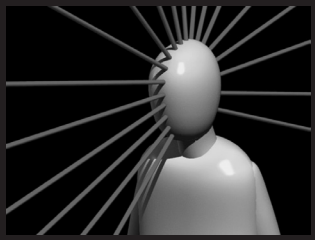
Tilesius hat das Verdienst zuerst entdeckt zu haben, daß der Orang-Utang, dem man eine so große Menschenähnlichkeit zuschreibt, keinesweges eine eigne Art ausmacht, sondern daß diejenigen Affen, an denen eine minder thierische Bildung bemerkt worden, sich in jüngerem Alter befanden, und daß dieselben Thiere sich später zu einem großen, häßlichen Pavian (Pongo) entwickeln. Rudolphi hat diese Beobachtung bestätigt.

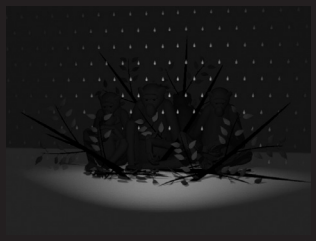
Eine 2te dem Menschen angeblich näher stehende Affenart ist der Schimpanse, oder Jocko (Simia Troglodites), der in Congo, Guinea, Angola lebt, und fast die Größe der Menschen erreicht. Nach den Berichten der Reisenden lebt dieser Affe gesellig, baut sich Hütten aus Baumzweigen, und vertheidigt sich mit Knütteln gegen Angriffe. Er ist gelehrig, kann zum aufrechten Gehen, zum Sitzen, und zum Aufwarten bei Tisch gewöhnt werden. (→ S.84)

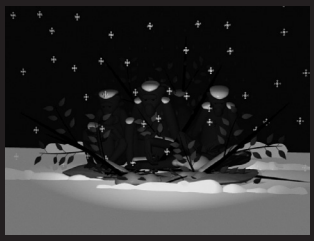
IV Yves Netzhammer (27:33 min)

(00:17 min)


(00:38 min)

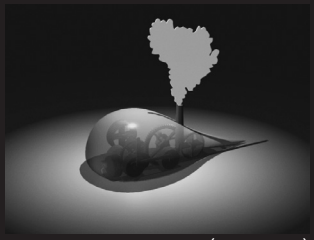

(01:17 min)


(01:38 min)


(01:46 min)

(02:07 min)

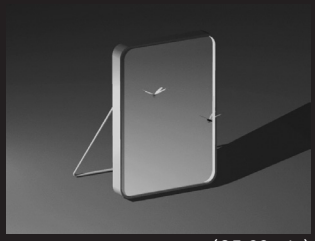
(02:44 min)

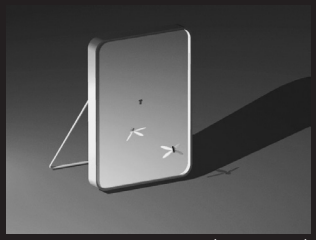

(03:44 min)

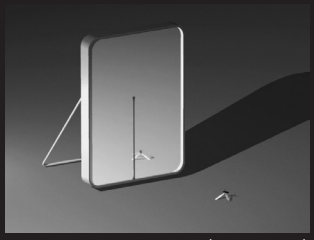
(04:34 min)

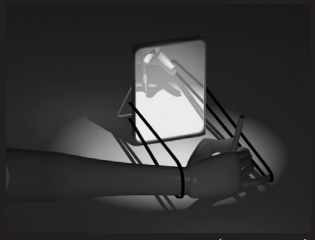
(04:46min)

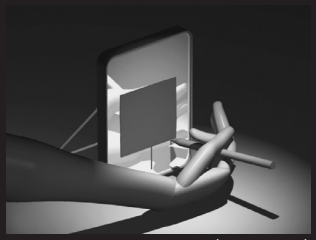
(05:16 min)

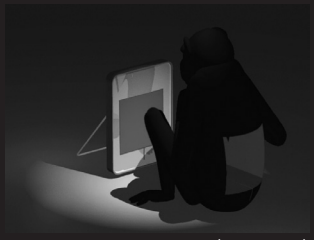

(05:29 min)


(05:46 min)


(06:00 min)

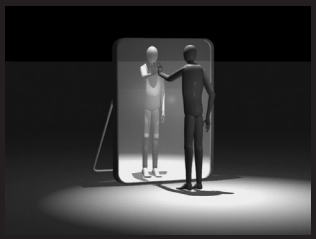

(06:13 min)


(06:57 min)

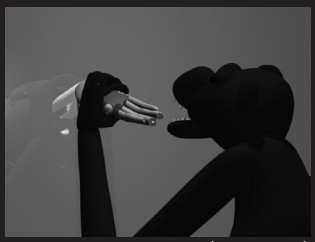

(07:15 min)

(07:51 min)

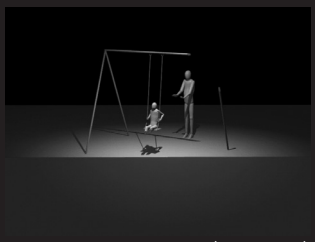
(07:56 min)

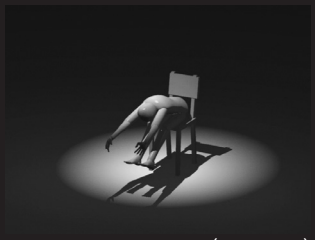

(08:12 min)

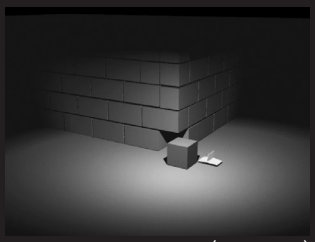
(08:33 min)

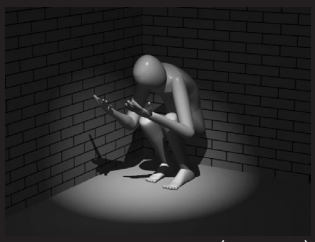

(08:36 min)

(08:53 min)


(09:21 min)


(10:22 min)


(10:46 min)


(11:01 min)

(11:22 min)

(11:56 min)

(12:20 min)

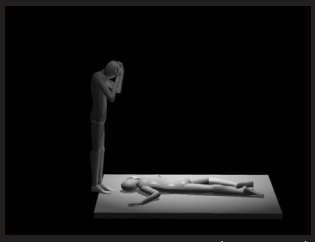
(12:35 min)

(12:47 min)

(13:17 min)

(14:00 min)

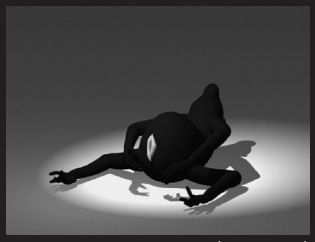
(14:13 min)

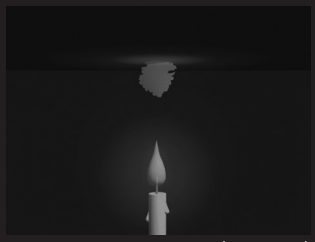

(14:19 min)

IV Yves Netzhammer (27:33 min)

(15:09 min)

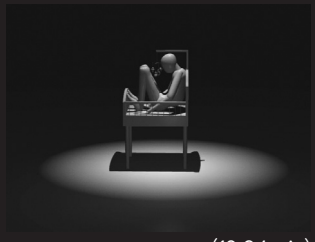
(15:24 min)

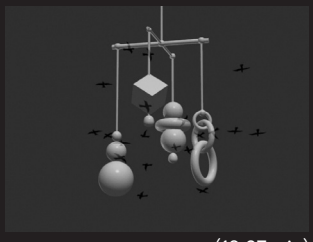

(15:35 min)

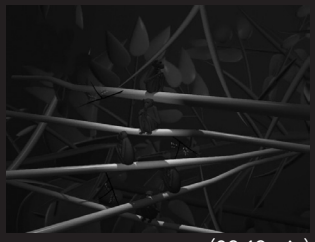

(15:51 min)

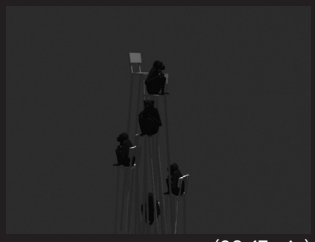
(16:10 min)

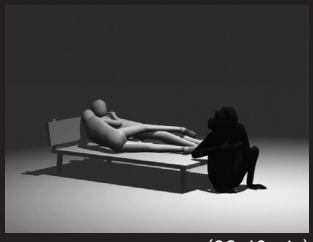
(18:38 min)

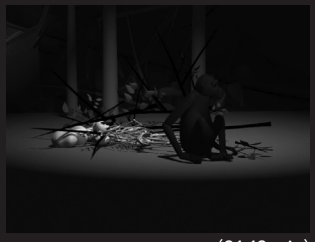

(19:04 min)


(19:27 min)


(20:10 min)

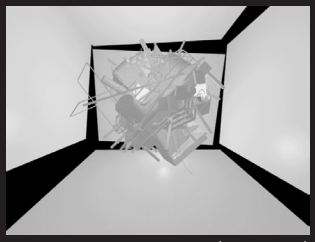

(20:17 min)

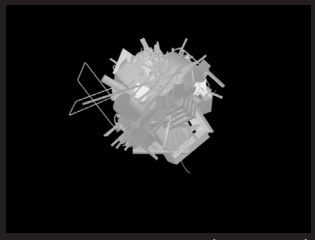

(20:43 min)


(21:12 min)

(24:31 min)

(25:12 min)


(25:51 min)


(26:20 min)

(26:43 min)

(25:57 min)

Daß dem Affen die Fähigkeit articulirte Töne hervorzubringen, gänzlich abgeht, daß ihm die Sprache fehlt, hat Camper aus einer mangelhaften Einrichtung seiner Stimmwerkzeuge erklären wollen. Rudolphi's schätzbare phisiologische Untersuchungen beweisen, daß nicht in den Werkzeugen dieser Mangel begründet ist, sondern in etwas höherem, in der Seelenanlage. Mit Recht sagt Lordan in seiner Untersuchung über den grünen Affen: die Affen sprechen nicht, weil sie nicht zu sprechen haben.

Diese höhere Seelenfähigkeit abgerechnet, fehlt es aber fast ganz an einem wesentlichen Kennzeichen den Menschen zu charakterisiren, und der Unterschied ist nur geringe, der ihn in körperlicher Hinsicht von den Thieren trennt. Das Verhältniß der Capacität des Schedels gegen die Gesichtsknochen, bietet eines der unterscheidensten Merkmale, indem in der größern Entwickelung der zum Beißen bestimmten Kinnladen, sich der vorwaltende thierische Ausdruck besonders charakterisirt.

Ein 2ter Unterschied beruht in der Abwesenheit des Intermaxillar Knochens, welcher dem Menschen fehlt. Göthe, welcher mit gleichem Genie alle Theile der Naturwissenschaft, wie der Kunst, umfaßt, hat sich früher mit diesem Gegenstande beschäftigt. – Man hat jedoch gefunden, daß einigen Affen Arten dieser Knochen eben so wohl, als dem Menschen abgeht.

Nach Sömmering besteht eine bedeutende Verschiedenheit, nicht sowohl in der größeren Masse des Gehirns, sondern in dem Verhältniß des Gehirns gegen die Nerven. Doch finden auch hier Abweichungen statt, und Mekel hat bei dem Neger die Nerven des 5ten Paares beträchtlich dick gefunden, im Verhältniß gegen das Gehirn.

Man hat in dem Eigenthum des Kinnes einen Vorzug des Menschen gesucht, man hat die Anwesenheit des Hirnsandes angeführt, (der sich unter allen Thieren allein beim Dammhirsch ebenfalls findet) man hat das Vortreten der Nase von dem Kinn, als charakteristisches Kennzeichen darstellen wollen. Diese zuletzt an geführte Bildung ist uns aber mit einigen Affen, z. B. Simia rostratus gemein, wenn wir auch nicht mit einem französischen Gelehrten annehmen wollen, daß die Entwickelung der Nase hauptsächlich vom Schnauben herrühre, obgleich der Gebrauch eines Organes wohl allerdings der Anlage desselben verstärkt.

Wenn wir alles zusammenfassen, so werden wir den Hauptcharakter des Menschlichen erkennen, in dem Uebergewicht des Gehirns, in der aufrechten Stellung, und in der Sprache, nicht als Folge der Stimmwerkzeuge, sondern als Ausdruck der höheren Intelligenz. . . .

Ⓥ Maria von Hausswolff (06:30 min)
Evidence of the Not Yet Known

Digitalisierter 35-mm-Film, HD, S / W, 2,35 : 1
Musik: Anna von Hausswolff, Robin Rimbaud
Sound: Anne Gry Friis Kristensen
Schweden / USA 2014

[15] . . . *Äußere* Gegenstände zu erkennen, ist ein Widerspruch; es ist dem Menschen unmöglich, aus sich heraus zu gehen. Wenn wir glauben, wir sähen Gegenstände, so sehen wir bloß uns. Wir können von nichts in der Welt etwas eigentlich erkennen, als uns selbst, und die Veränderungen, die in uns vorgehen. Eben so können wir unmöglich für andere fühlen, wie man zu sagen pflegt; wir fühlen nur für uns. Der Satz klingt hart, er ist es aber nicht, wenn er nur recht verstanden wird. Man liebt weder Vater, noch Mutter, noch Frau, noch Kind, sondern die angenehmen Empfindungen, die sie uns machen; es schmeichelt immer etwas unserem Stolze und unserer Eigenliebe. Es ist gar nicht anders möglich, und wer den Satz leugnet, muß ihn nicht verstehen. Unsere Sprache darf aber in diesem Stücke nicht philosophisch sein, so wenig als sie in Rücksicht auf das Weltgebäude kopernikanisch sein darf.

Aus nichts leuchtet, glaube ich, des Menschen höherer Geist so stark hervor, als daraus, daß er sogar den Betrug ausfindig zu machen weiß, den ihm gleichsam die Natur spielen wollte. Nur bleibt die Frage übrig: wer hat Recht, der, welcher glaubt, er

werde betrogen, oder der es nicht glaubt? Unstreitig hat der Recht, der glaubt, er werde nicht betrogen. Aber das glauben auch beide Parteien nicht, daß sie betrogen werden. Sobald ich es weiß, so ist es kein Betrug mehr. Die Erfindung der Sprache ist vor der Philosophie hergegangen, und das ist es, was die Philosophie erschwert, zumal wenn man sie andern verständlich machen will, die nicht viel selbst denken. Die Philosophie ist, wenn sie spricht, immer genötigt, die Sprache der Unphilosophie zu reden. . . .

[16 – FR]

Le Meurtre, d'une main violente, brise les liens
Les plus sacrés,
La Mort vient enlever le jeune homme florissant,
Et le Malheur s'approche comme un ennemi rusé
Au milieu des jours de fête.
SCHILLER

I.

Modérons les transports d'une ivresse insensée ;
Le passage est bien court de la joie aux douleurs ;
La mort aime à poser sa main lourde et glacée
Sur des fronts couronnés de fleurs.
Demain, souillés de cendre, humbles, courbant nos têtes,
Le vain souvenir de nos fêtes
Sera pour nous presque un remords ;
Nos jeux seront suivis des pompes sépulcrales ;
Car chez nous, malheureux ! l'hymne des saturnales
Sert de prélude au chant des morts.

II.

Fuis les banquets, fais trêve à ton joyeux délire,
Paris, triste cité ! détourne tes regards
Vers le cirque où l'on voit aux accords de la lyre
S'unir les prestiges des arts.
Chœurs, interrompez-vous ; cessez, danses légères ;
Qu'on change en torches funéraires
Ces feux purs, ces brillants flambeaux; –
Dans cette enceinte, auprès d'une couche sanglante,
J'entends un prêtre saint dont la voix chancelante
Dit la prière des tombeaux.

Sous ces lambris, frappés des éclats de la joie,
Près d'un lit où soupire un mourant étendu,
D'une famille auguste, au désespoir en proie,
Je vois le cortège éperdu.
C'est un père à genoux, c'est un frère en alarmes,
Une sœur qui n'a point de larmes

[16 – DE]

Der Tod des Herzogs von Berry
Mit gewaltsamer Hand
Löset der Mord auch das heiligste Band,
In sein stygisches Boot
Rafft der Tod
Auch der Jugend blühendes Leben.
SCHILLER

I.

O mäßigt Eure Lust, das trunkene Entzücken!
Schnell wandelt sich in Schmerz die Freude, kaum verglüht!
Die schwere, kalte Hand pflegt gern der Tod zu drücken
Auf Stirnen, die ein Kranz umblüht.
Schon morgen senken wir das Haupt, bedeckt mit Asche,
Und, fast wie Sünde, macht der rasche
Festrausch, wenn er verflog, uns bang.
Kein Spiel, kein Scherz, der nicht sich mischt mit leisem Harme:
Die frohen Hymnen selbst beim Fest sind für uns Arme
Vorspiele nur zum Grabgesang.

II.

In Trauer hülle dich, Paris, den Festgesängen
Gebiete Stille, sieh, was dort dem Blick erscheint,
Nach jenen Hallen schau, wo mit der Leier Klängen
Der Künste Zauber sich vereint.
Ihr Chöre, schweigt! Hört auf, zu tanzen und zu scherzen,
Verwandeln muß in Leichenkerzen
Sich dieser Flammen heitres Licht. –
An einem blut'gen Bett dort unter der Rotunde
Hör' ich den Priester, der mit bebend leisem Munde
Die frommen Sterbgebete spricht.

In diesen Räumen, die erzittern von dem Tosen
Der Lust, umsteht ein Bett, auf welchem röchelnd leis
Ein Opfer liegt, den Blick gesenkt, den hoffnungslosen,
Von Traurenden ein hoher Kreis.
Ein Vater kniet und weint, ein Bruder schwimmt in Zähren,
Die Schwester, ach, sie muß entbehren

(00:20 min)

Pour calmer ses sombres douleurs ;
Car ses affreux revers ont, dès son plus jeune âge,
Dans ses yeux, enflammés d'un si mâle courage,
Tari la source de ses pleurs.

Sur l'échafaud, aux cris d'un sénat sanguinaire,
Sa mère est morte en reine et son père en héros ;
Elle a vu dans les fers périr son jeune frère,
Et n'a pu trouver des bourreaux.
Et, quand des rois ligués la main brisa ses chaînes,
Longtemps, sur des rives lointaines,
Elle a fui nos bords désolés ;
Elle a revu la France, après tant de misères,
Pour apprendre, en rentrant au palais de ses pères,
Que ses maux n'étaient pas comblés.

Plus loin, c'est une épouse... Oh ! qui peindra ses craintes,
Sa force, ses doux soins, son amour assidu ?
Hélas ! et qui dira ses lamentables plaintes,
Quand tout espoir sera perdu ?
Quels étaient nos transports, ô vierge de Sicile,
Quand naguère à ta main docile
Berry joignit sa noble main !
Devais-tu donc, princesse, en touchant ce rivage,
Voir sitôt succéder le crêpe du veuvage
Au chaste voile de l'hymen ?

Berry, quand nous vantions ta paisible conquête,
Nos chants ont réveillé le dragon endormi ;
L'Anarchie en grondant a relevé sa tête,
Et l'enfer même en a frémi.
Elle a rugi ; soudain, du milieu des ténèbres,
Clément poussa des cris funèbres,
Ravaillac agita ses fers ;
Et le monstre, étendant ses deux ailes livides,
Aux applaudissements des ombres régicides,
S'envola du fond des enfers.

Le démon, vers nos bords tournant son vol funeste,
Voulut, brisant ces lys qu'il flétrit tant de fois,
Epuiser d'un seul coup le déplorable reste
D'un sang trop fertile en bons rois.
Longtemps le sbire obscur qu'il arma pour son crime,

Im Schmerz der Thränen linden Trost.
Vertrocknet ist ihr Aug' in langen Leidensjahren,
Das männlich heiß geflammt, wenn Schrecken und Gefahren
Die junge Dulderin umtost.

Sie sah auf dem Schaffot stolz, königlich, erhaben
Die Mutter fallen, wie den Vater; sterben sah
Den kleinen Bruder sie, ach, den gefangnen Knaben,
Für sie nur war kein Henker da.
Und als der Fürstenbund gebrochen ihre Bande,
Da lebte sie im fremden Lande
Fern unsrer öden Heimathflur.
Sie kam ins Vaterland zurück, nach langem Trauern,
Doch lernen sollte sie in ihrer Väter Mauern:
Zum Schmerz geboren sei sie nur.

Sieh dort, die Gattin ... Ha, wer malt die Seelenschmerzen,
Die zarte, starke Kraft, die Liebe, treu bemüht?
Welch herbe Klage ringt sich los aus ihrem Herzen,
Wie keine Hoffnung mehr ihr blüht!
Sicilische Jungfrau, wir jauchzten Dir entgegen,
Als seine Hand in Deine legen
Wir jüngst den edlen *Berry* sahn.
Weh, mußte schon so rasch nach dieser hohen Feier
Anstatt des bräutlichen der schwarze Witwenschleier,
O theure Fürstin, Dich umfahn?

Als, *Berry,* Deinen Sieg im Frieden wir besangen,
Da war's, wo ihren Kopf die Anarchie erhob,
Der Drache brüllte laut, es zischten tausend Schlangen,
Die Hölle selber knirscht' und schnob.
Ihr Feuer flammt' empor. Laut auf aus finstrem Schlunde
Schrie *Clement* mit verruchtem Munde,
Und *Ravaillac* schwang seinen Stahl.
Das Ungeheuer stieg, von Königsmörderschatten
Begrüßt, die ihre Lust am neuen Frevel hatten,
Geflügelt auf vom Ort der Qual.

Der böse Geist, der oft den Flug zu uns gewendet,
Ausrotten wollt' er nun die Lilien, oft geknickt,
Den Stamm vertilgen, der so edle Sprossen sendet,
Das Fürstenhaus, das uns beglückt.
Lang schlich der Scherge, den zum Werkzeug er erkoren,

Rêveur, autour de la victime
Promena ses affreux loisirs ;
Enfin le ciel permet que son vœu s'accomplisse ;
Pleurons tous, car le meurtre a choisi pour complice
Le tumulte de nos plaisirs.

Le fer brille... un cri part : guerriers, volez aux armes !
C'en est fait ; la duchesse accourt en pâlissant ;
Son bras soutient *Berry*, qu'elle arrose de larmes,
Et qui l'inonde de son sang.
Dressez un lit funèbre : est-il quelque espérance ?...
Hélas ! un lugubre silence
A condamné son triste époux.
Assistez-le, madame, en ce moment horrible ;
Les soins cruels de l'art le rendront plus terrible,
Les vôtres le rendront plus doux.

Monarque en cheveux blancs, hâte-toi, le temps presse ;
Un *Bourbon* va rentrer au sein de ses aïeux ;
Viens, accours vers ce fils, l'espoir de ta vieillesse ;
Car ta main doit fermer ses yeux !
Il a béni sa fille, à son amour ravie ;
Puis, des vanités de sa vie
Il proclame un noble abandon ;
Vivant, il pardonna ses maux à la patrie ;
Et son dernier soupir, digne du Dieu qu'il prie,
Est encore un cri de pardon.

Mort sublime ! ô regrets ! vois sa grande âme et pleure,
Porte au ciel tes clameurs, ô peuple désolé !
Tu l'as trop peu connu ; c'est à sa dernière heure
Que le héros s'est révélé.
Pour consoler la veuve, apportez l'orpheline ;
Donnez sa fille à *Caroline*,
La nature encore a ses droits.
Mais, quand périt l'espoir d'une tige féconde,
Qui pourra consoler, dans se terreur profonde,
La France, veuve de ses rois ?

À l'horrible récit, quels cris expiatoires
Vont poussez nos guerriers, fameux par leur valeur !
L'Europe, qu'ébranlait le bruit de leurs victoires,
Va retentir de leur douleur.
Mais toi, que diras-tu, chère et noble *Vendée* ?
Si longtemps de sang inondée,
Tes regrets seront superflus ;
Et tu seras semblable à la mère accablée,
Qui s'assied sur sa couche et pleure inconsolée,
Parce que son enfant n'est plus !

Bientôt vers *Saint-Denis*, désertant nos murailles,
Au bruit sourd des clairons, peuple, prêtres, soldats,
Nous suivrons à pas lents le char des funérailles,
Entouré des chars des combats.
Hélas ! jadis souillé par des mains téméraires,
Saint-Denis, où dormaient ses pères,
A vu déjà bien des forfaits ;
Du moins, puisse, à l'abri des complots parricides,
Sous ces murs profanés, parmi ces tombes vides,
Sa cendre reposer en paix !

III.

D'Enghien s'étonnera, dans les célestes sphères,
De voir sitôt l'ami, cher à ses jeunes ans,
À qui le vieux *Condé*, prêt à quitter nos terres,
Léguait ses devoirs bienfaisants.

Dem Opfer sinnend, wie verloren
In fürchterlichen Träumen, nach.
Zuletzt – Gott ließ es zu – vollbracht' es der Rebelle!
Daß unser Festtumult ihm dient' als Mordgeselle,
Beweinen laßt uns diese Schmach!

Es blitzt ein Dolch .. ein Schrei .. Soldaten, helft! – Geflogen
Kommt schnell die Herzogin, nimmt *Berry's* Arm und stützt
Ihn sanft, sie überschwemmt ihn fast mit Thränenwogen,
Sie steht von seinem Blut bespritzt.
Macht ihm ein Bett zurecht! – Glimmt noch ein Hoffnungsfunken? –
Sie schweigen, stehn in Schmerz versunken,
Sie ahnt, nun stirbt er, ihr Gemahl.
O Gattin, bleib' ihm nah in dieser Schreckensstunde!
Die Kunst der Aerzte kühlt ihm nicht die heiße Wunde,
Versüße Du ihm seine Qual.

Komm schnell, denn ein *Bourbon* liegt auf der Todtenbahre,
O greiser König, komm, trüb wird sein Auge schon,
Drück' ihm das Auge zu, denn Deiner grauen Haare
Licht, Trost und Hoffnung war Dein Sohn.
Auf seiner Tochter Stirn hat seine Hand gelegen,
Er gab ihr seinen Vatersegen,
Und schüttelt' ab des Lebens Joch.
Wie lebend er sein Leid verziehn dem Vaterlande,
So gütig, engelgleich war er am Grabesrande:
»Verzeihung!« – seufzt' er sterbend noch.

Erhabner Tod! – O Volk, fühlst du die tiefe Wunde?
Schütt' aus dein Herz, das Gram und Trauer nur erfüllt!
Du hast ihn wenig nur gekannt: die letzte Stunde
Hat dir den Heros erst enthüllt.
Der Wittwe bringt ihr Kind, erheitert ihre Mienen,
Legt's in die Arme *Carolinen*,
Daß sie ans Leben wieder glaubt.
Doch wenn den letzten Zweig vom Königsstamm sie schneiden,
Wer tröstet *Frankreich* denn in seinem tiefen Leiden,
Die Fürstenwittwe, ganz beraubt?

Der Sühneruf durchdringt die Reihen unsrer Krieger,
Die unsres Volkes Ruhm gegraben einst in Erz.
Europa, bebend noch vom Jubelschrei der Sieger,
Hallt wieder jetzt von ihrem Schmerz.
Und was sagst du, *Bendée*, du treue, tapfre, gute?
Du schwammst so lang in edlem Blute,
Dein Erbtheil ist ein Thränenmeer.
Der Mutter gleichst du wohl, der Gram das Herz zerrissen,
Sie sitzt aus ihrem Bett und weint und weint ins Kissen:
Ihr Kind, Ihr Alles, ist nicht mehr.

Bald ziehn nach *Saint-Denis* wir Alle, unterm Klagen
Wehmüthiger Musik, Volk, Heer und Geistlichkeit.
Wir folgen ernsten Schritts dem schwarzen Leichenwagen,
An den der Pomp des Kriegs sich reiht.
Ha, *Saint-Denis*, du sahst von blutbefleckten Händen
Die Gräber seiner Väter schänden,
Sie rissen sie aus ihren Truh'n!
Mag denn vor roher Hand geschützt, bei leeren Särgen,
In der entweihten Gruft, sich seine Asche bergen,
Und ungestört, in Frieden ruhn!

III.

Enghien wird staunen, sieht im Himmel er sich nahen
So früh den Freund, dem jung sein Herz er dargebracht,
Ihn, dem *Condé*, der Greis, als wir ihn scheiden sahen,
Des Wohlthuns süße Pflicht vermacht.

(00:56 min)

À l'aspect de Berry, leur dernière espérance,
Des rois que révère la France
Les ombres frémiront d'effroi ;
Deux héros gémiront sur leurs races éteintes,
Et le vainqueur *d'Ivry* viendra mêler ses plaintes
Aux pleurs du vainqueur de *Rocroy*.

Ainsi, *Bourbon*, au bruit du forfait sanguinaires,
On te vit vers *d'Artois* accourir désolé ;
Car tu savais les maux que laisse au cœur d'un père
Un fils avant l'âge immolé.
Mais bientôt, chancelant dans ta marche incertaine,
L'affreux souvenir de *Vincennes*
Vint s'offrir à tes sens glacés ;
Tu pâlis ; et *d'Artois*, dans la douleur commune,
Sembla presque oublier sa récente infortune,
Pour plaindre tes revers passés.

Et toi, veuve éplorée, au milieu de l'orage
Attends des jours plus doux, espère un sort meilleur ;
Prends ta sœur pour modèle, et puisse ton courage
Etre aussi grand que ton malheur !
Tu porteras comme elle une urne funéraire ;
Comme elle, au sein du sanctuaire,
Tu gémiras sur un cercueil ;
L'hydre des factions, qui, par des morts célèbres,
A marqué pour ta sœur tant d'époques funèbres,
Te fait aussi ton jour de deuil !

IV.

Pourtant, ô frêle appui de la tige royale,
Si Dieu par ton secours signale son pouvoir,
Tu peux sauver *la France*, et de l'hydre infernale
Tromper encor l'affreux espoir.
Ainsi, quand le Serpent, auteur de tous les crimes,
Vouait d'avance aux noirs abîmes
L'homme que son forfait perdit,
Le Seigneur abaissa sa farouche arrogance ;
Une femme apparut, qui, faible et sans défense,
Brisa du pied son front maudit.

Die Schatten unsrer Herrn, der Könige, sie schauen
Auf diesen letzten Ast von ihrem Stamm mit Grauen,
Der mit Gewalt gebrochen liegt.
Zwei Helden werden laut um ihn zusammen klagen,
Der Eine, der den Feind bei *Ivry* hat geschlagen,
Und der, der bei *Rocroy* gesiegt.

Rasch bist Du, o *Bourbon*, bei dieser Schreckenskunde
Zu *Artois* hingeeilt, Du kennst ja, tiefbewegt,
Den Schmerz des Vaters, ahnst die unheilbare Wunde,
Die solch ein Tod dem Herzen schlägt.
Doch weh, unsicher wird Dein Schritt, die Glieder beben,
Du siehst vor Deinem Auge schweben
Vincennes, und jenen Schreckenstag.
Blaß wirst Du, und *Artois*, von gleichem Schmerz durchschauert,
Vergißt das neue Leid mit Dir, fürwahr, und trauert
Mit um den alten, herben Schlag.

Du aber, Wittwe, steh' im Sturm nur um so fester,
Hoff' auf ein bessres Loos, es wird noch Alles gut.
Zum Vorbild nimm Dir stets die vielgeprüfte Schwester,
Groß wie Dein Unglück sei Dein Muth.
Ach, eine Urne hast Du nun, wie sie, zu tragen,
Im heil'gen Raume wirst Du klagen
An einem Sarg, vereint mit ihr.
Der Dämon, Bürgerkrieg, dem Höllenpfuhl entflogen,
Der Deiner Schwester Stirn mit Wolken oft umzogen,
Er füllt den Thränenkelch auch Dir!

IV.

Doch, wenn Gott seine Macht will kundthun an den Schwachen,
An Dir, die kaum noch stützt den alten Königsstamm,
Dann rettest *Frankreich* Du, und jenem Höllendrachen
Soll höher schwellen nicht der Kamm.
So, als die Schlange, die uns einst verführt zur Sünde,
Den Menschen in der Hölle Schlünde
Zu stürzen suchte durch Verrath: –
Den frechen Uebermuth, Gott duldet' ihn nicht lange:
Ein schwaches Weib erschien, und sie war's, die der Schlange
Den gottverfluchten Kopf zertrat.

[17] . . . TRUE! – nervous – very, very dreadfully nervous I had been and am; but why will you say that I am mad? The disease had sharpened my senses – not destroyed – not dulled them. Above all was the sense of hearing acute. I heard all things in the heaven and in the earth. I heard many things in hell. How, then, am I mad? Hearken! and observe how healthily – how calmly I can tell you the whole story.

It is impossible to say how first the idea entered my brain; but once conceived, it haunted me day and night. Object there was none. Passion there was none. I loved the old man. He had never wronged me. He had never given me insult. For his gold I had no desire. I think it was his eye! yes, it was this! He had the eye of a vulture – a pale blue eye, with a film over it. Whenever it fell upon me, my blood ran cold; and so by degrees – very gradually – I made up my mind to take the life of the old man, and thus rid myself of the eye forever.

Now this is the point. You fancy me mad. Madmen know nothing. But you should have seen me. You should have seen how wisely I proceeded – with what caution – with what foresight – with what dissimulation I went to work! I was never kinder to the old man than during the whole week before I killed him. And every night, about midnight, I turned the latch of his door and opened it – oh so gently! And then, when I had made an opening sufficient for my head, I put in a dark lantern, all closed, closed, that no light shone out, and then I thrust in my head. Oh, you would have laughed to see how cunningly I thrust it in! I moved it slowly – very, very slow-

(01:39 min)

ly, so that I might not disturb the old man's sleep. It took me an hour to place my whole head within the opening so far that I could see him as he lay upon his bed. Ha! would a madman have been so wise as this? And then, when my head was well in the room, I undid the lantern cautiously – oh, so cautiously – cautiously (for the hinges creaked) – I undid it just so much that a single thin ray fell upon the vulture eye. And this I did for seven long nights – every night just at midnight – but I found the eye always closed; and so it was impossible to do the work; for it was not the old man who vexed me, but his Evil Eye. And every morning, when the day broke, I went boldly into the chamber, and spoke courageously to him, calling him by name in a hearty tone, and inquiring how he has passed the night. So you see he would have been a very profound old man, indeed, to suspect that every night, just at twelve, I looked in upon him while he slept.

Upon the eighth night I was more than usually cautious in opening the door. A watch's minute hand moves more quickly than did mine. Never before that night had I felt the extent of my own powers – of

my sagacity. I could scarcely contain my feelings of triumph. To think that there I was, opening the door, little by little, and he not even to dream of my secret deeds or thoughts. I fairly chuckled at the idea; and perhaps he heard me; for he moved on the bed suddenly, as if startled. Now you may think that I drew back – but no. His room was as black as pitch with the thick darkness, (for the shutters were close fastened, through fear of robbers,) and so I knew that he could not see the opening of the door, and I kept pushing it on steadily, steadily. I had my head in, and was about to open the lantern, when my thumb slipped upon the tin fastening, and the old man sprang up in bed, crying out – "Who's there?"

I kept quite still and said nothing. For a whole hour I did not move a muscle, and in the meantime I did not hear him lie down. He was still sitting up in the bed listening; – just as I have done, night after night, hearkening to the death watches in the wall.

Presently I heard a slight groan, and I knew it was the groan of mortal terror. It was not a groan of pain or of grief – oh, no! – it was the low stifled sound that arises from the bottom of the soul when overcharged with awe. I knew the sound well. Many a night, just at midnight, when all the world slept, it has welled up from my own bosom, deepening, with its dreadful echo, the terrors that distracted me. I say I knew it well. I knew what the old man felt, and pitied him, although I chuckled at heart. I knew that he had been lying awake ever since the first slight noise, when he had turned in the bed. His fears had been ever since growing upon him. He had been trying to

(02:38 min)

fancy them causeless, but could not. He had been saying to himself – ”It is nothing but the wind in the chimney – it is only a mouse crossing the floor,” or “ It is merely a cricket which has made a single chirp.” Yes, he had been trying to comfort himself with these suppositions: but he had found all in vain. All in vain; because Death, in approaching him had stalked with his black shadow before him, and enveloped the victim. And it was the mournful influence of the unperceived shadow that caused him to feel – although he neither saw nor heard – to feel the presence of my head within the room.

When I had waited a long time, very patiently, without hearing him lie down, I resolved to open a little – a very, very little crevice in the lantern. So I opened it – you cannot imagine how stealthily, stealthily – until, at length a simple dim ray, like the thread of the spider, shot from out the crevice and fell full upon the vulture eye.

It was open – wide, wide open – and I grew furious as I gazed upon it. I saw it with perfect distinctness – all a dull blue, with a hideous veil over it that

chilled the very marrow in my bones; but I could see nothing else of the old man's face or person: for I had directed the ray as if by instinct, precisely upon the damned spot.

And have I not told you that what you mistake for madness is but over-acuteness of the sense? – now, I say, there came to my ears a low, dull, quick sound, such as a watch makes when enveloped in cotton. I knew that sound well, too. It was the beating of the old man's heart. It increased my fury, as the beating of a drum stimulates the soldier into courage.

But even yet I refrained and kept still. I scarcely breathed. I held the lantern motionless. I tried how steadily I could maintain the ray upon the eve. Meantime the hellish tattoo of the heart increased. It grew quicker and quicker, and louder and louder every instant. The old man's terror must have been extreme! It grew louder, I say, louder every moment! – do you mark me well I have told you that I am nervous: so I am. And now at the dead hour of the night, amid the dreadful silence of that old house, so strange a noise as this excited me to uncontrollable terror. Yet, for some minutes longer I refrained and stood still. But the beating grew louder, louder! I thought the heart must burst. And now a new anxiety seized me – the sound would be heard by a neighbour! The old man's hour had come! With a loud yell, I threw open the lantern and leaped into the room. He shrieked once – once only. In an instant I dragged him to the floor, and pulled the heavy bed over him. I then smiled gaily, to find the deed so far done. But, for many minutes, the heart beat on with a muffled sound. This, however,

(03:22 min)

did not vex me; it would not be heard through the wall. At length it ceased. The old man was dead. I removed the bed and examined the corpse. Yes, he was stone, stone dead. I placed my hand upon the heart and held it there many minutes. There was no pulsation. He was stone dead. His eye would trouble me no more.

If still you think me mad, you will think so no longer when I describe the wise precautions I took for the concealment of the body. The night waned, and I worked hastily, but in silence. First of all I dismembered the corpse. I cut off the head and the arms and the legs.

I then took up three planks from the flooring of the chamber, and deposited all between the scantlings. I then replaced the boards so cleverly, so cunningly, that no human eye – not even his – could have detected any thing wrong. There was nothing to wash out – no stain of any kind – no blood-spot whatever. I had been too wary for that. A tub had caught all – ha! ha! When I had made an end of these labors, it was four o'clock – still dark as midnight. As the bell sound-

(03:47 min)

ed the hour, there came a knocking at the street door. I went down to open it with a light heart, – for what had I now to fear? There entered three men, who introduced themselves, with perfect suavity, as officers of the police. A shriek had been heard by a neighbour during the night; suspicion of foul play had been aroused; information had been lodged at the police office, and they (the officers) had been deputed to search the premises.

I smiled, – for what had I to fear? I bade the gentlemen welcome. The shriek, I said, was my own in a dream. The old man, I mentioned, was absent in the country. I took my visitors all over the house. I bade them search – search well. I led them, at length, to his chamber. I showed them his treasures, secure, undisturbed. In the enthusiasm of my confidence, I brought chairs into the room, and desired them here to rest from their fatigues, while I myself, in the wild audacity of my perfect triumph, placed my own seat upon the very spot beneath which reposed the corpse of the victim.

The officers were satisfied. My manner had convinced them. I was singularly at ease. They sat, and while

(05:15 min)

I answered cheerily, they chatted of familiar things. But, ere long, I felt myself getting pale and wished them gone. My head ached, and I fancied a ringing in my ears: but still they sat and still chatted. The ringing became more distinct: – It continued and became more distinct: I talked more freely to get rid of the feeling: but it continued and gained definiteness – until, at length, I found that the noise was not within my ears.

No doubt I now grew very pale; – but I talked more fluently, and with a heightened voice. Yet the sound increased – and what could I do? It was a low, dull, quick sound – much such a sound as a watch makes when enveloped in cotton. I gasped for breath – and yet the officers heard it not. I talked more quickly – more vehemently; but the noise steadily increased. I arose and argued about trifles, in a high key and with violent gesticulations; but the noise steadily increased. Why would they not be gone? I paced the floor to and fro with heavy strides, as if excited to fury by the observations of the men – but the noise steadily increased. Oh God! what could I do? I foamed – I raved – I swore! I swung the chair upon

which I had been sitting, and grated it upon the boards, but the noise arose over all and continually increased. It grew louder – louder – louder! And still the men chatted pleasantly, and smiled. Was it possible they heard not? Almighty God! – no, no! They heard! – they suspected! – they knew! – they were making a mockery of my horror! – this I thought, and this I think. But anything was better than this agony! Anything was more tolerable than this derision! I could bear those hypocritical smiles no longer! I felt that I must scream or die! and now – again! – hark! louder! louder! louder! louder!

"Villains!" I shrieked, "dissemble no more! I admit the deed! – tear up the planks! here, here! – It is the beating of his hideous heart!" . . .

VI Susann Maria Hempel (17:30 min)

Sieben Mal am Tag beklagen wir unser Los und nachts stehen wir auf um nicht zu träumen.

HD, Farbe, 16 : 9, Deutschland 2014

[18] Ein Müller war nach und nach in Armut geraten und hatte nichts mehr als seine Mühle und einen großen Apfelbaum dahinter. Einmal war er in den Wald gegangen, Holz zu holen, da trat ein alter Mann zu ihm, den er noch niemals gesehen hatte, und sprach ›was quälst du dich mit Holzhacken, ich will dich reich machen, wenn du mir versprichst, was hinter deiner Mühle steht.‹ ›Was kann das anders sein als mein Apfelbaum?‹ dachte der Müller, sagte ›ja,‹ und verschrieb es dem fremden Manne. Der aber lachte höhnisch und sagte ›nach drei Jahren will ich kommen und abholen, was mir gehört,‹ und ging fort. Als der Müller nach Haus kam, trat ihm seine Frau entgegen und sprach ›sage mir, Müller, woher kommt der plötzliche Reichtum in unser Haus? auf einmal sind alle Kisten und Kasten voll, kein Mensch hats hereingebracht, und ich weiß nicht, wie es zugegangen ist.‹ Er antwortete ›das kommt von einem fremden Manne, der mir im Walde begegnet ist und mir große Schätze verheißen hat; ich habe ihm dagegen verschrieben, was hinter der Mühle steht: den großen Apfelbaum können wir wohl dafür geben.‹ ›Ach, Mann,‹ sagte die Frau erschrocken, ›das ist der Teufel gewesen: den Apfelbaum hat er nicht gemeint, sondern unsere Tochter, die stand hinter der Mühle und kehrte den Hof.‹

Die Müllerstochter war ein schönes und frommes Mädchen und lebte die drei Jahre in Gottesfurcht und ohne Sünde. Als nun die Zeit herum war, und der Tag kam, wo sie der Böse holen wollte, da wusch sie sich rein und machte mit Kreide einen Kranz um sich. Der Teufel erschien ganz frühe, aber er konnte ihr nicht nahekommen. Zornig sprach er zum Müller ›tu ihr alles Wasser weg, damit sie sich nicht mehr waschen kann, denn sonst habe ich keine Gewalt über sie.‹ Der Müller fürchtete sich und tat es. Am andern Morgen kam der Teufel wieder, aber sie hatte auf ihre Hände geweint, und sie waren ganz rein. Da konnte er ihr wiederum nicht nahen und sprach wütend zu dem Müller ›hau ihr die Hände ab, sonst kann ich ihr nichts anhaben.‹ Der Müller entsetzte sich und antwortete ›wie

könnt ich meinem eigenen Kinde die Hände abhauen!‹ Da drohte ihm der Böse und sprach ›wo du es nicht tust, so bist du mein, und ich hole dich selber.‹ Dem Vater ward angst, und er versprach, ihm zu gehorchen. Da ging er zu dem Mädchen und sagte ›mein Kind, wenn ich dir nicht beide Hände abhaue, so führt mich der Teufel fort, und in der Angst hab ich es ihm versprochen. Hilf mir doch in meiner Not und verzeihe mir, was ich Böses an dir tue.‹ Sie antwortete ›lieber Vater, macht mit mir, was Ihr wollt, ich bin Euer Kind.‹ Darauf legte sie beide Hände hin und ließ sie sich abhauen. Der Teufel kam zum drittenmal, aber sie hatte so lange und so viel auf die Stümpfe geweint, daß sie doch ganz rein waren. Da mußte er weichen und hatte alles Recht auf sie verloren.

Der Müller sprach zu ihr ›ich habe so großes Gut durch dich gewonnen, ich will dich zeitlebens aufs köstlichste halten.‹ Sie antwortete aber ›hier kann ich nicht bleiben: ich will fortgehen: mitleidige Menschen werden mir schon so viel geben, als ich brauche.‹ Darauf ließ sie sich die verstümmelten Arme auf den Rücken binden, und mit Sonnenaufgang machte sie sich auf den Weg und ging den ganzen Tag, bis es Nacht ward. Da kam sie zu einem königlichen Garten, und beim Mondschimmer sah sie, daß Bäume voll schöner Früchte darin standen; aber sie konnte nicht hinein, denn es war ein Wasser darum. Und weil sie den ganzen Tag gegangen war und keinen Bissen genossen hatte, und der Hunger sie quälte, so dachte sie ›ach, wäre ich darin, damit ich etwas von den Früchten äße, sonst muß ich verschmachten.‹ Da kniete sie nieder, rief Gott den Herrn an und betete. Auf einmal kam ein Engel daher, der machte eine Schleuse in dem Wasser zu, so daß der Graben trocken ward und sie hindurchgehen konnte. Nun ging sie in den Garten, und der Engel ging mit ihr. Sie sah einen Baum mit Obst, das waren schöne Birnen, aber sie waren alle gezählt. Da trat sie hinzu und aß eine mit dem Munde vom Baume ab, ihren Hunger zu stillen, aber nicht mehr. Der Gärtner sah es mit an, weil aber der Engel dabeistand, fürchtete er sich und meinte, das Mädchen wäre ein Geist, schwieg still und getraute nicht zu rufen oder den Geist anzureden. Als sie die Birne gegessen hatte, war sie gesättigt, und ging und versteckte sich in das Gebüsch. Der König, dem der Garten gehörte, kam am andern Morgen herab, da zählte er und sah, daß eine der Birnen fehlte, und fragte den Gärtner, wo sie hingekommen wäre: sie läge nicht unter dem Baume und wäre doch weg. Da antwortete der Gärtner ›vorige Nacht kam ein Geist herein, der hatte keine Hände und aß eine mit dem Munde ab.‹ Der König sprach ›wie ist der Geist über das Wasser hereingekommen? und wo ist er hingegangen, nachdem er die Birne gegessen hatte?‹ Der Gärtner antwortete ›es kam jemand in schneeweißem Kleide vom Himmel, der hat die Schleuse zugemacht und das Wasser gehemmt, damit der Geist durch den Graben gehen konnte. Und weil es ein Engel muß gewesen sein, so habe ich mich gefürchtet, nicht gefragt und nicht gerufen. Als der Geist die Birne gegessen hatte, ist er wieder zurückgegangen.‹ Der König sprach ›verhält es sich, wie du sagst, so will ich diese Nacht bei dir wachen.‹

Als es dunkel ward, kam der König in den Garten, und brachte einen Priester mit, der sollte den Geist anreden. Alle drei setzten sich unter den Baum und gaben acht. Um Mitternacht kam das Mädchen aus dem Gebüsch gekrochen, trat zu dem Baum, und aß wieder mit dem Munde eine Birne ab; (→ S.109)

[19] 0

MUSIK: Ich habe genug. Ich habe genug. Genug, ich habe genug.

1

TEXT: Geht´s jetzt los?

SUSANN: Also. Ich hatt´s net grad leicht gehabt, ich hatte Schmerzn einglich gehabt, ich hab manchmal gedacht, ich mach´s gar nimmer lang. Susann, ich hab doch praktisch – wo der ganze Mist passiert is mit der Haft – wo´ch mein Gedächtnis, was ich verlorn hatte, weil ich ja – wie´s beim Jesus war kannste sagn, ne?
Also beziehungsweise, es is – es is – es is, äh, es is schwer. Es is e Lebm, wie allein sein. Bloss, die Einsamkeit wird nach Jahrn so wer´n, dass ich manchma och sag: ich will nimmer. Weil das is das Rest meines Lebms, das weess ich ganz genau! un das is halt für mich so´n Gefühl wie: NA DAS KANN JA E SCHEISS WER´N!

Und das Verdrehte!, das macht mich so fertig! Das dreht sich alles so, die ganzn Gedankn, ne? Aber das geht, das geht! Ich mach dann eimfach´s Licht aus, setz mich hin un bleib ganz eimfach sitzn. Trink sagmermal eventuell ´ne Flasche Bier dann, weil das beru´ischt, und – gar nix, keen Fernseh´r, gar nix, ´s is alles finster! ´ch warte eimfach, bis das weg is, nur im Dunkln, ganz still! Wie so´n Tier, kammer sagn, ne?

2

SUSANN: Ich weess oh net, ´s mir eifach alles zu wenig, ich wollt´ ja viel mehr! Wo´ch noch gesung´ hab mit´n Gerd, da haste ja Leute gehabt, die dich bejubelt ham! Un dass das dann noch passiern musste, also ich sag nur Pfui Teufl, wesste?

Er hat ja dadurch alles – er hat ja die ganze Freundschaft kaputt – der will dass ich Freund – ich kann mit ihm nimmer so Freund sein! Wall – ´s tutt mer leid, a´r das macht´mer net. Dass der das net begreift! Mer kann doch net e Kind –

TEXT: Ich hab Apflkorn – wie Saft, oder Pfeffi, wie Saft! Dlei aus der Flasche, weil dann hab ich das nimmer gehört

MUSIK: Schöner fremder Mann, Du bist lieb zu mir. Schöner fremder Mann, wenn ich träum´ von Dir.

TEXT: Mir komm´ da eimfach nimmer weg. Psychisch irgndwie. Gar nimmer weg. Der steht so in ee´m drinne, un man kriegt´n nicht los mehr. Aber als Menschn dürf´mer niemandn schuldig sprechn. Schuldig sin viele oder machn irgndwas.

(04:19 min)

3

SUSANN: Susann, halt dich fest: der Gerd, ne? Der´s jetz in so´n Sado-Maso-Dlub drinne. Da hatter e Kreuz in sein´ Zimmer, da wirste nangebunden, da kriggste ´ne Maske auf un dann drehn se dich immer so. Hm, ´s hatter mir gestern durch´s Telefon – nee, das kammer net erzähln, äh- weil: mer schämt sich ja! weeste? Neja gut, ich versuch´s: also er hat gesagt, ich soll da jetz och mit einsteign, weil – Ich wär´ zwar zerstört wordn, also praktisch durch ´ne Operation sagmermal, aber er hat gesagt, das geht och anders, also mer könnte mich och anders benutzen.

(06:27 min)

Ich sag mal so, ich hab oft Pech. Mit´n Ärztn och, Susann, das war so gemein! Die ham de Nervn zerstört, also die ham viel von mein´ Leben kaputtgemacht. Die ham gesagt, ich hätte angeblich mit´n Harnleiter irgndwas und dann ham se die Operation vorgeschlagn un dann is das och gemacht wordn un in Wirklichkeit war´n Haufn Mist passiert. Nach der Operation kam Blut – nur reines Blut noch raus, un dann merkt mer ja zuhause – dasses nimmer so – das merkt mer ja, ne? – dass irgendwas – schiefgegang´ is. Ich wollt net alleene sein!, ich war gesund! Ich mein´, eens zwee Kinder wollt´ch ja v´lleicht och ma hamm, ne? Wemmer das im Fernsehn sieht –

MUSIK: So a Stückerl heile Welt hab ich beim Himmel heut bestellt, Sonne und Regen, so a Stückerl von jedem...

(TEXT... Wemmer das im Fernsehn sieht, de Menschn sieht – da ham ja och einige Kinner oder so. Un die sin dann dlücklich. Und frei, ne?)

SUSANN: Ich wollt´ doch, dass mir widder geholfm wird, Susann! Wo der bloss zu mir gesagt hat, „ha, dass de an dir rumspieln kannst“, weeßte? e Oberarzt!, hat mir das in´s Gesicht gesagt! Der hat bestimmt gedacht, ich bin nix wert! A´r ´ch hab mer nischt angetan, nee, das wird widder, das wird.... ´ch mein, rückgängig machn könn´se ´s wahrscheinich nimmer, ne? Nee, Susann, das dlaub ich net, das dlaub ich net.

4

SUSANN: Un aus den ganzn Resultat binnich ja alleene, weeßte? Un kuck hier rum un warte. Ich tu mich mit Insektn beschäftign, ich tu Tiere von der Strasse weg, die tun mir leid. ´ch hab so viele schöne Tiere gesehn, Susann: also Marder un Eichhörnchn un sonstwas. Un die sah´n so frisch noch aus, die tu´ch dann mit´n Stock weg, dasse net ganz breitgefahrn wer´n. Oder ich räum´ irgndwas auf, wenn´se im Wald Plaste hinhaun, tu´ch ´n Beutl nemm´ un räum´ das alles – da willich helfm, da willich, dass ich was machn kann. Also ich mach Essn oder ich tu ma was waschn, für´n Ronny und ´n Kevin und für alle – also alles! Susann, die warn doch im Heim un dann ham se die rausgeschmissen. Und weil die keene Wo – die wär´n ja auf der Stra – und das ging mir so ans Herz, da hab ich se aufgenomm´.

(08:16 min)

(08:27 min)

5

MUSIK: Ave Maria / Jungfrau mild / Erhöre einer Jungfrau Flehen / Aus diesem Felsen starr und wild / Soll mein Gebet zu Dir hinwehen

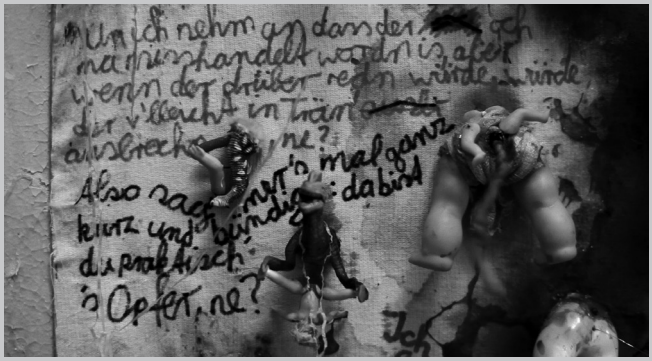
SUSANN: Susann, ich könnt´ heuln, wenn die heuln, die sin egal misshandelt wordn immer, wesste was die durchgemacht ham? Ich mein´, wenn das durchkam bei den´n – a´r das konnt´ ich ja net wissn – da ham die auf mich eingetretn! A´r ich hab´n nischt – ich hab´n nischt getan, ich würd´ mich nie – ich würd´ mich nie an den´n – un das wissn die beedn ganz genau, also ich kann nein in´n Spiegel guckn! Ich würd´ mich nie, nie an den´n – A´r die ha´m och ein Pech! Also´s is ja ne Reihe von Umständn, es – es reißt net ab, es reißt net ab! Es is wie: mer findet keene Worte.

6

MUSIK: He, wir starten heut´ne Party nur mit Kindern das ist toll. He, auf unsrer Feier wird es lustig, unser Haus ist voll. Fasching ist ein Hit, da macht jeder gern mit, und wir schmücken die Zimmer ganz bunt. Die Musik muss laut und wir sind gut gelaunt, beim Lambada da geht´s richtig rund. Marmelada, Schokolada und Lambada, das ist toll. Limonada, Maskerada und Lambada, das ist toll. Alles dreht sich schnell, wie im Kettenkarusell, beim Lambada, da geht´s richtig rund. Tanzen das muss sein und ob groß oder klein, wer Lambada tanzt, der bleibt gesund. Marmelada, Schokolada und Lambada das ist toll. Limonada, Maskerada und Lambada das ist toll.

- Sau, das is ne Stimmung!
- Prost erstmal, ne?
- Auf die schöne Zeit.
- Ich sag ja, wo noch alles in Ordnung war –
- Es gab och negative Sachen, ha.
- Redmer net drüber.
- ICH HAB PECH GEHABT, DU HAST PECH GEHABT.
- Nu sach doch, wegen was de verdächtigt wordn bist!
- Ich hab och Pech gehabt!

- E Junge hat mich verdächtig gehabt, ich sollte was mit´n Kind gehabt ham.
- WAHNSINN.
- Ne? Obwohl ich selber jede Menge durchhab, ich bin ja selber vergewaltigt wordn, ne?
- Ich bin och misshandelt wordn!
- Un de Marjanne, die war ja erst vierzn, wo der Vater se missbraucht hat, un das Kind, dasse dann gekriegt hat, das sah aus wie der eigne Vater!
- SAU! Das is wieder e hartes Brot.
- Also die hätt´ sich ja beinah´s Lebm genomm´,
- ´ch wollt mich och schon mal umbrin´g!
- Un meine Nichte, die is jetz in der Dlinik, die hat ja schwere Depression´,
- Ich hab´ och schwere Depression´.
- Ja bloß, meine Nichte, die is ja vom Hauswirt schwer missbraucht wordn, über e Jahr lang hat der sich auf die draufgelegt!
- Ich hab mich och schon auf die – Nee, warte mal –
- Un ich nehm´ an, dass der Erich och ma misshandlt wordn is, aber wenn der drüber redn würde, würde der v´lleicht in Trän´ ausbrechn, ne?
- Ich heul´ doch och net rum.
- Ach, ich wein´ eigntlich ganz gern manchmal...
- Ich hab da zuviel Härte erlebt, ha.
- Also sag´mer´s mal ganz kurz und bündig: da bist du praktisch´s Opfer, ne?
- Ich bin´s Opfer, ha.



(12:19 min)

7

SUSANN: Also ich sagmal so: ich hab´n Gefühl für Menschen, die gequält oder misshandelt wordn sind, un das is durch den Schock passiert, Susann. Die ham doch in der Haft Jugendliche gequält und misshandelt, un die ham mir so leid getan, Susann, ich wollt´ das doch verhindern! Und da ham die Brutaln zu mir gesagt: halt de Finger raus, mir wischn dir eens aus. Un ich hab zu der Zigrette gegriffen, weil wenn de verzweifelt bist, rauchste, Susann. Neja, und da war das Zeuch drinne. Und es gab ´n Blitz –

(12:57 min)

SUSANN: Also – was jetzt richtig passiert is, weess ich oh net, ich weess bloss, es war --- katastrophal. Was passiert sein muss. Da war wie wenn aus mir was raus is, das ganze Gefühl. Das is alles von mir weggeflogen. Ich war ´ne Hülle, ´ne Hülle nur noch, und da ham die mit mir fast gemacht, was se wolltn. Ich war den alln ausgeliefert, Susann, ich wußt nix mehr, das kammer net erdlärn, ich wusst net mehr, wer´ch war. ´ch war e Niemand. Der Geringste drinne. Ich lag bloss noch da, un die ham nach mir getreten. Und da hab ich mir gewünscht: es ist aus.

MUSIK: Ich habe genug.

---

0 / 8.1

SUSANN: Un wenn´s mir schlecht geht, dann bin ich eben wie: wo das passiert is praktisch. De reine Wahrheit is, dass, wenn ich richtig frei bin, isses wenn ich im Wald bin. Es is, äh – es is – wie sollmer´n das erdlärn, es is – Phantasie? Ich komm ja in Demmension´, in Demmension´, die dann in´s Außerirdische gehn, Susann. Ich bin ja – ich stell mir – ich bin ja gar nimmer in der Welt!

---

0 / 8.2

Aber irgndwie is alles – es is halt – man wartet auf irgndwas. A´r auf was – weess´ch jetz oh net.

MUSIK: Ich habe genug.

Da war doch mal e Film mit den Hai´n Susann, wo die im Wasser war´n – wo die Haie die angegriffm ham. Weil – das Schiff is weggefahr´n, und dann sin die – dann kam´ immer ma Haie un ham e Stück abgebissn, beim een´n e Stück Fleisch raus un sin wieder fort, ne? Also das war bloß gespielt, aber ich denk´ mich dann in sowas rein, ne? Ich denk: du schwimmst nur so, mit so´m Schwimm- also hast so´n Ring, ne? Un dann biste auf´m offnen Meer. Un dann warteste, dass irgndwie ma e Schiff vorbeikommt, das dich rettet oder so, aber das is bloss so´ne Illusion, ne? Also das – das kommt gar net. Also beziehungsweise – du kannst dir überhaupt nimmer helfm. Du kommst aus dem nich mehr raus, aus dem – aus dem ---- äh –

–

TEXT: (ABSPANN) Also beziehungsweise: Danke. Danke, dass´ch dir das sagn kann.´ch mein, das is ja och schwer für dich. Ich hab mir manchmal gesagt, das kannste gar net jemandn erzähln, weeßte? Danke.

neben ihr aber stand der Engel im weißen Kleide. Da ging der Priester hervor und sprach ›bist du von Gott gekommen oder von der Welt? bist du ein Geist oder ein Mensch?‹ Sie antwortete ›ich bin kein Geist, sondern ein armer Mensch, von allen verlassen, nur von Gott nicht.‹ Der König sprach ›wenn du von aller Welt verlassen bist, so will ich dich nicht verlassen.‹ Er nahm sie mit sich in sein königliches Schloß, und weil sie so schön und fromm war, liebte er sie von Herzen, ließ ihr silberne Hände machen und nahm sie zu seiner Gemahlin.

Nach einem Jahre mußte der König über Feld ziehen, da befahl er die junge Königin seiner Mutter und sprach ›wenn sie ins Kindbett kommt, so haltet und verpflegt sie wohl und schreibt mirs gleich in einem Briefe.‹ Nun gebar sie einen schönen Sohn. Da schrieb es die alte Mutter eilig und meldete ihm die frohe Nachricht. Der Bote aber ruhte unterwegs an einem Bache, und da er von dem langen Wege ermüdet war, schlief er ein. Da kam der Teufel, welcher der frommen Königin immer zu schaden trachtete, und vertauschte den Brief mit einem andern, darin stand, daß die Königin einen Wechselbalg zur Welt gebracht hätte. Als der König den Brief las, erschrak er und betrübte sich sehr, doch schrieb er zur Antwort, sie sollten die Königin wohl halten und pflegen bis zu seiner Ankunft. Der Bote ging mit dem Brief zurück, ruhte an der nämlichen Stelle und schlief wieder ein. Da kam der Teufel abermals und legte ihm einen andern Brief in die Tasche, darin stand, sie sollten die Königin mit ihrem Kinde töten. Die alte Mutter erschrak heftig, als sie den Brief erhielt, konnte es nicht glauben und schrieb dem Könige noch einmal, aber sie bekam keine andere Antwort, weil der Teufel dem Boten jedesmal einen falschen Brief unterschob: und in dem letzten Briefe stand noch, sie sollten zum Wahrzeichen Zunge und Augen der Königin aufheben.

Aber die alte Mutter weinte, daß so unschuldiges Blut sollte vergossen werden, ließ in der Nacht eine Hirschkuh holen, schnitt ihr Zunge und Augen aus und hob sie auf. Dann sprach sie zu der Königin ›ich kann dich nicht töten lassen, wie der König befiehlt, aber länger darfst du nicht hier bleiben: geh mit deinem Kinde in die weite Welt hinein und komm nie wieder zurück.‹ Sie band ihr das Kind auf den Rücken, und die arme Frau ging mit weiniglichen Augen fort. Sie kam in einen großen wilden Wald, da setzte sie sich auf ihre Knie und betete zu Gott, und der Engel des Herrn erschien ihr und führte sie zu einem kleinen Haus, daran war ein Schildchen mit den Worten ›hier wohnt ein jeder frei.‹ Aus dem Häuschen kam eine schneeweiße Jungfrau, die sprach ›willkommen, Frau Königin,‹ und führte sie hinein. Da band sie ihr den kleinen Knaben von dem Rücken und hielt ihn an ihre Brust, damit er trank, und legte ihn dann auf ein schönes gemachtes Bettchen. Da sprach die arme Frau ›woher weißt du, daß ich eine Königin war?‹ Die weiße Jungfrau antwortete ›ich bin ein Engel, von Gott gesandt, dich und dein Kind zu verpflegen.‹ Da blieb sie in dem Hause sieben Jahre, und war wohl verpflegt, und durch Gottes Gnade wegen ihrer Frömmigkeit wuchsen ihr die abgehauenen Hände wieder.

Der König kam endlich aus dem Felde wieder nach Haus, und sein erstes war, daß er seine Frau mit dem Kinde sehen wollte. Da fing die alte Mutter an zu weinen und sprach ›du böser Mann, was hast du mir geschrieben, daß ich zwei unschuldige Seelen ums Leben bringen sollte!‹ und zeigte ihm die beiden Briefe, die der Böse verfälscht hatte, und sprach weiter

›ich habe getan, wie du befohlen hast,‹ und wies ihm die Wahrzeichen, Zunge und Augen. Da fing der König an noch viel bitterlicher zu weinen über seine arme Frau und sein Söhnlein, daß es die alte Mutter erbarmte und sie zu ihm sprach ›gib dich zufrieden, sie lebt noch. Ich habe eine Hirschkuh heimlich schlachten lassen und von dieser die Wahrzeichen genommen, deiner Frau aber habe ich ihr Kind auf den Rücken gebunden, und sie geheißen, in die weite Welt zu gehen, und sie hat versprechen müssen, nie wieder hierher zu kommen, weil du so zornig über sie wärst.‹ Da sprach der König ›ich will gehen, so weit der Himmel blau ist, und nicht essen und nicht trinken, bis ich meine liebe Frau und mein Kind wiedergefunden habe, wenn sie nicht in der Zeit umgekommen oder Hungers gestorben sind.‹

Darauf zog der König umher, an die sieben Jahre lang, und suchte sie in allen Steinklippen und Felsenhöhlen, aber er fand sie nicht und dachte, sie wäre verschmachtet. Er aß nicht und trank nicht während dieser ganzen Zeit, aber Gott erhielt ihn. Endlich kam er in einen großen Wald und fand darin das kleine Häuschen, daran das Schildchen war mit den Worten ›hier wohnt jeder frei.‹ Da kam die weiße Jungfrau heraus, nahm ihn bei der Hand, führte ihn hinein und sprach ›seid willkommen, Herr König,‹ und fragte ihn, wo er herkäme. Er antwortete ›ich bin bald sieben Jahre umhergezogen, und suche meine Frau mit ihrem Kinde, ich kann sie aber nicht finden.‹ Der Engel bot ihm Essen und Trinken an, er nahm es aber nicht, und wollte nur ein wenig ruhen. Da legte er sich schlafen, und deckte ein Tuch über sein Gesicht.

Darauf ging der Engel in die Kammer, wo die Königin mit ihrem Sohne saß, den sie gewöhnlich Schmerzenreich nannte, und sprach zu ihr ›geh heraus mitsamt deinem Kinde, dein Gemahl ist gekommen.‹ Da ging sie hin, wo er lag, und das Tuch fiel ihm vom Angesicht. Da sprach sie ›Schmerzenreich, heb deinem Vater das Tuch auf und decke ihm sein Gesicht wieder zu.‹ Das Kind hob es auf und deckte es wieder über sein Gesicht. Das hörte der König im Schlummer und ließ das Tuch noch einmal gerne fallen. Da ward das Knäbchen ungeduldig und sagte ›liebe Mutter, wie kann ich meinem Vater das Gesicht zudecken, ich habe ja keinen Vater auf der Welt. Ich habe das Beten gelernt, unser Vater, der du bist im Himmel; da hast du gesagt, mein Vater wär im Himmel und wäre der liebe Gott: wie soll ich einen so wilden Mann kennen? der ist mein Vater nicht.‹ Wie der König das hörte, richtete er sich auf und fragte, wer sie wäre. Da sagte sie ›ich bin deine Frau, und das ist dein Sohn Schmerzenreich.‹ Und er sah ihre lebendigen Hände und sprach ›meine Frau hatte silberne Hände.‹ Sie antwortete ›die natürlichen Hände hat mir der gnädige Gott wieder wachsen lassen;‹ und der Engel ging in die Kammer, holte die silbernen Hände und zeigte sie ihm. Da sah er erst gewiß, daß es seine liebe Frau und sein liebes Kind war, und küßte sie und war froh, und sagte ›ein schwerer Stein ist von meinem Herzen gefallen.‹ Da speiste sie der Engel Gottes noch einmal zusammen, und dann gingen sie nach Haus zu seiner alten Mutter. Da war große Freude überall, und der König und die Königin hielten noch einmal Hochzeit, und sie lebten vergnügt bis an ihr seliges Ende.

111 (VII) Greta Alfaro (10:35 min)

In Ictu Oculi

HD, Farbe, 16 : 9, Spanien 2009

[20 – FR] . . . Le festin fut long, bruyant, mal servi ; l'on était si tassé, que l'on avait peine à remuer les coudes, et les planches étroites qui servaient de bancs faillirent se rompre sous le poids des convives. Ils mangeaient abondamment. Chacun s'en donnait pour sa quote-part. La sueur coulait sur tous les fronts; et une vapeur blanchâtre, comme la buée d'un fleuve par un matin d'automne, flottait au-dessus de la table, entre les quinquets suspendus.

Rodolphe, le dos appuyé contre le calicot de la tente, pensait si fort à Emma, qu'il n'entendait rien. Derrière lui, sur le gazon, des domestiques empilaient des assiettes sales; ses voisins parlaient, il ne leur répondait pas; on lui emplissait son verre, et un silence s'établissait dans sa pensée, malgré les accroissements de la rumeur. Il rêvait à ce qu'elle avait dit et à la forme de ses lèvres; sa figure, comme en un miroir magique, brillait sur la plaque des shakos; les plis de sa robe descendaient le long des murs, et des journées d'amour se déroulaient à l'infini dans les perspectives de l'avenir. . . .

[20 – DE] . . . Der Schmaus dauerte lange. Es war lärmig, die Bedienung schlecht. Man saß so eng aneinander, daß man für die Ellenbogen gar keine Freiheit hatte, und die schmalen Bretter, die als Bänke dienten, drohten unter der Last der Gäste zusammenzubrechen. Man aß unmenschlich viel. Jeder wollte auf seine Kosten kommen. Allen perlte der Schweiß von der Stirne. Zwischen der Tafel und den Hängelampen schwebte weißlicher Dunst, wie der Nebel über dem Flusse an einem Herbstmorgen.

Rudolf, der seinen Platz an der Zeltwand hatte, verlor sich völlig in Träumereien an Emma, so daß er nichts sah und hörte. Hinter ihm, draußen auf dem Rasen, schichteten die Kellner die gebrauchten Teller. Wenn ihn einer seiner Nachbarn anredete, gab er ihm keine Antwort. Man füllte ihm das Glas, ohne daß er es wahrnahm. Trotz des allgemeinen immer stärker werdenden Lärmes war es in ihm ganz still. Er sann über das nach, was Emma gesagt hatte, und über die Linien ihrer Lippen dabei. Ihr Bild schimmerte ihm wie aus Zauberspiegeln aus allem entgegen, was glänzte, sogar aus dem Messingbeschlag der Feuerwehrhelme. Die Zeltwand hatte Falten, die ihn an die ihres Kleides erinnerten. Und vor ihm, in der Ferne der Zukunft, winkte eine endlos lange Reihe verliebter Tage. . . .

[21 – SP] . . . -Aquí trayo una cebolla, y un poco de queso y no sé cuántos mendrugos de pan -dijo Sancho-, pero no son manjares que pertenecen a tan valiente caballero como vuestra merced.

-¡Qué mal lo entiendes! -respondió don Quijote-. Hágote saber, Sancho, que es honra de los caballeros andantes no comer en un

mes; y, ya que coman, sea de aquello que hallaren más a mano; y esto se te hiciera cierto si hubieras leído tantas historias como yo; que, aunque han sido muchas, en todas ellas no he hallado hecha relación de que los caballeros andantes comiesen, si no era acaso y en algunos suntuosos banquetes que les hacían, y los demás días se los pasabanen flores. Y, aunque se deja entender que no podían pasar sin comer y sin hacer todos los otros menesteres naturales, porque, en efeto, eran hombres como nosotros, hase de entender también que, andando lo más del tiempo de su vida por las florestas y despoblados, y sin cocinero, que su más ordinaria comida sería de viandas rústicas, tales como las que tú ahora me ofreces. Así que, Sancho amigo, no te congoje lo que a mí me da gusto. Ni querrás tú hacer mundo nuevo, ni sacar la caballería andante de sus quicios.

-Perdóneme vuestra merced -dijo Sancho-; que, como yo no sé leer ni escrebir, como otra vez he dicho, no sé ni he caído en las reglas de la profesión caballeresca; y, de aquí adelante, yo proveeré las alforjas de todo género de fruta seca para vuestra merced, que es caballero, y para mí las proveeré, pues no lo soy, de otras cosas volátiles y de más sustancia.

-No digo yo, Sancho -replicó don Quijote-, que sea forzoso a los caballeros andantes no comer otra cosa sino esas frutas que dices, sino que su más ordinario sustento debía de ser dellas, y de algunas yerbas que hallaban por los campos, que ellos conocían y yo también conozco.

-Virtud es -respondió Sancho- conocer esas yerbas; que, según yo me voy imaginando, algún día será menester usar de ese conocimiento.

Y, sacando, en esto, lo que dijo que traía, comieron los dos en buena paz y compaña. . . .

(00:12 min)

(02:10 min)

(01:26 min)

(02:32 min)

(07:58 min)

(09:20 min)

(08:44 min)

(10:03 min)

[21 – DE] . . . »Hier hab ich eine Zwiebel und etwas Käse und etliche Stücklein Brot, ich weiß nicht wieviel«, erwiderte Sancho; »aber das sind keine Gerichte, wie sie sich für einen so gewaltigen Ritter wie Euer Gnaden schicken.«

»Wie schlecht verstehst du dich darauf!« antwortete Don Quijote. »Ich tue dir zu wissen, daß es den fahrenden Rittern eine Ehre ist, einen ganzen Monat nichts zu essen, und selbst wenn sie essen, nur was ihnen gerade zuhanden kommt; und das würde dir außer Zweifel stehen, wenn du wie ich so viele Geschichten gelesen hättest. Und so viele es deren waren, so habe ich doch in keiner von allen berichtet gefunden, daß die fahrenden Ritter gegessen hätten, wenn es nicht durch Zufall oder bei köstlichen Festmahlen geschah, die man ihnen gab. Die andren Tage verbrachten sie mit Nichtigkeiten. Und wiewohl sich begreifen läßt, daß sie nicht ohne Essen und ohne Verrichtung aller andren natürlichen Bedürfnisse bestehen konnten, denn am Ende waren sie Menschen wie wir, so muß man auch begreifen, daß, sintemal sie den größten Teil ihres Lebens durch Wälder und Einöden und ohne einen Koch hinzogen, ihre gewöhnlichste Nahrung in ländlicher Kost, wie du sie mir jetzt anbietest, bestanden haben muß. Sonach, Freund Sancho, betrübe dich nicht über das, was mir gerade recht behagt; wolle du nicht eine neue Welt schaffen oder das fahrende Rittertum aus seinen Angeln heben.«

»Verzeihe mir Euer Gnaden«, sagte Sancho; »denn da ich weder lesen noch schreiben kann, wie ich Euch schon einmal gesagt, so kenne und begreife ich nicht die Regeln des Ritterhandwerks; und so will ich denn fürderhin den Zwerchsack mit allerlei trockenem Obst für Euer Gnaden versehen, der Ihr ein Ritter seid, und für mich, weil ich keiner bin, will ich andere Dinge, wie Geflügel und sonstige nahrhaftere Kost, vorsehen.«

»Das sage ich nicht«, entgegnete Don Quijote, »daß für die fahrenden Ritter ein Zwang bestehe, nichts andres als das besagte trockne Obst zu verzehren, sondern nur, daß ihre gewöhnliche Nahrung offenbar aus solchem bestehen mußte sowie aus gewissen Kräutern, so sie auf dem Felde fanden, die sie kannten und die auch ich kenne.«

»Es ist eine treffliche Gabe«, antwortete Sancho, »derlei Kräuter zu kennen; denn wie ich mir denke, wird's eines Tages nötig werden, diese Kenntnis zu benützen.«

Und nun holte er hervor, was er, wie schon gesagt, bei sich hatte, und es aßen die beiden miteinander als ein paar friedliche gute Gesellen. . . .

[22 – DE]

I.

Mein Herz, ein Vogel, fröhlich aufwärts fliegend,
Umschwebt voll Heiterkeit des Segels Tau,
Das Schiff rollt unterm klaren Himmelsblau,
Ein Engel, in der Sonne Glanz sich wiegend.

Doch jene Insel, schwarz und düster dort;
Kythera ist's, durch Ruhmesklang erhaben,
Einstmals das Paradies der alten Knaben,
Ein armes Land jetzt und ein finstrer Ort.

Insel der Feste, süsser Heimlichkeiten!
Noch immer schwebt der Liebesgöttin Bild
Hier überm Meer, wie Duft so feurigmild,
Dass Lieb' und Sehnsucht unsere Herzen weiten.

Insel, von Myrten, Blumen überblüht,
Von jedem Land, von jeder Zeit gefeiert,
Wo der Verliebten Seufzer sanft verschleiert,
Wie Weihrauch einen Rosenwald durchglüht,

Wie ewiges Girren liebeskranker Tauben!
Und jetzt, – nur Wüste, felsigdürre Welt,
Vom scharfen Schrei der Vögel wild durchgellt.
Und dennoch will ich an ein Wunder glauben!

II.

Kein Tempel ragt aus schattiger Büsche Wand,
Nicht seh‘ ich junge Priesterinnen schreiten
Durch Blumen hin, voll heisser Heimlichkeiten.
Im leisen Lufthauch flatternd das Gewand.

Doch wie wir nah genug der Küste streben,
Dass unser Segel scheucht der Vögel Schwarm,
Erkenn ich eines schwarzen Galgens Arm
Zypressengleich vom klaren Blau sich heben.

Und wilde Vögel, eng beisammen sitzend,
Zernagen des Gehenkten morschen Leib,
Unreine Schnäbel, wie zum Zeitvertreib
In Fäulnis tauchend und das Blut verspritzend.

Des Toten Augen starren Löchern gleich,
Die Därme sieht man blutig sich ergiessen,
Die Henker ihre grausige Lust gemessen,
Zerstören diesen Leib mit Hieb und Streich.

Und unter ihm schleicht neidisch das Gelichter,
Vierfüssig Volk, die Schnauze hochgestreckt,
Aus ihrer Mitte sich der Grösste reckt,
Wie aus der Knechte Schar der blutige Richter.

Kytheras Kind, Kind blauer Himmelsluft,
So duldest du die grausige Schmach mit Schweigen,
So sühnst du deiner Liebesfeste Reigen,
Der Frevel Last verwehrt dir Sarg und Gruft.

Spasshafter Toter, deine Leiden alle
Sind meine! Wie der Wind dich hebt und neigt
Ein bittrer Ekel mir zum Munde steigt,
Der alten Schmerzen aufgewühlte Galle.

Vor dir, du Armer, hab‘ ich sie gefühlt
Mit ihren Schnäbeln, Krallen, scharfen Zähnen
Die wilden Raben, Geier und Hyänen,
Die einst so gern zerfleischt mich und zerwühlt.

Des Himmels Blau kann mich mit Lust nicht füllen,
Ich fühle nur noch Qual und Götterfluch
Und möchte, ach wie in ein Leichentuch
Mein Herz in dieses trübe Gleichnis hüllen.

Auf Venus‘ Insel alles mir zerrann,
Ein Galgen blieb, daran mein Bild zu schauen. –
Gib, Herr, mir Kraft und Mut, dass ohne Grauen
Hinfort ich auf mich selber blicken kann!

[22 – FR]

I. Mon coeur, comme un oiseau, voltigeait tout joyeux
Et planait librement à l‘entour des cordages ;
Le navire roulait sous un ciel sans nuages ;
Comme un ange enivré d‘un soleil radieux.

Quelle est cette île triste et noire ? – C‘est Cythère,
Nous dit-on, un pays fameux dans les chansons
Eldorado banal de tous les vieux garçons.
Regardez, après tout, c‘est une pauvre terre.

– Île des doux secrets et des fêtes du coeur !
De l‘antique Vénus le superbe fantôme
Au-dessus de tes mers plane comme un arôme
Et charge les esprits d‘amour et de langueur.

Belle île aux myrtes verts, pleine de fleurs écloses,
Vénérée à jamais par toute nation,
Où les soupirs des coeurs en adoration
Roulent comme l‘encens sur un jardin de roses

Ou le roucoulement éternel d‘un ramier !
– Cythère n‘était plus qu‘un terrain des plus maigres,
Un désert rocailleux troublé par des cris aigres.
J‘entrevoyais pourtant un objet singulier !

II. Ce n‘était pas un temple aux ombres bocagères,
Où la jeune prêtresse, amoureuse des fleurs,
Allait, le corps brûlé de secrètes chaleurs,
Entrebâillant sa robe aux brises passagères;

Mais voilà qu‘en rasant la côte d‘assez près
Pour troubler les oiseaux avec nos voiles blanches,
Nous vîmes que c‘était un gibet à trois branches,

Du ciel se détachant en noir, comme un cyprès.
De féroces oiseaux perchés sur leur pâture
Détruisaient avec rage un pendu déjà mûr,
Chacun plantant, comme un outil, son bec impur
Dans tous les coins saignants de cette pourriture ;

Les yeux étaient deux trous, et du ventre effondré
Les intestins pesants lui coulaient sur les cuisses,
Et ses bourreaux, gorgés de hideuses délices,
L'avaient à coups de bec absolument châtré.

Sous les pieds, un troupeau de jaloux quadrupèdes,
Le museau relevé, tournoyait et rôdait ;
Une plus grande bête au milieu s'agitait
Comme un exécuteur entouré de ses aides.

Habitant de Cythère, enfant d'un ciel si beau,
Silencieusement tu souffrais ces insultes
En expiation de tes infâmes cultes
Et des péchés qui t'ont interdit le tombeau.

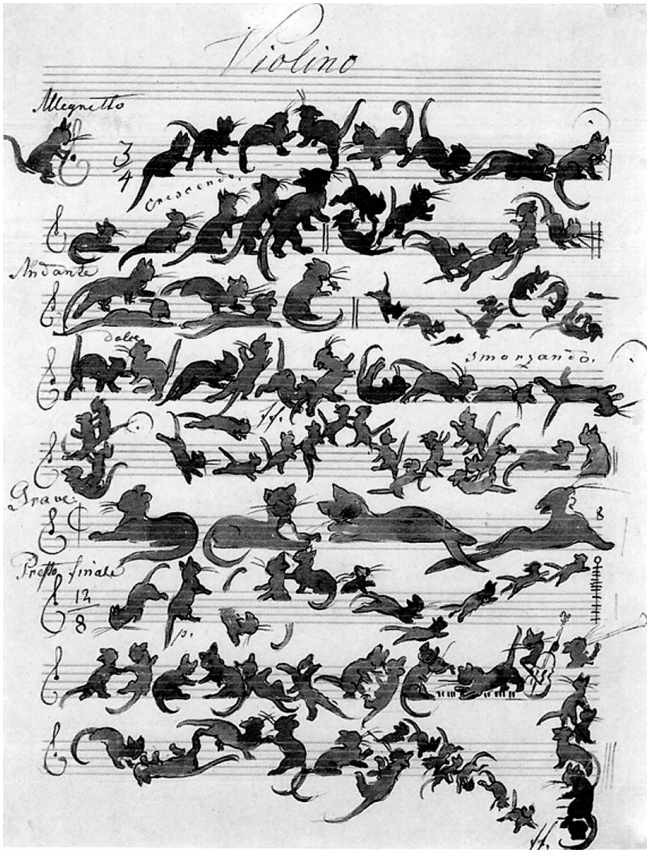
Ridicule pendu, tes douleurs sont les miennes !
Je sentis, à l'aspect de tes membres flottants,
Comme un vomissement, remonter vers mes dents
Le long fleuve de fiel des douleurs anciennes ;

Devant toi, pauvre diable au souvenir si cher,
J'ai senti tous les becs et toutes les mâchoires
Des corbeaux lancinants et des panthères noires
Qui jadis aimaient tant à triturer ma chair.

– Le ciel était charmant, la mer était unie ;
Pour moi tout était noir et sanglant désormais,
Hélas! et j'avais, comme en un suaire épais,
Le coeur enseveli dans cette allégorie.

Dans ton île, ô Vénus! je n'ai trouvé debout
Qu'un gibet symbolique où pendait mon image...
– Ah! Seigneur! donnez-moi la force et le courage
De contempler mon coeur et mon corps sans dégoût !

[23] . . . Ich bin Musiker geworden, und zwar Zukunftsmusiker im zweiten höhern Grad. Weg mit den alten, steifen, trockenen Noten! Veraltet, überwunden, abgetanes Zeug – es braucht ein neues, durchgeistigtes, lebensvolles Ausdrucksmittel für meine neuen ungeahnten Gedanken – ob es Töne, Bilder oder der Teufel weiß was sind, das ist auch ganz wurst – ich habe das Unglaubliche geleistet. Beiliegende, Hr. Joachim gewidmete Sonate sei ein redender Beweis. Joachim gesteht, daß er nicht imstande ist, sie zu spielen – dieser Hexenmeister auf der Geige! Nebenbei kann bemerkt werden, daß Joachim und ich dem berühmten Orden von der schwarzen Katze angehören und das dieser unscheinbare Anlaß es war, – der diesen Riesenschritt in der Musik hervorrief. . . . (FIG. 13)



(FIG. 13) Moritz von Schwind
Die Katzensymphonie
1868, Tinte auf Notenblatt
Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe

[24]

Du Spiegelwesen, mein Denken perforierend…
In dessen Augen Rettung. Mehr du bist…

Urtiefste Sprache, entkopfte Lesartigkeit.
Ohne Verweis auf Erwartungsorte.

Entrasten aller Punkte im System
(der nicht mehr zu verschweigenden Möglichkeiten),
rötelnd Linien ziehend, weichste Kurven tupfend.

Hüllkanäle, euphorisch durchströmt, aufgespannte Glitzrigketten…

Dein Haar verschlingt die Sicht, verwindet Luftröhr' mein…
frei von Imaginat ich bleib', ohnmachtsnah.
Alswohl meines suchend-ringend Herzens' Schlag
in jede deiner Vertiefungen gepresst.

Wir uns von nektar' Atem nährend…
ambrosisch salbend alle Wunden.
Wohlst verfugend.

Zähne, hellste Flecken unserer Schattenpyramide, reißen dünnste
Epithele jener Narbenfurchen… Härchen verschleifen feinstfachgenau.
Doch mehr als Handwerk hier am Werk!

Vollendet polierte Transparenz nun in deiner Haut.
Die Hüllen nur mit fleischig Muskelsuch' Kontur gewinnend.
Zungenschnalz, triefig, verrasend.
(Dein. Mein.)

Verkrallt… untrennbar wir,
im Krampf die leere Freiheit fordernd.

Scharniere bis auf die Knorpel heruntergepresst.
Mechanisch stopfend' Takt,
vom Augenschlag ab / auf / synkopisiert.
Blau-braun zu Milch-weiß / Grau-blau verkippt.

Netzend' Geräusche, über aller Rohheit schwebend.
Vermessen. Anmut, jenseits der Hülle… wesenhaft.

Aufschichtendes Schaffen. Uferlos.

Entschwindend' Eifer die Schleife des Moments zu wahren.
–
Branden der verkeilten Körper.
–
Übergangsloses Gleiten.

Die Überlast der Sinne sich verrät…
Kein kleinstes Wort ist uns geblieben,
nur sich entraubend' Körper.

Wohliges Nach / Unerforschbarer Aggregatzustand, fern von flüssig.
Festigkeit. Nie Gas.

Ausrinnen letzter Kräfte…
Überrollt vom anbrechenden Morgen /
Entzeitet wir.

Verkapselte Welt… kein Horizontphantom.

Umfühlendes Vergessen…

VIII Nathalie Djurberg & Hans Berg (05:02 min)
Woods

SD, Farbe, 16 : 9, Musik: Hans Berg
Schweden / Deutschland 2011
Leihgeber: Galerie Giò Marconi, Mailand

[25]

Eilt die Sonne nieder zu dem Abend,
Löscht das kühle Blau in Purpurgluten,
Dämmrungsruhe trinken alle Gipfel.

Jauchzt die Flut hernieder silberschäumend,
Wallt gelassen nach verbrauster Jugend,
Wiegt der Sterne Bild im Wogenspiegel.

Hängt der Adler, ruhend hoch in Lüften,
Unbeweglich wie in tiefem Schlummer;
Regt kein Zweig sich, schweigen alle Winde.

Lächelnd mühelos in Götterrhythmen,
Wie den Nebel Himmelsglanz durchschreitet,
Schreitet Helios schwebend über Fluren.
Feucht vom Zaubertau der heil‘gen Lippen
Strömt sein Lied den Geist von allen Geistern
Strömt die Kraft von allen Kräften nieder

In der Zeiten Schicksalsmelodien,
Die harmonisch ineinander spielen

Wie in Blumen hell und dunkle Farben.
Und verjüngter Weisheit frische Gipfel,
Hebt er aus dem Chaos alter Lügen
Aufwärts zu dem Geist der Ideale.

Wiegt dann sanft die Blumen an dem Ufer,
Die sein Lied von süßem Schlummer weckte,
Wieder durch ein süßes Lied in Schlummer.

Hätt ich nicht gesehen und gestaunet,
Hätt ich nicht dem Göttlichen gelauschet,
Und ich säh den heil‘gen Glanz der Blumen,

Säh des frühen Morgens Lebensfülle,
Die Natur wie neugeboren atmet,
Wüßt ich doch, es ist kein Traum gewesen.

[26]

Sweet life, if life were stronger,
Earth clear of years that wrong her,
Then two things might live longer,
Two sweeter things than they;
Delight, the rootless flower,
And love, the bloomless bower;
Delight that lives an hour,
And love that lives a day.

From evensong to daytime,
When April melts in Maytime,
Love lengthens out his playtime,

Loves lessens breath by breath,
And kiss by kiss grows older
On listless throat or shoulder
Turned sideways now, turned colder
Than life that dreams of death.

This one thing once worth giving
Life gave, and seemed worth living;
Sin sweet beyond forgiving
And brief beyond regret:
To laugh and love together
And weave with foam and feather
And wind and words the tether
Our memories play with yet.

Ah, one thing worth beginning,
One thread in life worth spinning,
Ah sweet, one sin worth sinning,
With all the whole soul‘s will;
To lull you till one stilled you,
To kiss you till one killed you,
To feed you till one filled you,
Sweet lips, if love could fill;

To hunt sweet Love and lose him
Between white arms and bosom,
Between the bud and blossom,
Between your throat and chin;
To say of shame – what is it?
Or virtue – we can miss it,
Of sin – we can but kiss it,
And it‘s no longer sin:

(→ S.130)

VIII Nathalie Djurberg & Hans Berg (05:02 min)

(00:16 min)

To feel the strong soul, stricken
Through fleshly pulses, quicken
Beneath swift sighs that thicken,
Soft hand and lips that smite;
Lips that no love can tire,
With hands that sting like fire,
Weaving the web Desire
To snare the bird Delight.

But love so lightly plighted,
Our love with torch unlighted,
Paused near us unaffrighted,
Who found and left him free;
None, seeing us cloven in sunder,
Will weep or laugh or wonder;
Light love stands clear of thunder,
And safe from winds at sea.

As, when late larks give warning
Of dying lights and dawning,
Night murmurs to the morning,
„Lie still, O love, lie still“;
And half her dark limbs cover
The white limbs of her lover,
With amorous plumes that hover
And fervent lips that chill;

As scornful day represses
Night‘s void and vain caresses,
And from the cloudier tresses
Unwinds the gold of his,
With limbs from limbs dividing
And breath by breath subsiding;
For love has no abiding,

But dies before the kiss;
So hath it been, so be it;
For who shall live and flee it?
But look that no man see it
Or hear it unaware;
Lest all who love and choose him
See Love, and so refuse him
For all who find him lose him,
But all have found him fair.

[27]

Das letzte Sträuchlein ist verglüht,
Und trauernd steht der öde Wald,
Durch seine leeren Hallen zieht
Ein Nebelschauer dumpf und kalt;
Zerstoben ist sein Gästeschwarm,
Verstummt ist seine Liederbrust –
Der Wald ist alt, der Wald ist arm,
Die Freunde flohen mit der Lust.

Die Blätterflut, die hier gerauscht
Bald anmutreich, bald sturmeswild,
Bei deren Klängen ich erlauscht,
Was tief im Menschenherzen quillt –

(→ S.134)

VIII Nathalie Djurberg & Hans Berg (05:02 min)

(01:34 min)

Versiegt ist sie bis auf den Grund,
Verklungen ist ihr Zauberlied,
Es tut ihr Schweigen mahnend kund,
Daß Jugend, Glück und Freundschaft flieht.

Der Waldesgrund, so reich geschmückt
Wie Teppiche von Feenhand,
Hat einst mit Träumen süß beglückt
Den Wandersmann nach Sonnenbrand;
Nun ist er abgemähtes Feld,
Worauf der Tod vom Werke ruht
Und warnend ruft: „Mein ist die Welt,
Nur Liebe nicht, die Gutes tut!“

[28 – FR]

Ma pauvre muse, hélas ! qu’as-tu donc ce matin ?
Tes yeux creux sont peuplés de visions nocturnes,
Et je vois tour à tour réfléchis sur ton teint
La folie et l’horreur, froides et taciturnes.

Le succube verdâtre et le rose lutin
T’ont-ils versé la peur et l’amour de leurs urnes ?
Le cauchemar, d’un poing despotique et mutin,
T’a-t-il noyée au fond d’un fabuleux Minturnes ?

Je voudrais qu’exhalant l’odeur de la santé
Ton sein de pensers forts fût toujours fréquenté,
Et que ton sang chrétien coulât à flots rythmiques,
Comme les sons nombreux des syllabes antiques,
Où règnent tour à tour le père des chansons,
Phœbus, et le grand Pan, le seigneur des moissons.

[28 – DE]

Die kranke Muse Du arme Muse, was ist dir geschehn?
Im hohlen Blick les‘ ich die nächtgen Qualen,
Und muss den Wahnsinn und den Schreck, den fahlen
Im stummen, angstgequälten Antlitz sehn.

Gossen sie Lieb‘ und Furcht aus ihren Schalen,
Die grünen Zwerge und die rosigen Feen?
Hat dich der Alb gepackt mit eisigem Wehn
Und dich erstickt in wilden Zauber quälen?

Ich wollt‘, dein Atem wäre stets voll Kraft,
Dass er nur starker Dinge Abbild schafft!
Des Blutes Rauschen rhythmischer Gesang,
Wie er in jenen alten Zeiten klang,
Als Phöbus und der grosse Pan regierten,
Des Liedes Vater und der Gott der Hirten.

VIII Nathalie Djurberg & Hans Berg (05:02 min)

(03:56 min)

[29]

Wünsche sich mit Wünschen schlagen,
Und die Gier wird nie gestillt.
Wer ist in dem wüsten Jagen
Da der Jäger, wer das Wild?
Selig, wer es fromm mag wagen,
Durch das Treiben dumpf und wild
In der festen Brust zu tragen
Heilger Schönheit hohes Bild!

Sieh, da brechen tausend Quellen
Durch die felsenharte Welt,
Und zum Strome wird ihr Schwellen,
Der melodisch steigt und fällt.
Ringsum sich die Fernen hellen,
Gottes Hauch die Segel schwellt –
Rettend spülen dich die Wellen
In des Herzens stille Welt.

IX Ulu Braun
Westcoast

(07:22 min)

HD, Farbe, 16:9, Deutschland 2009
VG Bild-Kunst, Bonn

[30 – EN] . . . The appearance of the ocean, in the space between the more distant island and the shore, had something very unusual about it. Although, at the time, so strong a gale was blowing landward that a brig in the remote offing lay to under a double-reefed trysail, and constantly plunged her whole hull out of sight, still there was here nothing like a regular swell, but only a short, quick, angry cross dashing of water in every direction – as well in the teeth of the wind as otherwise. Of foam there was little except in the immediate vicinity of the rocks.

„The island in the distance," resumed the old man, „is called by the Norwegians Vurrgh. The one midway is Moskoe. That a mile to the northward is Ambaaren. Yonder are Iflesen, Hoeyholm, Kieldholm, Suarven, and Buckholm. Farther off – between Moskoe and Vurrgh – are Otterholm, Flimen, Sandflesen, and Skarholm. These are the true names of the places – but why it has been thought necessary to name them at all, is more than either you or I can understand. Do you hear any thing? Do you see any change in the water?"

We had now been about ten minutes upon the top of Helseggen, which we had ascended from the interior of

Lofoden, so that we had caught no glimpse of the sea until it had burst upon us from the summit. As the old man spoke, I became aware of a loud and gradually increasing sound, like the moaning of a vast herd of buffaloes upon an American prairie; and at the same moment I perceived that what seamen term the chopping character of the ocean beneath us, was rapidly changing into a current which set to the eastward. Even while I gazed, this current acquired a monstrous velocity. Each moment added to its speed – to its headlong impetuosity. In five minutes the whole sea, as far as Vurrgh, was lashed into ungovernable fury; but it was between Moskoe and the coast that the main uproar held its sway. Here the vast bed of the waters, seamed and scarred into a thousand conflicting channels, burst suddenly into phrensied convulsion – heaving, boiling, hissing – gyrating in gigantic and innumerable vortices, and all whirling and plunging on to the eastward with a rapidity which water never elsewhere assumes except in precipitous descents.

In a few minutes more, there came over the scene another radical alteration. The general surface grew somewhat more smooth, and the whirlpools, one by one, disappeared, while prodigious streaks of foam became apparent where none had been seen before. These streaks, at length, spreading out to a great distance, and entering into combination, took unto themselves the gyratory motion of the subsided vortices, and seemed to form the germ of another more vast. Suddenly – very suddenly – this assumed a distinct and definite existence, in a circle of more than half a mile in diameter. The edge of the whirl was represented by a broad belt of gleaming spray; but no particle of this slipped into the mouth of the terrific funnel, whose interior, as far as the eye could fathom it, was a smooth, shining, and jet-black wall of water, inclined to the horizon at an angle of some forty-five degrees, speeding dizzily round and round with a swaying and sweltering motion, and sending forth to the winds an appalling voice, half shriek, half roar, such as not even the mighty cataract of Niagara ever lifts up in its agony to Heaven. . . .

[30 – DE] . . . Der Anblick des Meeres zwischen der entfernteren Insel und der Küste war ein sehr ungewöhnlicher. Obgleich ein so heftiger Wind landwärts blies, daß eine Brigg draußen in der offenen See unter doppelt gerefftem Gaffelsegel lag und beständig mit ihrem ganzen Rumpf in den Wogen versank, so war hier doch keine regelrechte Dünung, sondern nur ein kurzes, schnelles, zorniges Aufklatschen des Wassers nach allen Richtungen – sowohl mit als gegen den Wind. Schaum gab es nur wenig, außer in der nächsten Umgebung der Felsen.

»Die ferne Insel«, fuhr der alte Mann fort, »wird von den Norwegern Vurrgh genannt. Die eine näherliegende heißt Moskoe. Jene dort eine Meile nordwärts ist Ambaaren. Dort drüben liegen Islesen, Hotholm, Keildhelm, Suarven und Buckholm. Weiter draußen, zwischen Moskoe und Vurrgh liegen Otterholm, Flimen, Sandflesen und Stockholm. Das sind die Namen der Orte; warum man es aber überhaupt für nötig fand, ihnen Namen zu geben, das ist wohl Ihnen wie mir unbegreiflich. – Hören Sie etwas? Sehen Sie eine Veränderung im Wasser?«

Wir waren jetzt etwa zehn Minuten auf der Spitze des Helseggen, zu dem wir aus dem Innern von Lofoten aufgestiegen waren, so daß wir keinen Schimmer vom Meere erblickt hatten, bis es, als wir oben auf dem Gipfel angelangt waren, plötzlich in voller Weite vor uns lag. Während der Alte sprach, kam mir ein lautes, langsam zunehmendes Tosen zum Bewußtsein, ein Lärm wie das Brüllen einer ungeheuren Büffelherde auf einer amerikanischen Prärie. Und im selben Augenblick gewahrte ich, daß das »Hacken« des Meeres unter uns sich mit rasender Schnelligkeit in eine östliche Strömung verwandelte. Während ich hinsah, nahm diese Strömung noch mit unheimlicher Geschwindigkeit zu. Jeder Augenblick verzehnfachte ihre Hast, ihr maßloses Ungestüm. In fünf Minuten tobte der ganze Ozean bis nach Vurrgh hinaus in gewaltigem Sturm; aber zwischen Moskoe und der Küste toste der Aufruhr am tollsten. Hier stürmte die ungeheure Wasserflut in tausend einander entgegengesetzte Kanäle, brach sich plötzlich in wahnsinnigen Zuckungen, keuchte, kochte und zischte – kreiste in zahllosen riesenhaften Wirbeln, und alles stürmte heulend und sich überstürzend nach Osten, mit einer Geschwindigkeit, wie sie sich nur bei den rasendsten Wasserstürzen findet.

Einige Minuten später hatte sich die Szene wiederum völlig verändert. Die gesamte Oberfläche wurde ein wenig glatter, und die Strudel verschwanden einer nach dem andern, während mächtige Schaumstreifen sich überall da zeigten, wo vorher gar kein Schaum gewesen war. Diese Streifen, die sich immer weiter und weiter ausdehnten und miteinander verbanden, nahmen nun die drehende Bewegung der verschwundenen Strudel an und schienen den Rand eines neuen ganz gewaltigen Strudels zu bilden. Plötzlich – sehr plötzlich – nahm der Wirbel deutliche und bestimmte Form an und wurde zu einem Kreis von mehr als einer Meile Durchmesser. Umrandet war der Wirbel von einem breiten Gürtel schimmernden Schaums; doch nicht der kleinste Teil desselben glitt in den Schlund des schrecklichen Trichters, dessen Innenwand, soweit das Auge es ergründen konnte, von einer glatten, leuchtenden und kohlschwarzen Wassermauer gebildet wurde, die sich in einem Winkel von etwa fünfundvierzig Grad zum Horizont hinneigte und sich in schwingender, schwindelnder Rastlosigkeit im Kreise drehte und dabei so eine fürchterliche, kreischende und heulende Stimme gen Himmel sandte, wie sie selbst der mächtige Niagarafall in seiner Todesangst nicht hervorbringt. . . .

[31] . . . It was on a dreary night of November that I beheld the accomplishment of my toils. With an anxiety that almost amounted to agony, I collected the instruments of life around me, that I might infuse a spark of being into the lifeless thing that lay at my feet. It was already one in the morning; the rain pattered dismally against the panes, and my candle was nearly burnt out, when, by the glimmer of the half-extinguished light, I saw the dull yellow eye of the creature open; it breathed hard, and a convulsive motion agitated its limbs.

How can I describe my emotions at this catastrophe, or how delineate the wretch whom with such infinite pains and care I had endeavoured to form? His limbs were in proportion, and I had selected his features as beautiful. Beautiful! Great God! His yellow skin scarcely covered the work of muscles and arteries beneath; his hair was of a lustrous black, and flowing; his teeth of a pearly whiteness; but these luxuriances only formed a more horrid contrast with his watery eyes, that seemed almost of the same colour as the dun-white sockets in which they were set, his shrivelled complexion and straight black lips.

The different accidents of life are not so changeable as the feelings of human nature. I had worked hard for nearly two years, for the sole purpose of infusing life into an inanimate body. For this I had deprived myself of rest and health. I had desired it with an ardour that far exceeded moderation; but now that I had finished,

the beauty of the dream vanished, and breathless horror and disgust filled my heart. Unable to endure the aspect of the being I had created, I rushed out of the room and continued a long time traversing my bed-chamber, unable to compose my mind to sleep. At length lassitude succeeded to the tumult I had before endured, and I threw myself on the bed in my clothes, endeavouring to seek a few moments of forgetfulness. But it was in vain; I slept, indeed, but I was disturbed by the wildest dreams. I thought I saw Elizabeth, in the bloom of health, walking in the streets of Ingolstadt. Delighted and surprised, I embraced her, but as I imprinted the first kiss on her lips, they became livid with the hue of death; her features appeared to change, and I thought that I held the corpse of my dead mother in my arms; a shroud enveloped her form, and I saw the grave-worms crawling in the folds of the flannel. I started from my sleep with horror; a cold dew covered my forehead, my teeth chattered, and every limb became convulsed; when, by the dim and yellow light of the moon, as it forced its way through the window shutters, I beheld the wretch – the miserable monster whom I had created. He held up the curtain of the bed; and his eyes, if eyes they may be called, were fixed on me. His jaws opened, and he muttered some inarticulate sounds, while a grin wrinkled his cheeks. He might have spoken, but I did not hear; one hand was stretched out, seemingly to detain me, but I escaped and rushed downstairs. I took refuge in the courtyard belonging to the house which I inhabited, where I remained during the rest of the night, walking up and down in the greatest agitation, listening attentively, catching and fearing each sound as if it were to announce the approach of the demoniacal corpse to which I had so miserably given life. . . .

appeared to change, and I thought that I held the corpse of my dead mother in my arms; a shroud enveloped her form, and I saw the grave-worms crawling in the folds of the flannel. I started from my sleep with horror; a cold dew covered my forehead, my teeth chattered, and every limb became convulsed; when, by the dim and yellow light of the moon, as it forced its way through the window shutters, I beheld the wretch – the miserable monster whom I had created. He held up the curtain of the bed; and his eyes, if eyes they may be called, were fixed on me. His jaws opened, and he muttered some inarticulate sounds, while a grin wrinkled his cheeks. He might have spoken, but I did not hear; one hand was stretched out, seemingly to detain me, but I escaped and rushed downstairs. I took refuge in the courtyard belonging to the house which I inhabited, where I remained during the rest of the night, walking up and down in the greatest agitation, listening attentively, catching and fearing each sound as if it were to announce the approach of the demoniacal corpse to which I had so miserably given life. . . .

(Panorama-Ansichten)

[32]

Vor seiner Hütte ruhig im Schatten sitzt
Der Pflüger, dem Genügsamen raucht sein Herd.
Gastfreundlich tönt dem Wanderer im
Friedlichen Dorfe die Abendglocke.

Wohl kehren itzt die Schiffer zum Hafen auch,
In fernen Städten, fröhlich verrauscht des Markts
Geschäft‘ger Lärm; in stiller Laube
Glänzt das gesellige Mahl den Freunden.

Wohin denn ich? Es leben die Sterblichen
Von Lohn und Arbeit; wechselnd in Müh‘ und Ruh‘
Ist alles freudig; warum schläft denn
Nimmer nur mir in der Brust der Stachel?

Am Abendhimmel blühet ein Frühling auf;
Unzählig blühn die Rosen und ruhig scheint
Die goldne Welt; o dorthin nimmt mich
Purpurne Wolken! und möge droben

In Licht und Luft zerrinnen mir Lieb‘ und Leid! –
Doch, wie verscheucht von töriger Bitte, flieht
Der Zauber; dunkel wirds und einsam
Unter dem Himmel, wie immer, bin ich –

Komm du nun, sanfter Schlummer! zu viel begehrt
Das Herz; doch endlich, Jugend! verglühst du ja,
Du ruhelose, träumerische!
Friedlich und heiter ist dann das Alter.

[33] . . . In ahnungsvollem Schweigen harrten Baum und Gebüsch, daß der Abendwind komme und mit ihnen kose. Nur das Getöse des Waldbachs, der über weiße Kiesel fortbrauste, unterbrach die tiefe Stille. Arm in Arm verschlungen, schweigend wandelten die Mädchen fort durch die schmalen Blumengänge, über die Brücken, die über die verschiedenen Schlingungen des Bachs führten, bis sie an das Ende des Parks, an den großen See kamen, in dem sich der ferne Geierstein mit seinen malerischen Ruinen abspiegelte.

»Es ist doch schön!« rief Julia recht aus voller Seele. »Laß uns«, sprach Hedwiga, »in die Fischerhütte treten. Die Abendsonne brennt entsetzlich, und drin ist die Aussicht nach dem Geierstein aus dem mittlern Fenster noch schöner als hier, da die Gegend dort nicht Panorama, sondern in gruppierter Ansicht, wahrhaftes Bild erscheint.«

Julia folgte der Prinzessin, die, kaum hineingetreten und zum Fenster hinausschauend, sich nach Crayon und Papier sehnte, um die Aussicht in der Beleuchtung zu zeichnen, welche sie ungemein pikant nannte.

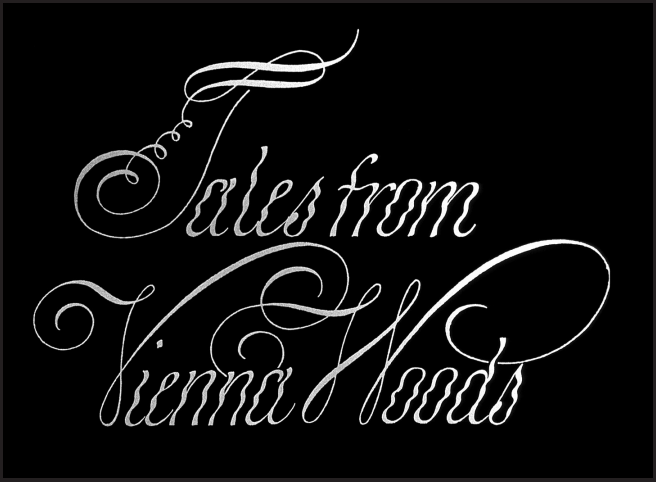
»Ich möchte«, sprach Julia, »ich möchte dich beinahe um deine Kunstfertigkeit beneiden, Bäume und Gebüsche, Berge, Seen so ganz nach der Natur zeichnen zu können. Aber ich weiß es schon, könnte ich auch so hübsch zeichnen als du, doch wird es mir niemals gelingen, eine Landschaft nach der Natur aufzunehmen, und zwar um desto weniger, je herrlicher der Anblick. Vor lauter Freude und

Entzücken des Schauens würd‘ ich gar nicht zur Arbeit kommen.« – Der Prinzessin Antlitz überflog bei diesen Worten Julias ein gewisses Lächeln, das bei einem sechzehnjährigen Mädchen bedenklich genannt werden dürfte. Meister Abraham, der im Ausdruck zuweilen etwas seltsam, meinte, solch Muskelspiel im Gesicht sei dem Wirbel zu vergleichen auf der Oberfläche des Wassers, wenn sich in der Tiefe etwas Bedrohliches rührt. . . .

149 ⓧ Quay Brothers (04:18 min)
Stille Nacht III — Tales From Vienna Woods

Digitalisierter 35-mm-Film, HD, S / W, 16 : 9
Musik: Voz de Drohobycz, England 1992
Leihgeber: Atelier Koninck QbfZ, London

[34 – RU] . . . II. Голова
Знаете ли вы украинскую ночь? О, вы не знаете украинской ночи! Всмотритесь в нее. С середины неба глядит месяц. Необъятный небесный свод раздался, раздвинулся еще необъятнее. Горит и дышит он. Земля вся в серебряном свете; и чудный воздух и прохладно-душен, и полон неги, и движет океан благоуханий.“ Божественная ночь! Очаровательная ночь! Недвижно, вдохновенно стали леса, полные мрака, и кинули огромную тень от себя. Тихи и покойны эти пруды; холод и мрак вод их угрюмо заключен в темнозеленые стены садов. Девственные чащи черемух и черешен пугливо протянули свои корни в ключевой холод и изредка лепечут листьями, будто сердясь и негодуя, когда прекрасный ветреник – ночной ветер, подкравшись мгно-



(00:08 min)

(00:17 min)

(00:30 min)

венно, целует их. Весь ландшафт спит. А вверху всё дышит, всё дивно, всё торжественно. А на душе и необъятно, и чудно, и толпы серебряных видений стройно возникают в ее глубине. Божественная ночь! Очаровательная ночь! И вдруг всё ожило: и леса, и пруды, и степи. Сыплется величественный гром украинского соловья, и чудится, что и месяц заслушался его посереди неба... Как очарованное, дремлет на возвышении село. Еще белее, еще лучше блестят при месяце толпы хат; еще ослепительнее вырезываются из мрака низкие их стены. Песни умолкли. Всё тихо. Благочестивые люди уже спят. Где-где только светятся узенькие окна. Перед порогами иных только хат запоздалая семья совершает свой поздний ужин. . . .

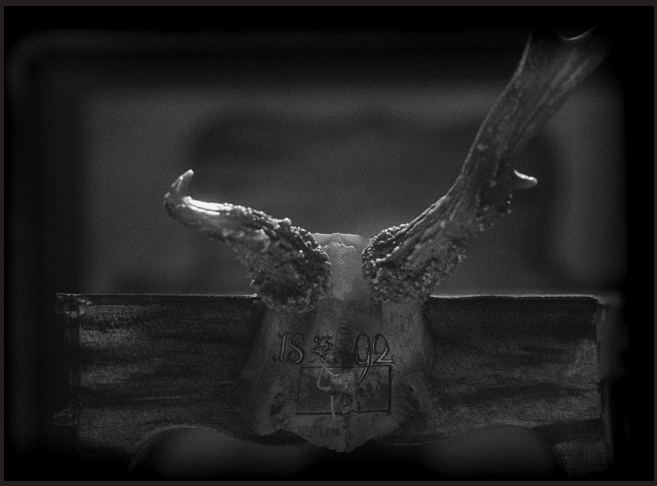
[34 – DE] . . . II. Der Amtmann
Kennt ihr die ukrainische Nacht? Oh, ihr kennt die ukrainische Nacht nicht! Betrachtet sie nur recht genau: mitten vom Himmel blickt der Mond herab; das unermeßliche Himmelsgewölbe dehnt sich und wird noch unermeßlicher; es glüht und atmet; die ganze Erde ruht in silbernem Lichte; die wunderbare Luft ist kühl und schwül zugleich, von Wollust erfüllt, von einem Ozean von Wohlgerüchen durchströmt. Göttliche Nacht! Unbeweglich und begeistert stehen die Wälder, von Dunkel erfüllt, ungeheure Schatten vor sich werfend. Still und regungslos ruhen die Teiche; ihre kalten dunklen Gewässer sind von düstern, dunkelgrünen Mauern der Gärten eingefaßt. Das jungfräuliche Dickicht der Faulbeer- und Kirschbäume hat die Wurzeln scheu in die Kühle der Quellen versenkt und raschelt ab und zu gleich-

sam zürnend mit den Blättern, wenn der herrliche Nachtwind, schnell heranschleichend, sie küßt. Die ganze Landschaft schläft. Doch oben atmet alles, alles ist wunderbar, alles feierlich. Die Menschenseele aber dehnt sich ins Unermeßliche, und Scharen silberner Visionen erstehen schlank in ihrer Tiefe. Göttliche Nacht! Bezaubernde Nacht! Und plötzlich ist alles lebendig geworden: die Wälder, die Teiche, die Steppen. Man hört das majestätische Schmettern der ukrainischen Nachtigall, und selbst der Mond in der Mitte des Himmels scheint ihr zu lauschen ... Wie verzaubert schlummert auf seiner Anhöhe das Dorf. Noch weißer, noch schöner leuchten im Mondenscheine die Haufen der Häuschen; noch blendender heben sich in der Finsternis ihre niederen Mauern ab. Die Lieder sind verstummt. Alles ist still. Die frommen Leute schlafen schon. Nur hie und da leuchtet ein schmales Fensterchen. Vor den Schwellen einzelner Häuser sitzt noch eine verspätete Familie beim Nachtmahl. . . .

[35]. . . Welcher Lebendige, Sinnbegabte, liebt nicht vor allen Wundererscheinungen des verbreiteten Raums um ihn das allerfreuliche Licht – mit seinen Farben, seinen Strahlen und Wogen; seiner milden Allgegenwart, als weckender Tag. Wie des Lebens innerste Seele atmet es der rastlosen Gestirne Riesenwelt, und schwimmt tanzend in seiner blauen Flut – atmet es der funkelnde, ewigruhende Stein, die sinnige, saugende Pflanze, und das wilde, brennende, vielgestaltete Tier – vor allen aber der herrliche Fremdling mit den Augen, dem (→ S.156)

(00:46 min)

(01:01 min)



(02:08 min)

(02:08 min)

(02:24 min)

(02:32 min)

(02:38 min)

(02:50 min)

(03:22 min)

schwebenden Gange, und den zartgeschlossenen, tonreichen Lippen. Wie ein König der irdischen Natur ruft es jede Kraft zu zahllosen Verwandlungen, knüpft und löst unendliche Bündnisse, hängt sein himmlisches Bild jedem irdischen Wesen um. – Seine Gegenwart allein offenbart die Wunderherrlichkeit der Reiche der Welt. Abwärts wend ich mich zu der heiligen, unaussprechlichen, geheimnisvollen Nacht. Fernab liegt die Welt – in eine tiefe Gruft versenkt – wüst und einsam ist ihre Stelle. In den Saiten der Brust weht tiefe Wehmut. In Tautropfen will ich hinuntersinken und mit der Asche mich vermischen. – Fernen der Erinnerung, Wünsche der Jugend, der Kindheit Träume, des ganzen langen Lebens kurze Freuden und vergebliche Hoffnungen kommen in grauen Kleidern, wie Abendnebel nach der Sonne Untergang. In andern Räumen schlug die lustigen Gezelte das Licht auf. Sollte es nie zu seinen Kindern wiederkommen, die mit der Unschuld Glauben seiner harren? Was quillt auf einmal so ahndungsvoll unterm Herzen, und verschluckt der Wehmut weiche Luft? Hast auch du ein Gefallen an uns, dunkle Nacht? Was hältst du unter deinem Mantel, das mir unsichtbar kräftig an die Seele geht? Köstlicher Balsam träuft aus deiner Hand, aus dem Bündel Mohn. Die schweren Flügel des Gemüts hebst du empor. Dunkel und unaussprechlich fühlen wir uns bewegt – ein ernstes Antlitz seh ich froh erschrocken, das sanft und andachtsvoll sich zu mir neigt, und unter unendlich verschlungenen Locken der Mutter liebe Jugend zeigt. Wie arm und kindisch dünkt mir das Licht nun – wie erfreulich und gesegnet des Tages Abschied. – Also

nur darum, weil die Nacht dir abwendig macht die Dienenden, säetest du in des Raumes Weiten die leuchtenden Kugeln, zu verkünden deine Allmacht – deine Wiederkehr – in den Zeiten deiner Entfernung. Himmlischer, als jene blitzenden Sterne, dünken uns die unendlichen Augen, die die Nacht in uns geöffnet. Weiter sehn sie als die blässesten jener zahllosen Heere – unbedürftig des Lichts durchschaun sie die Tiefen eines liebenden Gemüts – was einen höhern Raum mit unsäglicher Wollust füllt. Preis der Weltkönigin, der hohen Verkündigerin heiliger Welten, der Pflegerin seliger Liebe – sie sendet mir dich – zarte Geliebte – liebliche Sonne der Nacht – nun wach ich – denn ich bin dein und mein – du hast die Nacht mir zum Leben verkündet – mich zum Menschen gemacht – zehre mit Geisterglut meinen Leib, daß ich luftig mit dir inniger mich mische und dann ewig die Brautnacht währt. . . .

[36] . . . Es ging fort durch lange hochgewölbte Korridore, Franzens flackerndes Licht warf einen wunderlichen Schein in die dicke Finsternis. Säulen, Kapitäler und bunte Bogen zeigten sich oft wie in den Lüften schwebend, riesengroß schritten unsere Schatten neben uns her, und die seltsamen Gebilde an den Wänden, über die sie wegschlüpften, schienen zu zittern und zu schwanken, und ihre Stimmen wisperten in den dröhnenden Nachhall unserer Tritte hinein: „Weckt uns nicht, weckt uns nicht, uns tolles Zaubervolk, das hier in den alten Steinen schläft!“

Endlich öffnete Franz, nachdem wir eine Reihe kalter, finstrer Gemächer durchgangen, einen Saal, in dem ein hellauflodernde Kaminfeuer uns mit seinem lustigen Knistern wie mit heimatlichem Gruß empfing. Mir wurde gleich, sowie ich eintrat, ganz wohl zumute, doch der Großonkel blieb mitten im Saal stehen, schaute ringsumher und sprach mit sehr ernstem, beinahe feierlichem Ton: „Also hier, dies soll der Gerichtssaal sein?“ – Franz, in die Höhe leuchtend, so daß an der breiten dunklen Wand ein heller Fleck, wie eine Türe groß, ins Auge fiel, sprach dumpf und schmerzhaft: „Hier ist ja wohl schon Gericht gehalten worden!“

„Was kommt Euch ein, Alter?“ rief der Onkel, indem er den Pelz schnell abwarf und an das Kaminfeuer trat. „Es fuhr mir nur so heraus“, sprach Franz, zündete die Lichter an und öffnete das Nebenzimmer, welches zu unsrer Aufnahme ganz heimlich bereitet war.

Nicht lange dauerte es, so stand ein gedeckter Tisch vor dem Kamin, der Alte trug wohlzubereitete Schüsseln auf, denen, wie es uns beiden, dem Großonkel und mir, recht behaglich war, eine tüchtige Schale nach echt nordischer Art gebrauten Punsches folgte. Ermüdet von der Reise, suchte der Großonkel, sowie er gegessen, das Bette; das Neue, Seltsame des Aufenthalts, ja selbst der Punsch, hatte aber meine Lebensgeister zu sehr aufgeregt, um an Schlaf zu denken. Franz räumte den Tisch ab, schürte das Kaminfeuer zu und verließ mich mit freundlichen Bücklingen.

Nun saß ich allein in dem hohen, weiten Rittersaal. Das Schneegestöber hatte zu schlackern, der Sturm zu sausen aufgehört, heitrer Himmel war‘s geworden, und der helle Vollmond strahlte durch die breiten Bogenfenster, alle finstre Ecken des wunderlichen Baues, wohin der düstere Schein meiner Kerzen und des Kaminfeuers nicht dringen konnte, magisch erleuchtend.

So wie man es wohl noch in alten Schlössern antrifft, waren auf seltsame altertümliche Weise Wände und Decke des Saals verziert, diese mit schwerem Getäfel, jene mit fantastischer Bilderei und buntgemaltem, vergoldetem Schnitzwerk. Aus den großen Gemälden, mehrenteils das wilde Gewühl blutiger Bären- und Wolfsjagden darstellend, sprangen in Holz geschnitzte Tier- und Menschenköpfe hervor, den gemalten Leibern angesetzt, so daß, zumal bei der flackernden, schimmernden Beleuchtung des Feuers und des Mondes, das Ganze in greulicher Wahrheit lebte.

Zwischen diesen Gemälden waren lebensgroße Bilder, in Jägertracht dahinschreitende Ritter, wahrscheinlich der jagdlustigen Ahnherren, eingefügt. Alles, Malerei und Schnitzwerk, trug die dunkle Farbe langverjährter Zeit; um so mehr fiel der helle kahle Fleck an derselben Wand, durch die zwei Türen in Nebengemächer führten, auf; bald erkannte ich, daß dort auch eine Tür gewesen sein müßte, die später zugemauert worden, und daß eben dies neue, nicht einmal der übrigen Wand gleich gemalte oder mit Schnitzwerk verzierte Gemäuer auf jene Art absteche. – Wer weiß es nicht, wie ein ungewöhnlicher, abenteuerlicher Aufenthalt mit geheimnisvoller Macht den Geist zu erfassen vermag, selbst die trägste Fantasie wird wach in dem von wunderlichen Felsen umschlossenen Tal in den düstern Mauern einer Kirche o. s., und will sonst nie Erfahrnes ahnen.

Setze ich nun noch hinzu, daß ich zwanzig Jahr alt war und mehrere Gläser starken Punsch getrunken hatte, so wird man es glauben, daß mir in meinem Rittersaal seltsamer zumute wurde als jemals. Man denke sich die Stille der Nacht, in der das dumpfe Brausen des Meers, das seltsame Pfeifen des Nachtwindes wie die Töne eines mächtigen, von Geistern gerührten Orgelwerks erklangen – die vorüberfliegenden Wolken, die oft, hell und glänzend, wie vorbeistreifende Riesen durch die klirrenden Bogenfenster zu gucken schienen – in der Tat, ich mußt‘ es in dem leisen Schauer fühlen, der mich durchbebte, daß ein fremdes Reich (—► S.161)

My Dear Babbage.

I am much obliged by the contents of your letter, in all respects. Should you find it expedient to substitute the amended passage about the Variable-Cards, there is also one other short sentence which must be altered similarly. This sentence precedes the passage I sent yesterday by perhaps half a page or more…

“Why does my friend prefer imaginary roots for our friendship?“ – Just because she happens to have some of that very imagination which you would deny her to possess; & therefore she enjoys a little play & scope for it now & then. Besides this,
I deny the Fairyism to be entirely imaginary; (& it is to the fairy similes that I suppose you allude).

That brain of mine is something more than merely mortal; as time will show; (if only my breathing & some other et-ceteras do not make too rapid a progress towards instead of from mortality). –

Before ten years are over, the Devil‘s in it if I have not sucked out some of the life-blood from the mysteries of this universe, in a way that no purely mortal lips or brains could do.

No one knows what almost awful energy & power lie yet undevelopped [sic] in that wiry little system of mine. I say awful, because you may imagine what it might be under certain circumstances.

Lord L, – sometimes says “what a General you would make!“ Fancy me in times of social & political trouble, (had worldly

power, rule, & ambition been my line, which now it never could be).

A desperate spirit truly; & with a degree of deep & fathomless prudence, which is strangely at variance with the daring & the enterprise of the character, a union that would give me unlimited sway & success, in all probability.

My kingdom however is not to be a temporal one, thank Heaven! – …

I am doggedly attacking & sifting to the very bottom, all the ways of deducing the Bernoulli Numbers. In the manner I am grappling with this subject, & connecting it with others, I shall be some days upon it.

I shall then take in succession the other subjects that have been suggested to me during my late labours, & treat them similarly. –

Labor ipse voluptas [The pleasure is in the work itself.] is in very deed my motto! – And, (as I hinted just now), it is perhaps well for the world that my line & ambition is over the spiritual; & that I have not taken it into my head, or lived in times & circumstances calculated to put it into my head, to deal with the sword, poison, & intrigue, in the place of x, y, & z. …

Your Fairy for ever

A.A.L …

nun sichtbar und vernehmbar aufgehen könne. Doch dies Gefühl glich dem Frösteln, das man bei einer lebhaft dargestellten Gespenstergeschichte empfindet und das man so gern hat. Dabei fiel mir ein, daß in keiner günstigeren Stimmung das Buch zu lesen sei, das ich so wie damals jeder, der nur irgend dem Romantischen ergeben, in der Tasche trug. Es war Schillers „Geisterseher". Ich las und las und erhitzte meine Fantasie immer mehr und mehr.

Ich kam zu der mit dem mächtigsten Zauber ergreifenden Erzählung von dem Hochzeitsfest bei dem Grafen von V.- Gerade wie Jeronimos blutige Gestalt eintritt, springt mit einem gewaltigen Schlage die Tür auf, die in den Vorsaal führt. – Entsetzt fahre ich in die Höhe, das Buch fällt mir aus den Händen. Aber in demselben Augenblick ist alles still, und ich schäme mich über mein kindliches Erschrecken.

Mag es sein, daß durch die durchströmende Zugluft oder auf andere Weise die Tür aufgesprengt wurde. – Es ist nichts – meine überreizte Fantasie bildet jede natürliche Erscheinung gespenstisch! – So beschwichtigt, nehme ich das Buch von der Erde auf und werfe mich wieder in den Lehnstuhl – da geht es leise und langsam mit abgemessenen Tritten quer über den Saal hin, und dazwischen seufzt und ächzt es, und in diesem Seufzen, diesem Ächzen liegt der Ausdruck des tiefsten menschlichen Leidens, des trostlosesten Jammers – Ha! das ist irgendein eingesperrtes krankes Tier im untern Stock. Man kennt ja die akustische Täuschung der Nacht, die alles entfernt Tönende in die Nähe rückt – wer wird sich nur durch so etwas Grauen erregen lassen. – So beschwichtige ich mich aufs neue, aber nun kratzt es, indem lautere, tiefere Seufzer, wie in der entsetzlichen Angst der Todesnot ausgestoßen, sich hören lassen, an jenem neuen Gemäuer.

„Ja, es ist ein armes eingesperrtes Tier – ich werde jetzt laut rufen, ich werde mit dem Fuß tüchtig auf den Boden stampfen, gleich wird alles schweigen oder das Tier unten sich deutlicher in seinen natürlichen Tönen hören lassen!"- So denke ich, aber das Blut gerinnt in meinen Adern – kalter Schweiß steht auf der Stirne, erstarrt bleib' ich im Lehnstuhle sitzen, nicht vermögend aufzustehen, viel weniger noch zu rufen.

Das abscheuliche Kratzen hört endlich auf – die Tritte lassen sich aufs neue vernehmen – es ist, als wenn Leben und Regung in mir erwachte, ich springe auf und trete zwei Schritte vor, aber da streicht eine eiskalte Zugluft durch den Saal, und in demselben Augenblick wirft der Mond sein helles Licht auf das Bildnis eines sehr ernsten, beinahe schauerlich anzusehenden Mannes, und als säusle seine warnende Stimme durch das stärkere Brausen der Meereswellen, durch das gellendere Pfeifen des Nachtwindes, höre ich deutlich: „ – Nicht weiter – nicht weiter, sonst bist du verfallen dem entsetzlichen Graus der Geisterwelt!" . . .

[38]

I.

Our life is twofold: Sleep hath
its own world,
A boundary between the things misnamed
Death and existence: Sleep hath
its own world,
And a wide realm of wild reality,
And dreams in their developement
have breath,
And tears, and tortures,
and the touch of Joy;
They leave a weight upon
our waking thoughts,
They take a weight from off
our waking toils,
They do divide our being; they become
A portion of ourselves as of our time,
And look like heralds of Eternity;
They pass like spirits of the past,
– they speak
Like Sibyls of the future;
they have power –
The tyranny of pleasure and of pain;
They make us what we were not
– what they will,
And shake us with the vision
that‘s gone by,
The dread of vanished shadows
– Are they so?
Is not the past all shadow?
– What are they?
Creations of the mind?
– The mind can make
Substance, and people planets of its own
With beings brighter than have been,
and give
A breath to forms which can
outlive all flesh.
I would recall a vision which I dreamed
Perchance in sleep – for in itself a thought,
A slumbering thought, is capable of years,
And curdles a long life into one hour.

II.

I saw two beings in the hues of youth
Standing upon a hill, a gentle hill,
Green and of mild declivity, the last
As ,twere the cape of a long ridge of such,
Save that there was no sea to lave its base,
But a most living landscape, and the wave
Of woods and cornfields,
and the abodes of men
Scattered at intervals,
and wreathing smoke
Arising from such rustic roofs; – the hill
Was crowned with a peculiar diadem
Of trees, in circular array, so fixed,
Not by the sport of nature, but of man:
These two, a maiden and a youth,
were there
Gazing – the one on all that was beneath
Fair as herself – but the Boy gazed on her;
And both were young,
and one was beautiful:
And both were young
– yet not alike in youth.
As the sweet moon on the horizon‘s verge,
The Maid was on the eve of Womanhood;
The Boy had fewer summers, but his heart
Had far outgrown his years, and to his eye
There was but one belovéd face on earth,
And that was shining on him:
he had looked
Upon it till it could not pass away;
He had no breath, no being, but in hers;
She was his voice; he did not speak to her,
But trembled on her words;
she was his sight,
For his eye followed hers,
and saw with hers,
Which coloured all his objects:
– he had ceased
To live within himself; she was his life,
The ocean to the river of his thoughts,
Which terminated all: upon a tone,
A touch of hers,
his blood would ebb and flow,

And his cheek change tempestuously
– his heart
Unknowing of its cause of agony.
But she in these fond feelings
had no share:
Her sighs were not for him; to her he was
Even as a brother – but no more;
'twas much,
For brotherless she was, save in the name
Her infant friendship had
bestowed on him;
Herself the solitary scion left
Of a time-honoured race.
– It was a name
Which pleased him, and yet pleased
him not – and why?
Time taught him a deep answer
– when she loved
Another: even now she loved another,
And on the summit of that hill she stood
Looking afar if yet her lover‘s steed
Kept pace with her expectancy, and flew.

III.

A change came o‘er the spirit of my dream.
There was an ancient mansion, and before
Its walls there was a steed caparisoned:
Within an antique Oratory stood
The Boy of whom I spake; – he was alone,
And pale, and pacing to and fro: anon
He sate him down, and seized a pen,
and traced
Words which I could not guess of;
then he leaned
His bowed head on his hands,
and shook as 'twere
With a convulsion – then arose again,
And with his teeth and
quivering hands did tear
What he had written, but he shed no tears.
And he did calm himself, and fix his brow
Into a kind of quiet: as he paused,
The Lady of his love re-entered there;
She was serene and smiling then, and yet
She knew she was by him beloved
– she knew,
For quickly comes such knowledge,
that his heart
Was darkened with her shadow,
and she saw
That he was wretched, but she saw not all.
He rose, and with a cold and gentle grasp
He took her hand; a moment o‘er his face
A tablet of unutterable thoughts
Was traced, and then it faded, as it came;
He dropped the hand he held,
and with slow steps
Retired, but not as bidding her adieu,
For they did part with mutual smiles;
he passed
From out the massy gate of that old Hall,
And mounting on his steed
he went his way;
And ne‘er repassed that hoary
threshold more.

IV.

A change came o‘er the spirit of my dream.
The Boy was sprung to manhood:
in the wilds
Of fiery climes he made himself a home,
And his Soul drank their sunbeams:
he was girt
With strange and dusky aspects;
he was not
Himself like what he had been; on the sea
And on the shore he was a wanderer;
There was a mass of many images
Crowded like waves upon me, but he was
A part of all; and in the last he lay
Reposing from the noontide sultriness,
Couched among fallen columns,
in the shade
Of ruined walls that had survived
the names
Of those who reared them; by his sleeping
side Stood camels grazing,
and some goodly steeds

Were fastened near a fountain; and a man
Clad in a flowing garb did watch the while,
While many of his tribe slumbered around:
And they were canopied by the blue sky,
So cloudless, clear, and purely beautiful,
That God alone was to be seen in Heaven.

V.

A change came o'er the spirit of my dream.
The Lady of his love was wed with One
Who did not love her better: – in her home,
A thousand leagues from his,
– her native home,
She dwelt, begirt with growing Infancy,
Daughters and sons of Beauty,
– but behold!
Upon her face there was the tint of grief,
The settled shadow of an inward strife,
And an unquiet drooping of the eye,
As if its lid were charged
with unshed tears.
What could her grief be?
– she had all she loved,
And he who had so loved her was not there
To trouble with bad hopes, or evil wish,
Or ill-repressed affliction,
her pure thoughts.
What could her grief be?
– she had loved him not,
Nor given him cause to deem
himself beloved,
Nor could he be a part of
that which preyed
Upon her mind – a spectre of the past.

VI.

A change came o'er the spirit of my dream.
The Wanderer was returned.
– I saw him stand
Before an Altar – with a gentle bride;
Her face was fair,
but was not that which made
The Starlight of his Boyhood; – as he stood
Even at the altar, o'er his brow there came
The self-same aspect,
and the quivering shock
That in the antique Oratory shook
His bosom in its solitude; and then –
As in that hour – a moment o'er his face
The tablet of unutterable thoughts
Was traced, – and then it faded as it came,
And he stood calm and quiet, and he spoke
The fitting vows,
but heard not his own words,
And all things reeled around him;
he could see
Not that which was,
nor that which should have been –
But the old mansion,
and the accustomed hall,
And the remembered chambers,
and the place,
The day, the hour, the sunshine,
and the shade,
All things pertaining to that place and hour
And her who was his destiny, came back
And thrust themselves between
him and the light:
What business had they there at
such a time?

VII.

A change came o'er the spirit of my dream.
The Lady of his love;
– Oh! she was changed
As by the sickness of the soul; her mind
Had wandered from its dwelling,
and her eyes
They had not their own lustre, but the look
Which is not of the earth; she was become
The Queen of a fantastic realm;
her thoughts
Were combinations of disjointed things;
And forms, impalpable and unperceived
Of others' sight, familiar were to hers.
And this the world calls frenzy;
but the wise

Have a far deeper madness
– and the glance
Of melancholy is a fearful gift;
What is it but the telescope of truth?
Which strips the distance of its fantasies,
And brings life near in utter nakedness,
Making the cold reality too real!

VIII.

A change came o‘er the spirit of my dream.
The Wanderer was alone as heretofore,
The beings which surrounded
him were gone,
Or were at war with him; he was a mark
For blight and desolation,
compassed round
With Hatred and Contention;
Pain was mixed
In all which was served up to him, until,
Like to the Pontic monarch of old days,
He fed on poisons, and they had no power,
But were a kind of nutriment; he lived
Through that which had been death
to many men,
And made him friends of mountains:
with the stars
And the quick Spirit of the Universe
He held his dialogues; and they did teach
To him the magic of their mysteries;
To him the book of Night was opened wide,
And voices from the deep abyss revealed
A marvel and a secret – Be it so.

IX.

My dream was past;
it had no further change.
It was of a strange order, that the doom
Of these two creatures should be thus
traced out
Almost like a reality – the one
To end in madness – both in misery.

(03:46 min)

(03:55 min)

(04:04 min)

(XI) Bill Morrison
Light Is Calling

(08:14 min)

Digitalisierter 35-mm-Film, HD, Farbe, 4:3
Musik: Michael Gordon, USA 2004
Leihgeber: Hypnotic Pictures, New York

[39] . . . »Hier also wird dein Museum sein?« sagte Eulenböck, indem er mit dem Kopfe schüttelte. »Diese Einrichtung will mir gar nicht gefallen, denn ich glaube nicht, daß diese Wände dazu geeignet sind, um hier gehörig studieren zu lassen, denn sie haben nicht die gehörige Resonanz, das Zimmer selbst hat nicht die wahre Quadratur, die Gedanken schlagen zu heftig zurück und verschwirren, und wenn du einmal eine rechte Fuge denken willst, so klappert gewiß alles durcheinander. Dein seliger Papa war auch darin wunderlich, noch in seinen letzten Jahren diesen schönen Saal durch seinen Eigensinn so zu verderben. Sonst sah man die Straße auf der einen Seite, und hier auf der andern über den Garten und den Park hinweg in die Hügel und fernen Berge hinein. Diese schöne Aussicht hat er nicht nur zumauern lassen, sondern auch noch die Fensteröffnungen mit Bohlen und Täfelung weit herein verbaut und so das Ebenmaß des Zimmers gestört. An deiner Stelle riss' ich das Wesen, Tapeten und Vertäfelung, wieder auf und ließe, wenn doch einmal Fenster fehlen sollen, jene nach der Straße vermauern.« . . .

[40]

1. Möchten wohl alle Körper ohne Wärme, möchte alle Materie ohne Wärme, vielleicht gar keine Verwandtschaft mehr untereinander haben? – Aber ohne Wärme möchte auch wohl gar keine verschiedene Materie, und keine überhaupt mehr stattfinden!

6. Wenn überall ursprüngliche Bewegung (dynamische, chemische) mitgeteilte (mechanische) zur Folge hat, und folglich auch bei Auflösungen, Zersetzungen usw., wenn ferner dabei der Fall eintritt, daß der flüssige Körper in den festen Zustand übergeht, so muß diese mitgeteilte Bewegung ihm notwendig eine bestimmte Richtung geben, und dies ist das ganze Geheimnis der Kristallisation. Durch Abkühlung einer Salzauflösung zum Beispiel, wo Wärme entweicht, entsteht Kristallisation; hier muß dynamische Bewegung statthaben, dies ist ausgemacht, – aber auch mitgeteilte mechanische; und diese ist es, die dem Kristall seine Form bestimmt. Alle Niederschläge, selbst die schnell geschehenden, müssen eine bestimmte Form haben, und haben sie, wenn immerhin zuweilen auch nur fast im unendlich Kleinen. – Vielleicht aber gibt es auch Umstände, wo die mitgeteilte Bewegung von allen Seiten her kommt, so daß der Niederschlag nicht bestimmt eckigt geformt, sondern mehr ohne Figur erscheint; sind dann seine Teile vielleicht rund? – Deckt etwa hier sich das Entstehen der Kügelchen in der Organisation auf? – Sie müssen eine sehr feste Bindung haben, da sie feuerbeständig sind. Aber entstand auf ähnliche Art der Erdball und jeder runde Körper?

45. Aller künstliche Glanz und Politur sind eigentlich bloßer Trug, da hier Unebenheiten etc. im Auge eben nicht anders ineinander verfließen, als die geschwungene glühende Kohle zum feurigen Kreis. Daher echter Glanz alle künstliche Politur so unendlich hinter sich zurückläßt, zum Beispiel der Silberblick

47. Wenn Körper schmelzen, so kommen sie erst zur Vernunft. Jetzt erst können sie einander begreifen. So auch ists mit uns. Je ›wärmer‹ wir sind, desto mehr können wir verstehen, begreifen, wir tauen auf.

64. Alles, was ist, erhält sich organisch. Jeder Stein entsteht in jedem Augenblick neu, erzeugt sich ins Unendliche fort. Nur sterben die Eltern des Kindes sogleich immer wieder, und so sieht man das Individuum nicht zunehmen. Kann man die Vernichtung aufheben, so schließt sich das Neue an das fortbestehende Alte an, und nun hat wirkliche Fortpflanzung, Mehrung, statt

81. Metalle = Knochen einer alten Welt? – Vorrede zu der Organisation der neuen? – Zwischen toter und lebender Natur scheint doch ein scharfer Abschnitt zu sein.

126. Die Metalle sind die Diener des Lichts, die Priester der Sonne; aus ihnen leuchtet das Licht abermals. Sie ersetzen das Licht auch wo sie sind, und ihr Gespräch sind Farben. – Die Erden bewahren die Mysterien. Sie sind ihr geschloßner Bund mit Gott (= Sonne II). Sich selbst vergessend (durchsichtig) glüht Liebe in ihnen in neue höhere Sehnsucht auf, damit ihre Stillung nie ende.

171. Die Physik sollte nur in einer treuen Geschichte derselben vorgetragen und gelehrt werden. Sie fing in der Tat da an, wo sie für eine Bibel enden könnte, aber es ist ihr nicht durchgegangen, und sie hat sich in ein Detail verloren, was nahe zu seinem Maximum gekommen ist. Aber wie auch die Pflanze sich erst in die Blätter verliert, ehe sie sich zur Blüte sammelt, so wird auch die Physik aus ihrem Detail den Rückweg finden, und göttlich enden. Die Physik hat die Ansicht des Schönen in der Natur, nachdem sie anfing verlorenzugehen, wiedererobern wollen. Die Experimente suchen sie, und finden‘s nicht. So wird die Physik negativerweise wieder darauf zurückführen.

208. Das Gold ist eine versteinerte Flamme, – die der Rotglühhitze, wenn die Piatina sich in der Weißglühhitze befindet.

236. Licht scheint überall zu erfolgen, wo die Übergänge aus einem Grad der Temperatur, des Zusammenhangs etc. in den andern, aus beträchtlichen Differenzen, nicht aus so kleinen, wie bei bloßer Wärme, erfolgen, d. i. dieselben aus einem Grade in den andern weit schneller geschehen, als bei der Wärme. Wird ein Körper, der bei der gewöhnlichen Temperatur eben aufgehört hat zu glühen, von neuem zu glühen, zu leuchten, anfangen, wenn man ihn in sehr starke (künstliche) Kälte bringt?

243. Weiß ist die Farbe, die dem Auge so wohl tut, die es gesund erhält; weiß ist das Licht der Sonne. Darum ist der natürliche Mensch dem Weißen so hold; es stellt Reinheit, Unschuld, Liebe, Harmonie usw. vor. Blau ist die Farbe des Leidenden, um sein Rot, das schwächer brechbare zu neutralisieren; Rot die Farbe des Tätigen, um das stärker gebrochene Violett zu sättigen. Um wieder Harmonie herzustellen, sehnt sich das Auge nach langer Ermüdung durch Blau nach Rot, nach langem Gelben nach Blau, auf Purpur nach Grün, auf Grün nach Purpur, auf Schwarz nach Weiß. Auch das Wasser ist weiß, die Harmonie, die Reinheit, die Unschuld, die Quelle von allem auf Erden.

247. (1799) Wenn man ein vielfach durchstochenes oder durchlöchertes Papier schnell über eine Schrift, ein Bild, weg-, oder hin und her, zieht, die man nicht lesen, nicht erkennen könnte, wenn das Papier ruhig darüber läge, so wird man auf diese Weise dennoch lesen und sehen können. Der Grund ist derselbe, wie bei dem Kreis von der geschwungenen glühenden Kohle.

249. Sollte es magnetische, elektrische, Teleskope geben können? – Spiegel für Magnetismus, Elektrizität? – Linsen, Teleskope und Spiegel für alle Kräfte? – In welcher Ordnung mögen wohl die Körper die Elektrizität, den Magnetismus, brechen? – denn gewiß gibt es hier ebenso Ordnungen, wie beim Licht. Auch achromatische Linsen mag es für jede Kraft geben, so gut wie für das Licht.

250. Jeder tönende Körper, oder vielmehr sein Ton, ist gleichsam der gefärbte Schatten seiner innern Qualität.

254. (1800) Das vollkommenste Prisma des Lichts ist die Erde, sie zerlegt das Licht in unendliche Farben. Was ist, was sind alle Materien, Stoffe etc., anders, als körperliche Farben? – Zusammensetzungen sind Mischungen von Farben. Wer diese oder jene gewöhnliche Farbe vornehmlich liebt, dem entspricht gewiß auch diese oder jene körperliche Farbe am meisten. Gesundheitslehre = Farbenlehre. – Auf der Erde wird jede Farbe gleich zu Materie.

266. Das Licht ist die allgemeine Weltmaterie des Astronomen, der Äther. Der Farben-Dualismus ist der

seinige. Das Licht wird nur von sich selbst gebrochen. ›Im Verhältnis der Dichtigkeit brechen die Körper‹, heißt: ›Im Verhältnis des gegenwärtigen Lichts wird das kommende gebrochen.‹ Was sind alle Massen anders, als ein gefesseltes Licht! Im dichtesten Körper ist das meiste Licht zusammengedrängt. Alle Weltkörper sind nichts als Lichtkonglomerat.

273. Nur das Individuum sieht, die Gattung nicht, denn diese ist eins mit dem Licht. Das Individuum sieht mit seiner Differenz vom Licht. Mit der Indifferenzierung aber steht die Gattung dem Licht gleich, und sieht es nicht mehr, sondern fühlt es. Alle Sinne scheinen bloß fürs Individuum berechnet zu sein, sie sind Organe seiner Indifferenzierung mit dem Gegensatz. Aber das eigentliche Organ der Liebe bleibt das Auge. Wenn zwei Augen ineinander verschwinden, ist Liebe da. – Hierher auch alle Kunstanschauung, das Mehr-Sehen, als man sieht. Alles Konstruktion der Liebe, der Schönheit. Das Licht ist die reinste Liebe. Darum sucht die Liebe die Nacht. Alle Liebe ist durchsichtig wie das Licht selbst. Daher alle Indifferenzen durchsichtig. Das Durchsichtigste ist das schönste Bild der Liebe: der Diamant; so wie das Gold das schönste Bild der Geliebten, – durch seine Farbe. Von dem Allerindifferentesten würde das Licht gar nicht in Farben auseinandergehen, so wie es an sich selbst nicht in dergleichen auseinandergeht.

277. (1803) Schwarz ist die absolute Nacht, das ewig Verschlingende, in dem der Blick sich verliert und den ganzen Körper mit hinabreißen möchte. Es ist der absolute Schatten, der zermalmte. Weiß = zerstörtem Tag, Schwarz = zerstörter Nacht. – Es ist eine besondere Anschauung, das Schwarz recht als Schatten zu nehmen. Wirklich ist der schwarze Körper da, wie der Schatten seines Innern, da hingegen das Durchsichtige dem Licht gar kein Inneres entgegensetzt, also gar keinen Schatten macht.

278. Ein Körper, welcher farbig sieht, muß erst Farben zerstreuend wirken. Dazu gehört, daß der Körper eine Mitte von Schwarz und Weiß sei, eine Grenze, für die er zugleich Prisma ist. An diesem Prisma zerstreut sich das Licht; die eine Farbe wird verschluckt, und der Körper steht als Schatten dieser Farbe da, der mit der entgegengesetzten, vom Körper nicht verschluckten, Farbe leuchtet. Daraus folgt, daß alle farbige Körper halbdurchsichtig sein. Und da Schwarz keinen Glanz geben kann, weil es nicht reflektiert, Weiß aber auch nicht, weil es alles reflektiert, so muß kein Glanz ohne Farbe sein. Wodurch man auch einsieht, wie man im Glänze im Licht mit Differenz steht. Farbe und Glanz sind Synonyme. Es ist also Duplizität im Glanz.

358. Das Gehör ist ein so äußerst reichhaltiger Sinn. Es fehlt noch an irgendeiner Anleitung, ihm näherzukommen. Vom Lichte sehen wir, Herschels und Ritters Entdeckungen zufolge, nur die Hälfte, und vielleicht noch weniger. Aber es soll ein Sinn sein, der uns alles beibringt. Direkt, dynamisch, geht es nicht; mechanisch muß es geschehen. In jedem Körper ist alles, so auch das Unsichtbare, enthalten. Bei der Oszillation, Vibration, usw., schwingt alles. Alles wirkt nach einem Schema samt und sonders zugleich. Darum kommt's auf diesem Wege ganz in den Menschen. Die Ortsveränderung bringt tausend chemische, elektrische, magnetische Prozesse hervor. Alles, was nur irgend erregt werden kann, wird hier erregt. So klingt hier alles, alles wird gewußt, gefühlt. Das Hören ist ein Sehen von innen, das innerstinnerste Bewußtsein. Darum läßt sich auch mit dem Gehör tausendmal mehr ausrichten, als mit irgendeinem andern Sinn. Der Gehörsinn ist unter allen Sinnen des Universums der höchste, größte, umfassendste, ja es ist der einzige allgemeine, der universelle Sinn. Es gilt keine Ansicht des Universums ganz und unbedingt, als die akustische.

366. Könnte man die Schwere zum Tönen bringen, so wäre ein unendlicher Schritt getan. Gehören wohl die Schweizer .... versuche mit sehr langen im Freien ausgespannten Saiten schon hierher?

367. (1798) Ist es nicht sonderbar, wie das Eisen das einzige Metall ist, welches organisch-tierische Körper in sich dulden? – Aber Eisen ist auch das einzige magnetische Metall, wenigstens von allen magnetischen das stärkste. Magnetismus aber halte ich für das organische Band des Erdkörpers, und im Tierkörper muß er sich notwendig wiederfinden.

394. Das Übergehen eines toten Körpers in Fäulnis darf uns ebensowenig berechtigen, anzunehmen, vorher sei diese Materie nicht chemischen Gesetzen, oder wenigstens ihnen nicht allein, unterworfen gewesen, als das Verwittern eines Eisenkieses, die Verkalkung eines Metalls, eine Salzzersetzung, oder eine ähnliche Erscheinung, die häufig und oft genug vorkommt, ohne daß es uns dabei je eingefallen wäre, daß diese Körper zuvor nicht chemischen Gesetzen unterworfen gewesen sein. Beim einen dieser Prozesse, zum Beispiel beim letztern, findet wirklich nichts mehr und nichts weniger statt, als beim andern.

399. Die Beobachtung, daß in der Jugend das Hirn, (und wohl alle Teile), sehr weich, im Alter härter ist, (sind), fällt sehr gut damit zusammen, daß Wasserstoff einer der vorzüglich organisierbaren Stoffe, zugleich aber auch sehr starke Verwandtschaft zum Sauerstoff hat. Da nun eben deshalb in der Jugend bei viel zugeführtem Wasserstoff auch der Lebensprozeß schleuniger vor sich gehen muß, so wird dabei auch viel Wasser erzeugt, was vielleicht nicht den Augenblick nach seiner Entstehung wahrgenommen wird. Bei Stumpfsinnigen und Wahnwitzigen ist das Gehirn widernatürlich trocken.

404. Da Licht entsteht in dem Momente, wo tätige Körper in Ruhe kommen, bei chemischen Verbindungen zum Beispiel, oder da diese die Bedingungen dafür sind, und die Erscheinung sich uns unter gewissen Umständen als Licht zeigt, unter andern aber ebenfalls eine Erscheinung hervorbringen müssen: so möchte es wahrscheinlich sein, daß in unserm Körper, wo beständig Mischungen, Verbindungen usw., vorgehen, die Ursache des Lichts ebenfalls vorhanden sei, nur daß sie sich nicht als Licht äußern könne, weil niemand sie sieht. Wie aber wird es, wenn ich vorstelle? – hier kann ich mir doch auch Licht vorstellen! – Also: bei Vorstellung sichtbarer Gegenstände nehme ich sicher mit der Materie solche Veränderungen vor, unter denen, wenn es äußerlich geschähe, ich Licht sehen würde, und ich habe jetzt das innerlich, was ich im Gegenteile außer mir hätte. Stelle ich mir nichts Sichtbares vor, so mag ich vielleicht solche Tätigkeiten der Materie vornehmen, unter denen, wären sie äußerlich, ich kein Licht, aber Wärme, fühlen würde, denn ich kann entweder sehen oder fühlen; unter das letzte gehören Gehör, Geruch, Geschmack, Gefühl. Wirklich sind aber zu meinem Vertrieb solche Materien bestimmt, die mit heftiger Anziehung auf einander wirken, die Verbindung muß also schnell vor sich gehen, und viel Wärme und Licht dabei frei werden können.

– Wie muß doch le Cat darauf gekommen sein, dem Lichte Bewußtsein zuzuschreiben?

407. Bei vollkommener Gesundheit würden wir, höchst wahrscheinlich, nicht mehr leben, sondern tot sein. Es wäre absolute Einheit, nichts zum Vergleich, nichts Beschränktes, sondern bloß ideale Tätigkeit. Also auch aus zu großer Gesundheit kann man sterben, und zum Leben gehört immer einige Krankheit.

414. Das Gehirn ist bei den Tieren der Schwerpunkt des Organismus, nach ihm gravitiert alles. Auch hier zeigt Entfernung vom anziehenden Mittelpunkt dieselbe große Differenz, wie bei der Erde. Ein Stein fällt zur Erde, und eine Empfindung gelangt zum Bewußtsein: – derselbe Akt.

419. (1801) Das Individuum ist die Wiederholung des Ganzen. Doch nur für die erste Menschen-Zeit; später ist es immer mehr sich selbst überlassen. Zu werden, wie der große Mensch, die Menschheit, ist seine Bestimmung. – Auf zwei Wegen gelangt es dazu. Der erste: auf den Gebrauch seiner Willkür zu resignieren, und sich in den Willen der Natur, des Herzens, Gottes, zu ergeben. Der zweite: Es aus der Geschichte zu werden. Nationen finden sich wieder bei ihm als einzelne Anlagen, beide werden sich auf gleiche Weise bilden. Der erste Weg wäre der natürliche, oder auch kindliche, der zweite der künstliche, oder auch heroische. Die physische Geschichte des Individuums wird die physische Geschichte des Ganzen. Das Studium des Individuums führt auf eine Prophetik des Ganzen. In welcher Periode lebt gegenwärtig die Menschheit? – Ist sie noch Kind, oder Jüngling, – Vater, Mutter? – oder so weiter.

426. (1802) Wie das Auge auf das Licht, so bezieht sich das Ohr auf die Schwere. Mit dem Auge steht, um zu sehen, der Mensch auf, mit dem Ohre, um zu hören, in der Erde. So legt man sich, um weit zu hören, mit dem Ohre herrlich symbolisch auf die Erde nieder; um weit zu sehen aber, tritt man auf die Höhe. Der Geschmack wie der Geruch mögen sich auf Mittelzustände (von Licht und Schwere), gleichsam auf die beiden Neutralitäten, die hier analogisch möglich sind, beziehen.

428. Alles, was wir wahrnehmen im Leben, ist Grenzwahrnehmung an unserem Körper und der Außenwelt. Unsere Wahrnehmung fällt in die Synthesis beider. Darum nichts außer uns, alles in uns. Der Wille ist der oberste Vultus divinus, der oberste Gottespol selbst. Liebe die oberste Indifferenz. Schicksal der latente – Pol.

433. Überall sehen wir unser eigenes Licht. Gegen was wir negativ sind, sehen wir blau, gegen was positiv, rot. Daher blau die Farbe der Eifersucht, rot die Farbe der Liebe. Im Rot verlieren wir uns, vom Blau finden wir uns abgestoßen. Es geht dies auf alle Farben überzutragen, bei Blumen, Tieren usw., an der Farbe werden wir noch alles erkennen.

475. (1806) Im Schlafe sinkt der Mensch in den allgemeinen Organismus zurück. Hier ist sein Wille unmittelbar der der Natur, und umgekehrt. Beide sind jetzt eins. Hier ist der Mensch wirklich physisch allmächtig, und wahrer Zauberer. Alles gehorcht ihm, und sein Wille selbst ist das allem übrigen Gehorchen. Hier wird jeder Wunsch befriedigt, denn er hat keinen andern, als den er haben soll und muß. Ein solches Dokument davon ist der Traum. Sein Gehalt ist nicht unmittelbar der jener Einheit mit dem allgemeinen Organismus, als welcher an sich nie Gegenstand künftiger Erinnerung werden könnte. Aber er ist der Übergang zu ihm, ein Zwischenzustand zwischen Schlaf und Wachen: partielles Begriffensein in jener Einheit, mit Selbstgegenwart genug, damit es Eigentum des Individuellen sei und scheine. Nur um so mehr aber erscheint der Mensch hier als Zauberer usw.

487. Freiheit ist Organ der Kunst. Ihr Mißbrauch wird Prinzip der Krankheit. Alle Krankheiten kommen vom Menschen her. Daher nur erkrank, – und die wenigen Tiere, die mit seiner Lebensweise in Kollision kommen. Haustiere. Wilde Tiere sind beständig gesund, und verfolgen die reine Linie von der Geburt bis zum Tode. – Das Krankheitsprinzip ist zugleich Individualisierungsprinzip. Spekulation ist Krankheit. Was beim Menschen die Spekulation, ist in der Natur das Individualisieren. Dieses sind die Ideen der Natur, die Äußerung ihrer Freiheit, die hier Kunst bleibt. Freiheit ist Individualisierungsprinzip im Menschen wie in der Natur. Krankheitsprinzip durch Mißbrauch kann sie nur im Menschen werden, oder in der Natur doch erst auf einer weit höheren Stufe. Der Mensch bliebe gesund, wenn er ewig ein Künstler bliebe. Merkwürdig ist, daß so vieler wahrhaft großen Künstler einzige Krankheiten nur örtliche waren, d. i. solche, die man so leicht nicht selbst verschuldet.

522. Aus der Farbe, mit der die Planeten leuchten, muß man schließen können, mit welcher Stärke sie verbrennlich sind. Die verbrennlichsten müßten wohl das röteste Licht, die minder verbrennlichen gelbes, die es noch weniger sind, weißes, und die es am wenigsten, oder die am oxydiertesten sind, bläuliches Licht geben. Daß die Sonne weiß scheint, ist interessant. Sie ist in bezug auf die Erde weder oxydierbar noch oxydiert, kurz das Mittel. – Mit den Farben der Planeten muß man auch noch die für sie berechnete Dichtigkeit zusammenhalten. – Zieht sich übrigens nicht im allgemeinen alle Bläue des Lichts der Planeten auf die Sonnenseite, und alle Röte desselben nach der Uranusseite der Erde hin?

565. Der Begriff von einem Besten, zum Beispiel einer besten Welt, entspringt aus der Natur eines endlichen Bewußtseins. Im Unendlichen kann es weder etwas Gutes, noch etwas Böses geben. Erst durch uns entsteht Gutes und Böses.

572. Mit dem Bewußtsein ist schlechthin Licht verbunden. Ich weiß mich im Licht; mein Wissen ist Licht; so weit Licht ist so weit weiß ich; wo es aufhört, wo Undurchsichtigkeit angeht, da weiß ich nicht mehr. So sagt man also ganz der Natur getreu: es geht mir ein Licht auf, – ich werfe einen hellen Blick wohin – usw. Wo mein Wissen begrenzt ist, da ist Undurchsichtigkeit; ich durchbreche diese Beschränkung, und es wird Licht, oder auch die Natur durchbricht sie. Bei fremder Erleuchtung fließt das Wissen eines andern mit dem meinigen zusammen, und dies Wissen ist eines. Hier Grund des Gefühls größerer Scham im Licht, als im Finstern, was sich von der frühesten Kindheit an äußert. Und so muß auch mein geistiges Wissen, im Licht, das Zusammenfließen meines Lichtes mit anderem sein. Alles Wissen begrenzt sich durch einander, so auch das Licht, und so entspringt moralische Scham, jedem von der Natur eingepflanzt. Alles Wissen aber ist identisch, somit auch alles Licht, somit auch die Begrenzung eines jeden voneinander. Hier Einheit des Sittengesetzes. Harmonie mit sich selbst, damit nichts zu tun, dessen man sich schämen darf. Aber nur der Disharmonie schämt man sich.

599. (1801) Der Wendepunkt der Schöpfung war der des Eintritts der Oxydation. Das Leben ist Kultus, das Leben ist Oxydation, folglich Oxydation = Kultus. Atmen wird religiöser Akt. Des Menschen Atmen ist sein Leben, die Art seiner Gottesverehrung. Gottesverehrung aber ist Sein in Gott, Erkennen Gottes. In der Verbrennung führen wir ein göttliches Leben, ja jedes Leben ist göttlich. Der Funken, der in Ewigkeit fortzündet, ist das Sinnbild der Unsterblichkeit, und die Flamme das Sichtbarwerden Gottes, so wie er im Leben fühlbar wird. – Flamme und Leben sind die beiden Pole des Wassers. Das Wasser ist der gegenwärtige Gott und die Mitte zwischen seiner Sichtbarkeit und Fühlbarkeit. Taufe = Gottesweihe = Deifikation. – Höhere Konstruktion der Taufe im Abendmahl, als Abend- oder Nachtmahl, Leben und Flamme zusammengebracht: Leben im Brot und Wein, Flamme in der entzündeten Kerze. Wasser = Mitte von Licht und Leben. – Dritte Potenz des Wassers oder Gottes in der Liebe. Man atmet die Geliebte, und dieses Leben, mit dem Besseren der Flamme, gibt die noch höhere Mitte. In der Liebe versteht man den Sinn der Flamme noch höher als im Abendmahl.

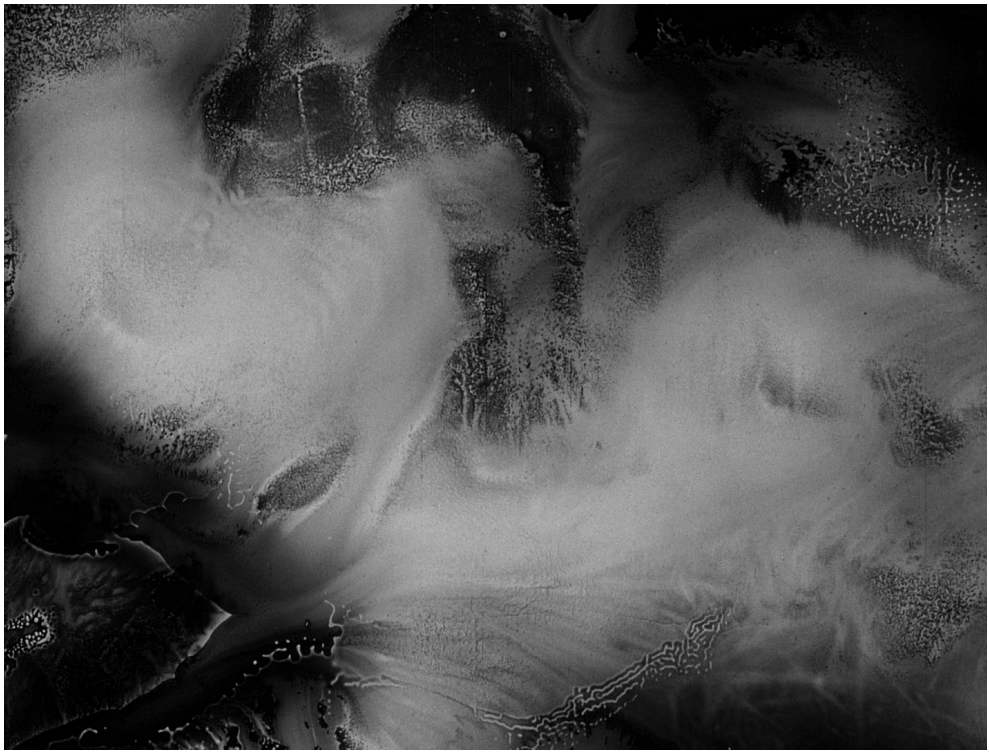
645. Die schönsten Gedanken sind oft nichts, als Seifenblasen; mit dem Hydrogen unserer Phantasie gefüllt steigen sie schnell empor, und man denkt nicht daran, daß all der ergötzende Wechsel ihrer Farben bloß der Abglanz ihres trüglichen Innern sei. Mit dem Oxygen der Wirklichkeit in Berührung ist ein einziger Strahl der Vernunft hinlänglich, entzündend sie im Wasser zu wandeln; das große Geräusch dabei ist nur der warnende Zuruf an die anderen, die noch zurück sind, und ein bläulicher Schein leuchtet dem Irrtum in das dunkle Nichts zurück.

700. Unsre irdische Hülle ist nur eine Anmerkung, die der Schöpfer zum geistigen Text gemacht hat. Man liest sie zuletzt, überschlägt sie auch wohl.

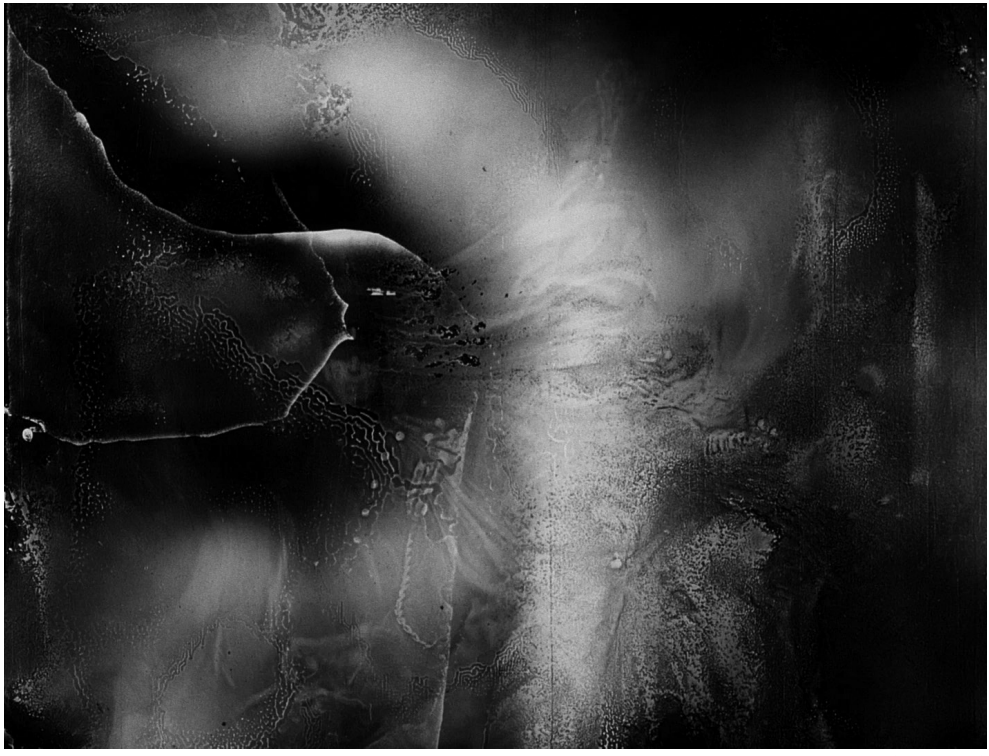
[41] . . . An Eusebio

Eine der größten Epochen meines kleinen Lebens ist vorübergegangen, Eusebio! ich habe auf dem Scheidepunkt gestanden zwischen Leben und Tod. Was sträubt sich doch der Mensch, sagte ich in jenen Augenblicken zu mir selbst, vor dem Sterben? ich freue mich auf jede Nacht, indem ich das Unbewußtsein und dunkle Träume dem hellern Leben vorziehe; warum grauet mir doch vor der langen Nacht und dem tiefen Schlummer? Welche Taten warten noch meiner, oder welche bessere Erkenntnis auf Erden, daß ich länger leben müßte? – Eine Notwendigkeit gebiert uns alle in die Persönlichkeit, eine gemeinsame Nacht verschlinget uns alle. Jahre werden mir keine bessere Weisheit geben, und wann Lernen, Tun und Leiden drunten noch Not tut, wird ein Gott mir geben, was ich bedarf. So sprach ich mir selbst zu, aber die Gedanken, die ich liebe, traten zu mir, und die Heroen, die ich angebetet hatte von Jugend auf: «Was willst Du am hohen Mittage die

Nacht ersehnen?» riefen sie mir zu. «Warum untertauchen in dem alten Meer und darin zerrinnen mit allem, was Dir lieb ist?» So wechselten die Vorstellungen in mir, und Deiner gedacht ich, und immer Deiner, und fast alles andre nur in bezug auf Dich, und wenn anders den Sterblichen vergönnt ist, noch eines ihrer Güter aus dem Schiffbruch des irdischen Lebens zu retten, so hätte ich gewiß Dein Andenken mit hinabgenommen zu den Schatten. Daß Du mir aber könntest verloren sein, war der Gedanken schmerzlichster. Ich zagte, daß Dein Ich und das meine sollten aufgelöst werden in die alten Urstoffe der Welt; dann tröstete ich mich wieder, daß unsere befreundeten Elemente, dem Gesetze der Anziehung gehorchend, sich selbst im unendlichen Raume aufsuchen und zueinander gesellen würden. So wogten Hoffnung und Zweifel auf und nieder in meiner Seele, und Mut und Zagheit. Doch das Schicksal wollte – ich lebe noch. – Aber was ist es doch, das Leben? Dieses schon aufgegebene, wieder erlangte Gut! so frag ich mich oft: Was bedeutet es, daß aus der Allheit der Natur ein Wesen sich mit solchem Bewußtsein losscheidet und sich abgerissen von ihr fühlt? Warum hängt der Mensch mit solcher Stärke an Gedanken und Meinungen, als seien sie das Ewige, warum kann er sterben für sie, da doch für ihn eben dieser Gedanke mit seinem Tode verloren ist? Und warum, wenn gleichwohl diese Gedanken und Begriffe dahinsterben mit den Individuen, warum werden sie von denselben immer wieder aufs neue hervorgebracht und drängen sich so durch die Reihen des aufeinanderfolgenden Geschlechtes zu einer Unsterblichkeit in der Zeit? Lange wußt‘ ich diesen Fragen nicht Antwort, und sie verwirrten



(00:53 min)

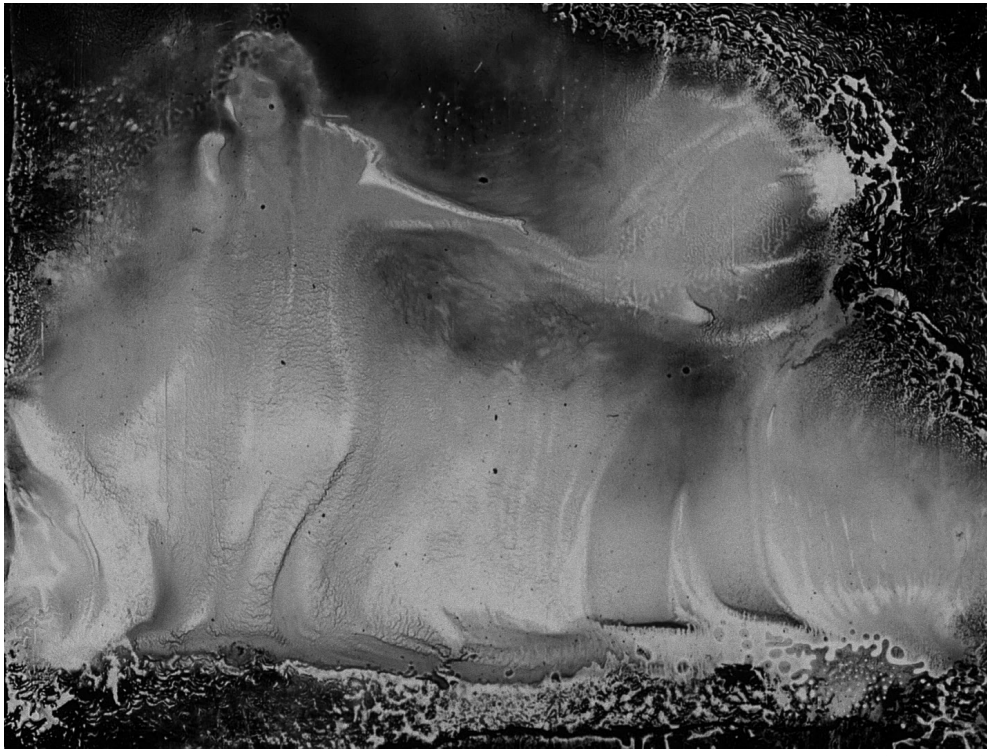


(01:21 min)

(01:27 min)

(02:23 min)

(04:17 min)



(05:40 min)

(06:19 min)

(07:20 min)

mich; da war mir plötzlich in einer Offenbarung alles deutlich und wird es mir ewig bleiben. Zwar weiß ich, das Leben ist nur das Produkt der innigsten Berührung und Anziehung der Elemente; weiß, daß alle seine Blüten und Blätter, die wir Gedanken und Empfindungen nennen, verwelken müssen, wenn jene Berührung aufgelöst wird, und daß das einzelne Leben dem Gesetz der Sterblichkeit dahingegeben ist; aber so gewiß mir dieses ist, ebenso über allem Zweifel ist mir auch das andre, die Unsterblichkeit des Lebens im Ganzen; denn dieses Ganze ist eben das Leben, und es wogt auf und nieder in seinen Gliedern, den Elementen, und was es auch sei, das durch Auflösung (die wir zuweilen Tod nennen) zu denselben zurückgegangen ist, das vermischt sich mit ihnen nach Gesetzen der Verwandtschaft, d. h. das Ähnliche zu dem Ähnlichen. Aber anders sind diese Elemente geworden, nachdem sie einmal im Organismus zum Leben hinaufgetrieben gewesen, sie sind lebendiger geworden; wie zwei, die sich in langem Kampf übten, stärker sind, wenn er geendet hat, als ehe sie kämpften, so die Elemente, denn sie sind lebendig, und jede lebendige Kraft stärkt sich durch Übung. Wenn sie also zurückkehren zur Erde, vermehren sie das Erdleben. Die Erde aber gebiert den ihr zurückgegebenen Lebensstoff in andern Erscheinungen wieder, bis durch immer neue Verwandlungen alles Lebensfähige in ihr ist lebendig geworden. Dies wäre, wenn alle Massen organisch würden. –

So gibt jeder Sterbende der Erde ein erhöhteres, entwickelteres Elementarleben zurück, welches sie in aufsteigenden Formen fortbildet; und der Orga-

nismus, indem er immer entwickeltere Elemente in sich aufnimmt, muß dadurch immer vollkommener und allgemeiner werden. So wird die Allheit lebendig durch den Untergang der Einzelheit, und die Einzelheit lebt unsterblich fort in der Allheit, deren Leben sie lebend entwickelte und nach dem Tode selbst erhöht und mehrt und so durch Leben und Sterben die Idee der Erde realisieren hilft. Wie also auch meine Elemente zerstreut werden mögen, wenn sie sich zu schon Lebendem gesellen, werden sie es erhöhen; wenn zu dem, dessen Leben noch dem Tode gleicht, so werden sie es beseelen. Und wie mir deucht, Eusebio, so entspricht die Idee der Indier von der Seelenwanderung dieser Meinung; nur dann erst dürfen die Elemente nicht mehr wandern und suchen, wann die Erde die ihr angemessene Existenz, die organische, durchgehende erlangt hat. Alle bis jetzt hervorgebrachten Formen müssen aber wohl dem Erdgeist nicht genügen, weil er sie immer wieder zerbricht und neue sucht; die ihm ganz gleichen würde er nicht zerstören können, eben weil sie ihm gleich und von ihm untrennbar wären. Diese vollkommene Gleichheit des inneren Wesens mit der Form kann, wie mir scheint, überhaupt nicht in der Mannigfaltigkeit der Formen erreicht werden; das Erdwesen ist nur eines, so dürfte also seine Form auch nur eine, nicht verschiedenartig sein; und ihr eigentliches wahres Dasein würde die Erde erst dann erlangen, wann sich alle ihre Erscheinungen in einem gemeinschaftlichen Organismus auflösen würden; wann Geist und Körper sich so durchdrängen, daß alle Körper, alle Form auch zugleich Gedanken und Seele wäre und aller Gedanke zugleich Form und Leib und ein wahrhaft verklärter Leib, ohne Fehl und Krankheit und unsterblich; also

ganz verschieden von dem, was wir Leib oder Materie nennen, indem wir ihm Vergänglichkeit, Krankheit, Trägheit und Mangelhaftigkeit beilegen, denn diese Art von Leib ist gleichsam nur ein mißglückter Versuch, jenen unsterblichen göttlichen Leib hervorzubringen. – Ob es der Erde gelingen wird, sich so unsterblich zu organisieren, weiß ich nicht. Es kann in ihren Urelementen ein Mißverhältnis von Wesen und Form sein, das sie immer daran hindert; und vielleicht gehört die Totalität unseres Sonnensystems dazu, um dieses Gleichgewicht zustande zu bringen; vielleicht reicht dieses wiederum nicht zu, und es ist eine Aufgabe für das gesamte Universum.

In dieser Betrachtungsweise, Eusebio, ist mir nun auch deutlich geworden, was die großen Gedanken von Wahrheit, Gerechtigkeit, Tugend, Liebe und Schönheit wollen, die auf dem Boden der Persönlichkeit keimen und, ihn bald überwachsend, sich hinaufziehen nach dem freien Himmel, ein unsterbliches Gewächs, das nicht untergehet mit dem Boden, auf dem es sich entwickelte, sondern immer neu sich erzeugt im neuen Individuum, denn es ist das Bleibende, Ewige, das Individuum aber das zerbrechliche Gefäß für den Trank der Unsterblichkeit. – Denn, laß es uns genauer betrachten, Eusebio, alle Tugenden und Trefflichkeiten, sind sie nicht Annäherungen zu jenem höchst vollkommenen Zustand, soviel die Einzelheit sich ihm nähern kann? Die Wahrheit ist doch nur der Ausdruck des sich selbst gleichseins überhaupt, vollkommen wahr ist also nur das Ewige, das keinem Wechsel der Zeiten und Zustände unterworfen ist. Die Gerechtigkeit ist das Streben, in der Vereinzelung untereinander gleich zu sein.

Die Schönheit ist der äußere Ausdruck des erreichten Gleichgewichtes mit sich selbst. Die Liebe ist die Versöhnung der Persönlichkeit mit der Allheit; und die Tugend aller Art ist nur eine, d. h. ein Vergessen der Persönlichkeit und Einzelheit für die Allheit. Durch Liebe und Tugend also wird schon hier auf eine geistige Weise der Zustand der Auflösung der Vielheit in der Einheit vorbereitet, denn wo Liebe ist, da ist nur ein Sinn, und wo Tugend, ist einerlei Streben nach Taten der Gerechtigkeit, Güte und Eintracht. Was aber sich selbst gleich ist und äußerlich und innerlich den Ausdruck dieses harmonischen Seins an sich trägt und selbst dieser Ausdruck ist, was eins ist und nicht zerrissen in Vielheit, das ist gerade jenes Vollkommene, Unsterbliche und Unwandelbare, jener Organismus, den ich als das Ziel der Natur, der Geschichte und der Zeiten, kurz des Universums betrachte. Durch jede Tat der Unwahrheit, Ungerechtigkeit und Selbstsucht wird jener selige Zustand entfernt und der Gott der Erde in neue Fesseln geschlagen, der seine Sehnsucht nach besserem Leben in jedem Gemüt durch Empfänglichkeit für das Treffliche ausspricht, im verletzten Gewissen aber klagt, daß sein seliges, göttliches Leben noch fern sei. . . .

181 (XII) Tony Oursler (11:57 min)
Shoot out with the cops
(West Eye)

Projektion auf Gipskugel, SD, Farbe, USA 1998
Leihgeber: Privatsammlung, Berlin

[42]

17. Darwin macht die Bemerkung, daß wir weniger vom Lichte beim Erwachen geblendet werden, wenn wir von sichtbaren Gegenständen geträumt haben. Wohl also denen, die hier schon von Sehen träumten! Sie werden früher die Glorie jener Welt ertragen können.

22. Das willkürlichste Vorurteil ist, daß dem Menschen das Vermögen außer sich zu sein, mit Bewußtsein jenseits der Sinne zu sein, versagt sei. Der Mensch vermag in jedem Augenblicke ein übersinnliches Wesen zu sein. Ohne dies wäre er nicht Weltbürger, er wäre ein Tier. Freilich ist die Besonnenheit, Sichselbstfindung, in diesem Zustande sehr schwer, da er so unaufhörlich, so notwendig mit dem Wechsel

unsrer übrigen Zustände verbunden ist. Je mehr wir uns aber dieses Zustandes bewußt zu sein vermögen, desto lebendiger, mächtiger, genügender ist die Überzeugung, die daraus entsteht; der Glaube an echte Offenbarungen des Geistes. Es ist kein Schauen, Hören, Fühlen; es ist aus allen dreien zusammengesetzt, mehr als alles Dreies: eine Empfindung unmittelbarer Gewißheit, eine Ansicht meines wahrhaftesten, eigensten Lebens. Die Gedanken verwandeln sich in Gesetze, die Wünsche in Erfüllungen. Für den Schwachen ist das Faktum dieses Moments ein Glaubensartikel. Auffallend wird die Erscheinung besonders beim Anblick mancher menschlichen Gestalten und Gesichter, vorzüglich bei der Erblickung mancher Augen, mancher Mienen, mancher Bewegungen, beim Hören gewisser Worte, beim Lesen gewisser Stellen, bei gewissen Hinsichten auf Leben, Welt und Schicksal. Sehr viele Zufälle, manche Naturereignisse, besonders Jahrs- und Tageszeiten, liefern uns solche Erfahrungen. Gewisse Stimmungen sind vorzüglich solchen Offenbarungen günstig. Die meisten sind augenblicklich, wenige verweilend, die wenigsten bleibend. Hier ist viel Unterschied zwischen den Menschen. Einer hat mehr Offenbarungsfähigkeit, als der andere. Einer hat mehr Sinn, der andere mehr Verstand für dieselbe. Der letzte wird immer in ihrem sanften Lichte bleiben, wenn der erste nur abwechselnde Erleuchtungen, aber hellere und mannigfaltigere hat. Dieses Vermögen ist ebenfalls Krankheitsfähig, die entweder Überfluß an Sinn und Mangel an Verstand, oder Überfluß an Verstand und Mangel an Sinn bezeichnet.

109. Nichts ist poetischer, als Erinnerung und Ahndung oder Vorstellung der Zukunft. Die Vorstellungen der Vorzeit

ziehn uns zum Sterben, zum Verfliegen an. Die Vorstellungen der Zukunft treiben uns zum Beleben, zum Verkürzen, zur assimilierenden Wirksamkeit. Daher ist alle Erinnerung wehmütig, alle Ahndung freudig. Jene mäßigt die allzugroße Lebhaftigkeit, diese erhebt ein zu schwaches Leben. Die gewöhnliche Gegenwart verknüpft Vergangenheit und Zukunft durch Beschränkung. Es entsteht Kontiguität, durch Erstarrung Kristallisation. Es gibt aber eine geistige Gegenwart, die beide durch Auflösung identifiziert, und diese Mischung ist das Element, die Atmosphäre des Dichters.

[43]

86. Das Augenspiel gestattet einen äußerst mannigfaltigen Ausdruck. Die übrigen Gesichtsgebärden, oder Mienen, sind nur die Konsonanten zu den Augenvokalen. Physiognomie ist also die Gebärdensprache des Gesichts. Er hat viel Physiognomie, heißt: sein Gesicht ist ein fertiges, treffendes und idealisierendes Sprachorgan. Die Frauen haben vorzüglich eine idealisierende Physiognomie. Sie vermögen die Empfindungen nicht bloß wahr, sondern auch reizend und schön, idealisch auszudrücken. Langer Umgang lehrt einen die Gesichtssprache verstehn. Die vollkommenste Physiognomie muß allgemein und absolut verständlich sein. Man könnte die Augen ein Lichtklavier nennen. Das Auge drückt sich auf eine ähnliche Weise, wie die Kehle, durch höhere und tiefere Töne (die Vokale), durch schwächere und stärkere Leuchtungen aus. Sollten die Farben nicht die Lichtkonsonanten sein?

[44] . . . Ich erwachte, als mir der Tag ins Gesicht schien. Vor mir war ein steiler Felsen, ich kletterte in der Hoffnung hinauf, von dort den Ausgang aus der Wildnis zu entdecken, und vielleicht Wohnungen oder Menschen gewahr zu werden. Als ich aber oben stand, war alles, so weit nur mein Auge reichte, ebenso, wie um mich her, alles war mit einem neblichten Dufte überzogen, der Tag war grau und trübe, und keinen Baum, keine Wiese, selbst kein Gebüsch konnte mein Auge erspähn, einzelne Sträucher ausgenommen, die einsam und betrübt in engen Felsenritzen emporgeschossen waren. Es ist unbeschreiblich, welche Sehnsucht ich empfand, nur eines Menschen ansichtig zu werden, wäre es auch, daß ich mich vor ihm hätte fürchten müssen. Zugleich fühlte ich einen peinigenden Hunger, ich setzte mich nieder und beschloß zu sterben. Aber nach einiger Zeit trug die Lust zu leben dennoch den Sieg davon, ich raffte mich auf und ging unter Tränen, unter abgebrochenen Seufzern den ganzen Tag hindurch; am Ende war ich mir meiner kaum noch bewußt, ich war müde und erschöpft, ich wünschte kaum noch zu leben, und fürchtete doch den Tod.

Gegen Abend schien die Gegend umher etwas freundlicher zu werden, meine Gedanken, meine Wünsche lebten wieder auf, die Lust zum Leben erwachte in allen meinen Adern. Ich glaubte jetzt das Gesause einer Mühle aus der Ferne zu hören, ich verdoppelte meine Schritte, und wie wohl, wie

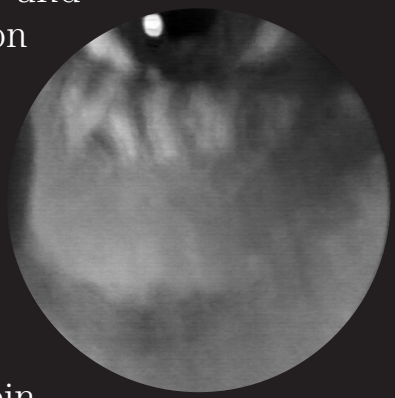
leicht ward mir, als ich endlich wirklich die Grenzen der öden Felsen erreichte; ich sah Wälder und Wiesen mit fernen angenehmen Bergen wieder vor mir liegen. Mir war, als wenn ich aus der Hölle in ein Paradies getreten wäre, die Einsamkeit und meine Hülflosigkeit schienen mir nun gar nicht fürchterlich.

Statt der gehofften Mühle stieß ich auf einen Wasserfall, der meine Freude freilich um vieles minderte; ich schöpfte mit der Hand einen Trunk aus dem Bache, als mir plötzlich war, als höre ich in einiger Entfernung ein leises Husten. Nie bin ich so angenehm überrascht worden, als in diesem Augenblick, ich ging näher und ward an der Ecke des Waldes eine alte Frau gewahr, die auszuruhen schien. Sie war fast ganz schwarz gekleidet und eine schwarze Kappe bedeckte ihren Kopf und einen großen Teil des Gesichtes, in der Hand hielt sie einen Krückenstock.

Ich näherte mich ihr und bat um ihre Hülfe; sie ließ mich neben sich niedersetzen und gab mir Brot und etwas Wein. Indem ich aß, sang sie mit kreischendem Ton ein geistliches Lied. Als sie geendet hatte, sagte sie mir, ich möchte ihr folgen.

Ich war über diesen Antrag sehr erfreut, so wunderlich mir auch die Stimme und das Wesen der Alten vorkam. Mit ihrem Krückenstocke ging sie ziemlich behende, und bei jedem Schritte verzog sie ihr Gesicht so, daß ich im Anfange darüber lachen mußte. Die wilden Felsen traten immer weiter hinter uns zurück, wir gingen über eine an-

genehme Wiese, und dann durch einen ziemlich langen Wald. Als wir heraustraten, ging die Sonne gerade unter, und ich werde den Anblick und die Empfindung dieses Abends nie vergessen. In das sanfteste Rot und Gold war alles verschmolzen, die Bäume standen mit ihren Wipfeln in der Abendröte, und über den Feldern lag der entzückende Schein, die Wälder und die Blätter der Bäume standen still, der reine Himmel sah aus wie ein aufgeschlossenes Paradies, und das Rieseln der Quellen und von Zeit zu Zeit das Flüstern der Bäume tönte durch die heitre Stille wie in wehmütiger Freude. Meine junge Seele bekam jetzt zuerst eine Ahndung von der Welt und ihren Begebenheiten. Ich vergaß mich und meine Führerin, mein Geist und meine Augen schwärmten nur zwischen den goldnen Wolken. . . .



[45] . . . “His red eyes again! They are just the same.” It was such an odd expression, coming apropos of nothing, that it quite startled me. I slewed round a little, so as to see Lucy well without seeming to stare at her, and saw that she was in a half dreamy state, with an odd look on her face that I could not quite make out, so I said nothing, but followed her eyes. She appeared to be looking over at our own seat, whereon was a dark figure seated alone. I was quite a little startled myself, for it seemed for an instant as if the stranger had great eyes like burning flames, but

a second look dispelled the illusion. The red sunlight was shining on the windows of St. Mary's Church behind our seat, and as the sun dipped there was just sufficient change in the refraction and reflection to make it appear as if the light moved. I called Lucy's attention to the peculiar effect, and she became herself with a start, but she looked sad all the same. It may have been that she was thinking of that terrible night up there. We never refer to it, so I said nothing. . . .

[46] . . . Nun kam der Tag des Abschieds.

Den Morgen über war ich oben in Notaras Garten geblieben, in der frischen Winterluft, unter den immergrünen Zypressen und Zedern. Ich war gefaßt. Die großen Kräfte der Jugend hielten mich aufrecht und das Leiden, das ich ahnete, trug, wie eine Wolke, mich höher.

Diotimas Mutter hatte Notara und die andern Freunde und mich gebeten, daß wir noch den letzten Tag bei ihr zusammen leben möchten. Die Guten hatten sich alle meiner und Diotimas gefreut und das Göttliche in unserer Liebe war an ihnen nicht verloren geblieben. Sie sollten nun mein Scheiden auch mir segnen.

Ich ging hinab. Ich fand das teure Mädchen am Herde. Es schien ihr ein heilig priesterlich Geschäft, an diesem Tage das Haus zu besorgen. Sie hatte alles zurechtgemacht, alles im Hause verschönert und es durft ihr niemand dabei helfen. Alle Blumen, die noch übrig waren im Garten, hatte sie eingesammelt, Rosen und frische Trauben hatte sie in der späten Jahrszeit noch zusammengebracht.

Sie kannte meinen Fußtritt, da ich heraufkam, trat mir leis entgegen; die bleichen Wangen glühten von der Flamme des Herds und die ernsten großgewordnen Augen glänzten von Tränen. Sie sahe, wie michs überfiel. Gehe hinein, mein Lieber, sagte sie; die Mutter ist drinnen und ich folge gleich.

Ich ging hinein. Da saß die edle Frau und streckte mir die schöne Hand entgegen – kommst du, rief sie, kommst du, mein Sohn!

Ich sollte dir zürnen, du hast mein Kind mir genommen, hast alle Vernunft mir ausgeredet, und tust, was dich gelüstet, und gehest davon; aber vergebt es ihm, ihr himmlischen Mächte! wenn er Unrecht vorhat, und hat er Recht, o so zögert nicht mit eurer Hülfe dem Lieben! Ich wollte reden, aber eben kam Notara mit den übrigen Freunden herein und hinter ihnen Diotima.

Wir schwiegen eine Weile. Wir ehrten die traurende Liebe, die in uns allen war, wir fürchteten uns, sich ihrer zu überheben in Reden und stolzen Gedanken. Endlich nach wenigen flüchtigen Worten bat mich Diotima, einiges von Agis und Kleomenes zu erzählen; ich hätte die großen Seelen oft mit feuriger Achtung genannt und gesagt, sie wären Halbgötter, so gewiß, wie Prometheus, und ihr Kampf mit dem Schicksal von Sparta sei heroischer, als irgend einer in den glänzenden Mythen. Der Genius dieser Menschen sei das Abendrot des griechischen Tages, wie Theseus und Homer die Aurore desselben.

Ich erzählte und am Ende fühlten wir uns alle stärker und höher.

Glücklich, rief einer von den Freunden, wem sein Leben wechselt zwischen Herzensfreude und frischem Kampf.

Ja! rief ein anderer, das ist ewige Jugend, daß immer Kräfte genug im Spiele sind und wir uns ganz erhalten in Lust und Arbeit.

O ich möchte mit dir, rief Diotima mir zu.

Es ist auch gut, daß du bleibst, Diotima! sagt ich. Die Priesterin darf aus dem Tempel nicht gehen. Du bewahrst die heilige Flamme, du bewahrst im Stillen das Schöne, daß ich es wiederfinde bei dir.

Du hast auch recht, mein Lieber, das ist besser, sagte sie, und ihre Stimme zitterte und das Aetherauge verbarg sich ins Tuch, um seine Tränen, seine Verwirrung nicht sehen zu lassen.

O Bellarmin! es wollte mir die Brust zerreißen, daß ich sie so schamrot gemacht. Freunde! rief ich, erhaltet diesen Engel mir. Ich weiß von nichts mehr, wenn ich sie nicht weiß. O Himmel! ich darf nicht denken, wozu ich fähig wäre, wenn ich sie vermißte.

Sei ruhig, Hyperion! fiel Notara mir ein.

Ruhig? rief ich; o ihr guten Leute! ihr könnt oft sorgen, wie der Garten blühn und wie die Ernte werden wird, ihr könnt für euren

Weinstock beten und ich soll ohne Wünsche scheiden von dem Einzigen, dem meine Seele dient?

Nein, o du Guter! rief Notara bewegt, nein! ohne Wünsche sollst du mir von ihr nicht scheiden! nein, bei der Götterunschuld eurer Liebe! meinen Segen habt ihr gewiß.

Du mahnst mich, rief ich schnell. Sie soll uns segnen, diese teure Mutter, soll mit euch uns zeugen – komm Diotima! unsern Bund soll deine Mutter heiligen, bis die schöne Gemeinde, die wir hoffen, uns vermählt.

So fiel ich auf ein Knie; mit großem Blick, errötend, festlichlächelnd sank auch sie an meiner Seite nieder.

Längst, rief ich, o Natur! ist unser Leben Eines mit dir und himmlischjugendlich, wie du und deine Götter all, ist unsre eigne Welt durch Liebe.

In deinen Hainen wandelten wir, fuhr Diotima fort, und waren, wie du, an deinen Quellen saßen wir und waren, wie du, dort über die Berge gingen wir, mit deinen Kindern, den Sternen, wie du.

Da wir uns ferne waren, rief ich, da, wie Harfengelispel, unser kommend Entzücken uns erst tönte, da wir uns fanden, da kein Schlaf mehr war und alle Töne in uns erwachten zu des Lebens vollen Akkorden, göttliche Natur! da waren wir immer, wie du, und nun auch da wir scheiden und die Freude stirbt, sind wir, wie du, voll Leidens und doch gut, drum soll ein reiner Mund uns zeugen, daß unsre Liebe heilig ist und ewig, so wie du.

Ich zeug es, sprach die Mutter.

Wir zeugen es, riefen die andern.

Nun war kein Wort mehr für uns übrig. Ich fühlte mein höchstes Herz; ich fühlte mich reif zum Abschied. Jetzt will ich fort, ihr Lieben! sagt ich, und das Leben schwand von allen Gesichtern. Diotima stand, wie ein Marmorbild und ihre Hand starb fühlbar in meiner. Alles hatt ich um mich her getötet, ich war einsam und mir schwindelte vor der grenzenlosen Stille, wo mein überwallend Leben keinen Halt mehr fand.

Ach! rief ich, mir ists brennendheiß im Herzen, und ihr steht alle so kalt, ihr Lieben! und nur die Götter des Hauses neigen ihr Ohr? – Diotima! – du bist stille, du siehst nicht! – o wohl dir, daß du nicht siehst!

So geh nur, seufzte sie, es muß ja sein; geh nur, du teures Herz!

O süßer Ton aus diesen Wonnelippen! rief ich, und stand wie ein Betender, vor der holden Statue – süßer Ton! noch Einmal wehe mich an, noch Einmal tage, liebes Augenlicht!

Rede so nicht, Lieber! rief sie, rede mir ernster, rede mit größerem Herzen mir zu!

Ich wollte mich halten, aber ich war wie im Traume.

Wehe! rief ich, das ist kein Abschied, wo man wiederkehrt.

Du wirst sie töten, rief Notara. Siehe, wie sanft sie ist, und du bist so außer dir.

Ich sahe sie an und Tränen stürzten mir aus brennendem Auge.

So lebe denn wohl, Diotima! rief ich, Himmel meiner Liebe, lebe wohl! – Lasset uns stark sein, teure Freunde! teure Mutter! ich gab dir Freude und Leid. Lebt wohl! lebt wohl!

Ich wankte fort. Diotima folgte mir allein.

Es war Abend geworden und die Sterne gingen herauf am Himmel. Wir standen still unter dem Hause. Ewiges war in uns, über uns. Zart, wie der Aether, umwand mich Diotima. Törichter, was ist denn Trennung? flüsterte sie geheimnisvoll mir zu, mit dem Lächeln einer Unsterblichen.

Es ist mir auch jetzt anders, sagt ich, und ich weiß nicht, was von beiden ein Traum ist, mein Leiden oder meine Freudigkeit.

Beides ist, erwiderte sie, und beides ist gut.

Vollendete! rief ich, ich spreche wie du. Am Sternenhimmel wollen wir uns erkennen. Er sei das Zeichen zwischen mir und dir, solange die Lippen verstummen.

Das sei er! sprach sie mit einem langsamen niegehörten Tone – es war ihr letzter. Im Dämmerlichte entschwand mir ihr Bild und ich weiß nicht, ob sie es wirklich war, da ich zum letzten Male mich umwandt' und die erlöschende Gestalt noch einen Augenblick vor meinem Auge zückte und dann in die Nacht verschied. . . .

[47 – EN] . . . Another peculiar torture was felt in the gaze of a new eye. When strangers looked curiously at the scarlet letter and none ever failed to do so – they branded it afresh in Hester's soul; so that, oftentimes, she could scarcely refrain, yet always did refrain, from covering the symbol with her hand. But then, again, an accustomed eye had likewise its own anguish to inflict. Its cool stare of familiarity was intolerable. From first to last, in short, Hester Prynne had always this dreadful agony in feeling a human eye upon the token; the spot never grew callous; it seemed, on the contrary, to grow more sensitive with daily torture.

But sometimes, once in many days, or perchance in many months, she felt an eye – a human eye – upon the ignominious brand, that seemed to give a momentary relief, as if half of her agony were shared. The next instant, back it all rushed again, with still a deeper throb of pain; for, in that brief interval, she had sinned anew. . . .

[47 – DE] . . . Eine andere eigentümliche Folter lag in dem Blicke eines neuen Auges. Schauten Fremde mit Neugier auf den Scharlachbuchstaben – und niemals verfehlte einer dies zu tun –, so brannten sie ihn frisch in Esthers Seele ein; so daß sie sich zuweilen kaum enthalten konnte, sich aber doch stets enthielt, das Symbol mit ihrer Hand zu bedecken. Dann aber hatte auch wieder ein kühles, vertrautes Auge seine eigene Pein aufzuerlegen. Sein kaltes bekanntes Gaffen war unerträglich. Ja, von Anfang bis zu Ende hatte Esther Prynne stets die entsetzliche Qual zu erleiden, daß sie ein menschliches Auge auf dem Zeichen fühlte. Die Stelle wurde nie unempfindlich, es schien sogar, als ob sie durch die tägliche Folter reizbarer werde.

Aber zuweilen in vielen Tagen oder vielleicht in vielen Monaten einmal fühlte sie ein Auge, ein menschliches Auge, auf dem schmählichen Brandmale, und es schien ihr eine vorübergehende Erleichterung zu gewähren, als ob die Hälfte ihrer Pein geteilt werde. Im nächsten Augenblicke strömte sie völlig wieder zurück und fügte ihr eine noch tiefere Qual zu, denn in diesem kurzen Zwischenraum hatte sie von neuem gesündigt. . . .

Prof. Dr. Christian Demand
Endgültige Beantwortung der Frage »Könnten Sie sich vorstellen, einen Katalogtext für mich zu schreiben?«

Eine Kunstausstellung ist ein soziales Spiel. Ein recht spezielles Spiel, zugegeben, aber auch wieder nicht so speziell, wie es zunächst aussehen könnte. Wie jedes andere Spiel lebt auch die Kunstausstellung davon, dass Ausrichter, Beteiligte, Publikum, Sympathisanten, Kritiker und Zaungäste eine gemeinsame Vorstellung davon entwickeln, was sie erwartet beziehungsweise was die jeweils anderen von ihnen erwarten, dass sie also gewissen Regeln folgen. Diese Regeln werden einmal engherziger, ein andermal weitherziger ausgelegt, man darf sie aber nicht einfach brechen oder ignorieren. Zwar legt, wer als Künstler heutzutage auf sich hält, bekanntlich Wert darauf, das Publikum ein wenig vor den Kopf zu stoßen, indem er/sie geläufige Erwartungen bewusst enttäuscht. Doch da auch diese Form des Regelbruchs mittlerweile so umfassend geregelt ist, dass das Publikum nachgerade enttäuscht wäre, wenn seine Erwartungen doch einmal erfüllt würden (und das völlig zu Recht, weil diese Erwartungen ja gerade vorsehen, nicht erfüllt zu werden), gilt auch weiterhin, dass wir es hier mit einem Spiel zu tun haben, das festen Regeln folgt. Täte es das nicht, wäre es sehr bald zu Ende.

Die Regeln sehen unter anderem vor, dass jede Kunstausstellung von einem Katalog begleitet wird. Eine Eröffnung ohne Ansprache ist vor-

stellbar, eine Vernissage ohne Publikum ist vorstellbar, ein Show-Room ohne Werke ist vorstellbar – eine Ausstellung ohne Katalog ist es nicht. Das liegt vermutlich daran, dass der Katalog die einzige Frucht der Art World ist, die allen Beteiligten gleichermaßen schmeckt. Für Künstler ist ein Katalog ohnehin stets eine schöne Sache. Schließlich dauert auch die gelungenste Ausstellung nicht ewig. Eine gedruckte Dokumentation bannt nicht nur die Flüchtigkeit des Augenblicks, sie legt zugleich den gnädigen Schleier historischer Verklärung über Besucherzahlen und Verkaufserlöse. Das Publikum zählt ebenso eindeutig zu den Gewinnern. Ein optisch ansprechendes Erinnerungsstück im Folioformat ist nicht nur eine Zierde für jedes Regal, es versöhnt auch nachträglich mit manch unsäglichem Vernissagegespräch, das man dafür auf sich nehmen mußte.

Auch Galeristen und Museumsleute könnten sich eine Ausstellung ohne Katalog nur schwer vorstellen, belegt doch jeder neue aus dem eigenen Haus aufs Neue die eigene professionelle Umtriebigkeit, während jeder neue Katalog der Konkurrenz die schlechte Meinung über sie bestätigt. Selbst die Feuilletonredakteure haben ihre Freude. Wer einen Katalog auf dem Schreibtisch hat, hat einen lästigen Abendtermin weniger. Wer wider Erwarten doch hingeht, hat am Buffet sinnvollerweise beide Hände frei, weil er sich keine Notizen machen muß. Kurz: Eine Ausstellung ohne Katalog ist schlimmer als gar keine Ausstellung. Also gibt es immer einen Katalog.

Menschen, die mit den Gepflogenheiten des Kunstbetriebs nicht vertraut sind, nehmen ihn mit nach Hause, blättern schnell über Zueignung, Grußworte und Abbildungen hinweg, bis sie auf dichte Buchstabenfolgen stoßen, wie sie sie von anderen Büchern gewohnt sind. Dann lehnen sie sich entspannt zurück und beginnen aufmerksam zu lesen. Das verrät eine lautere Seele, ist aber leider auch rührend naiv. Der Text ist in Kunstkatalogen nämlich vollkommen bedeutungslos. Das einzig Wichtige ist die Ausstattung. Die Ausstattung verrät sofort, in welcher Liga der Künstler/die Künstlerin spielt. Ein richtiger Katalog muß prächtig sein, am besten Offset, Hochglanz, Sonderfarben, Fadenheftung, geprägter Titel, seltene Materialmischungen und Spezialpapiere, denn all das kostet, und zwar entweder den/die Künstler/in selbst, oder aber die Galerie, den Kunstverein, das Museum, die Stiftung.

Die einen wie die anderen haben kein Geld zu verschenken. Also investieren sie gerade so viel, wie ihnen die Kunst jeweils wert ist. Man mag das kalt und berechnend finden, aber in Wahrheit könnte man sich gar kein aufrichtigeres Verfahren zur Dokumentation von Wertschätzung ausdenken. Natürlich enthält der Katalog aus naheliegenden Gründen auch ein paar nützliche Informationen: Den Namen des Künstlers/der Künstlerin in der richtigen Schreibweise, die wichtigsten biographischen Daten, fotografische Abbildungen der ausgestellten Werke, ein Grußwort der örtlichen Kulturreferentin, manchmal

auch eine kleingeschrumpfte Version der Eröffnungsrede. Alles andere ist Füllmaterial.

Das Wort »Füllmaterial« ist in diesem Fall nicht etwa ehrenrührig gemeint. Zu wahrer Pracht gehört nun einmal auch eine gewisse Fülle, die aber ist über Abbildungen allein schwer herzustellen. Und da man auch beim großzügigsten Layout nicht unbegrenzt leere Blätter dazwischenschießen oder die Schriftgröße aufblasen kann, bleibt immer ein leidiger Rest, für den man wohl oder übel Text auftreiben muß. Die Herstellung des entsprechenden Füllmaterials gilt traditionell als Aufgabe der >Theoretiker<. Es läßt sich leider nicht nachvollziehen, woher diese Auffassung rührt, mit Sicherheit aber stammt sie nicht von den Betroffenen. Sie dürfte vielmehr ein Spiegel der Meinung sein, die man von ihnen hat und die ist wenig schmeichelhaft: Man hält Theoretiker nämlich in der Regel für desperate Eunuchen, die zwar dasselbe ausgeprägte Geltungsbedürfnis treibt, ohne das man sich auch nicht die Mühe machen würde, eine Karriere als Künstler oder Kurator einzuschlagen, die aber selbst weder in der Lage seien, einen Pinsel zu halten, ohne sich dabei die Schuhe zu bekleckern, noch fähig, eine Ausstellung auf die Beine zu stellen. Derart unglücklich vom kreativen Hauptgeschäft abgeschnitten, sind sie schließlich damit zufrieden, wenigstens verbal etwas assistieren zu dürfen und zwar, nachdem sie sich der Form halber zunächst ein wenig geziert haben, bereitwillig und in beliebiger Länge.

Dabei ist jedem Theoretiker selbstverständlich klar, dass er ausschließlich deshalb zum Schreiben aufgefordert wurde, weil alle anderen Lösungen teuerer gewesen wären. Er reagiert auch nicht empfindlich, wenn niemand jemals mit ihm über irgendwelche Inhalte spricht, sondern immer nur über Abgabetermine und Zeichenzahlen, denn er weiß ja, dass sich im Grunde kein Mensch dafür interessiert, was er zu sagen hat, sofern nur das Lob möglichst kataraktartig über Künstler und Werke herniederregnet. Dieses Arrangement hat zugegebenermaßen eine demütigende Komponente. Aber da der arme Theoretiker den Sack voller Gelehrsamkeit, der aus Studienzeiten vom Besuch kunsthistorischer Seminare und der begleitenden Deleuze-Lektüre noch prall gefüllt ist, nun einmal nirgendwo anders leeren kann, ohne Unwillen zu erregen, fügt er sich den Umständen und tröstet sich mit dem Gedanken, es könnte einer >seiner< Künstler irgendwann einmal die große Karriere machen, in deren Sog es ihn dann mit nach oben spült.

Da es dafür aber vollkommen unerheblich ist, *was* man zuvor geschrieben hat – Hauptsache man hat *überhaupt* etwas geschrieben –, stelle ich hiermit, bis zum Eintritt dieses unwahrscheinlichen Sonderfalls, den vorliegenden Text auf Anfrage für jeden Ausstellungskatalog kostenfrei zum Abdruck zur Verfügung. Er ist zeitlos, nennt keine Namen und ästhetischen Positionen, ist also uneingeschränkt einsetzbar, steht zugleich jederzeit termingerecht zur Ver-

fügung und passt überdies mit 7.611 Zeichen in alle branchenüblichen Publikationsformate.

Im Gegenzug bitte ich inständig, mich mit der Frage »Könnten Sie sich vorstellen, einen Katalogtext für mich zu schreiben?« künftig zu verschonen. Allen Nutzern wünsche ich von Herzen den größtmöglichen Erfolg.

Robert Seidel
AFTERIMAGES *Dark Romanticism's Reverberation in Film and Video Art*

At the end of the 18th century, industrialization and urbanization, wars and revolutions pulverize European society. The achievements of the Enlightenment and scientific progress had been turned into their opposite by hegemonic ambitions. This fateful failure leaves a young generation of writers, painters and composers seeking new possibilities of expression. As a counterconcept to the antiquating canon of form and thought in Classicism and Idealism, they seek out an open universal poetry – always against the background of consciousness for the formidableness of nature and the exploration of the individual emotional world, as well as for the infinity of the soul of the human and animal.

The field of topics taken up in this artistic struggle is far more diverse than the simplified sense of the word >Romanticism< in current linguistic usage would suggest. In today's consumer society, the stance of Romanticism is often misunderstood as a sentimental longing for perfection. Then, the period's artistic search was suffused with irrationality, melancholy and terror, as well as curiosity and dark, partly sexual desire. This morbid, fantastical character to the Romantic passions is summarized by the notion of *Dark Romanticism* [*Schwarze Romantik*] – or in Anglo-Saxon linguistic realms as the *Gothic* or *American Romanticism* – and manifests a rich repertoire of motifs.

In literature, subjects from night, to fog, to hybrids and nightmares can be found in numerous works, for instance in *The Devil's Elixirs* (E.T.A. Hoffmann), the bleak psychograms of Edgar Allan Poe, the collection of ghostly folk songs *The Boy's Magic Horn* by Clemens Brentano and Achim von Arnim, on to the Grimm brothers' *Children's and Household Tales*. Formative for pictorial conventions in painting are supernaturally enhanced landscapes (Caspar David Friedrich); portraits of human cruelty (Francisco de Goya); subjective-mystic scenarios (Henry Fuseli); and natural phenomena dissolving into the non-representational (William Turner). Many of these narrative and visual motifs retain their fascination today. They were further developed in Symbolism and found their way into early film, where they developed in parallel to Dadaism and Surrealism.
In their genesis as moving images, they became prototypical pictorial motifs in silent films, for example in *Le Manoir du diable* (George Méliès, France 1896) or in *Faust* (F.W. Murnau, Germany 1926). But only through the interweaving with an exaggerated atmospheric sound in *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (Rouben Mamoulian, USA 1931) do these motifs become immortal as part of high and popular culture. These subjects of *Dark Romanticism* are also taken upby contemporary art. Besides the constantly recurring conflicts between established and new orders, the internationally active Romantic

movement formulates the yearning motifs of our globalized world. The escape into nature, for instance in *Walden; or, Life in the Woods* (Henry David Thoreau, USA 1854), or the doubt about scientific progress in *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* (Mary Wollstonecraft Shelley, England 1818) appear familiar to us.

Yet, the moving image is subject to its own rules. Already in the first films, such as those by Louis Lumière or Alice Guy-Blaché, the narrative potentials of the new technology and the representational power of special effects are recognized. Through complex apparatuses, film connects separate images and timelines to a singular, temporal flow in the artistic access to society and history. Thus, out of knowledge of the past and in friction with the present, autonomous artistic positions arise, which rework old and new networks of longing. In 1799, the city of Jena itself occupies an important starting point for this heterogeneous movement, whose melancholy and abysms, but also ironic breaks, recall the later postmodern. The exhibition title, AFTERIMAGES, reaches for the diffuse reverberation of this period not only on content-based motifs, but also on the medium of the moving image. An important, but often overlooked detail lies in the discoveries of *ultraviolet* radiation (1801) and the *accumulator* (1802) by the physicist and Romanticist Johann Wilhelm Ritter, who for a period was active in Jena. These still shape the technological development of society today and enable the increasing mobilization of film with ever compacter or flying cameras.

With a wandering gaze, the exhibition AFTERIMAGES assembles a broad spectrum of positions in international video and film art. The protean works are presented in the collection cabinets of the Kunstsammlung Jena respectively as one-channel projections or installations. The present accompanying catalog contains an essay created in cooperation with the art historian Sophia Gräfe and an ironic epilogue by Thomas Demand about the necessity of catalog texts in general. The catalog's concept and design by Anna Teuber and Enno Pötschke is oriented towards the style of the journal *Athenæum*, which appeared from 1798–1800, and it builds on the Romantic idea of the incomplete. Thus, a multitude of text fragments from the international, Romantic oeuvre borders the illustrations of the films, and the typefaces used create an optical demarcation of the time periods. Moreover, the public domain, which comes into effect 70 years after an author's death, permits one to rummage through the extensive digitalized libraries of the Internet for further self-study. In doing so, the international *Project Gutenberg* is above all recommended.

Thanks to this textual abundance, on the following pages predecessors to Romanticism are given the floor to speak, such as Giambattista Basile. As one of the first great European collectors of fairy tales, he strongly influences the Brothers Grimm, among others, and his trace can still be recognized in the distorted fairy tale images of VIII Nathalie Djurberg and Hans Berg. Thanks to the research done for the catalog, the content of the

Russian verbal fragments from Nikolai Gogal can be read, which are to be heard cracklingly in the background of the mysterious tableaux of the ⓧ Quay Brothers. At another point, Johann Wilhelm Ritter's *Fragments from the estate of a young physicist* mix with ⓫ Bill Morrison's poetic decay-images of nitrocellulose film, while ⓥ Maria von Hausswolff illustrates a human-architectonic drama in the spirit of Edgar Allan Poe. In his faceless figures, ⓘⓥ Yves Netzhammer transforms approaches both in terms of pictorial composition and world-exploration into a sober, digital aesthetic, and in a projected nature meditation, ⓘ William Lamson draws near to the American transcendentalist Henry David Thoreau. ⓘⓘⓘ Andrew Voogel reflects upon the duality of the forced sea voyage of his ancestors, which opens a perspective onto that which, on the one hand, has been overcome and, on the other, banished into the unknown. ⓘⓧ Ulu Braun shows the influence of humans without moralizing and in the process discovers moments of beauty even in the most dreadful images from a distance. ⓥⓘ Susann Maria Hempel exposes the abysms of the human by example of one person's fate from the German post-reunification period, while ⓘⓘ Max Hattler leaves behind everything earthly in an ornamental Ascension. ⓥⓘⓘ Greta Alfaro serves a vanitas still-life to a horde of vultures to demonstrate the archetypal vulnerability of life, and ⓧⓘⓘ Tony Oursler devotes himself to the act of seeing, fed on thrillers. He thereby questions the industrial production of entertainment media – not an invention of the modern era – as Johann Ludwig Tieck had already honed his craft in the *Rambach literary factory* in the year 1795.
This is intended only as a first glance into the wealth of connections in the catalog. I hope that this voluptuous positioning keeps alive the AFTER-IMAGES of the twelve exhibited works in continuously changing shadings . . .

Sophia Gräfe & Robert Seidel
Transmission of the Romantic

The history of Romanticism is a narration of projections. Contrary to the Enlightenment ideals of rational penetration and domination of the world, the experience of the Romantic individual now shifted into the foreground. The experiences of war, social injustice and absolute obedience to command permeated the Romantic soul. In inner contemplation and in the turn to nature, night, and the abyss of the psyche, Romanticism sought transcendental and in part mystical forms of access to the world. The new life ideals of disappointed citizens were the character of the genius, the being of the artist, and the rapturous inquiry into nature, to which the American author Henry David Thoreau raised a literary monument in 1854.

In literature, the Romantic epoch reaches the American continent some decades after its arrival in Europe. In Massachusetts in the mid 19th century, a literary and philosophical

movement was founded around Ralph Waldo Emerson. The >American Weimar< received original works from Kant, Fichte, and Schelling; Thomas Carlyle's essays on German literature; and the translations by Margarete Fuller of Goethe's conversations with Johann Peter Eckermann. Those close to Emerson oriented themselves towards >general truths< rather than handed-down traditions; turned away from the organized practice of religion; and propagated a spiritual approach to things. These changes also affected their stance towards the American federal state, which they criticized on the basis of its war and slavery policies.

Against this background, Henry David Thoreau, a protégé of Emerson's, ventured on an experiment both civilizing and spiritualistic. For two years and two months, he lived as self-provider in a cabin in the woods at Walden Pond in the vicinity of his native town of Concord. There he practiced the renunciation of material goods and refused payment of taxes to the state. The action, frequently interpreted as based on the motivation of >escapism<, was not at all intended as a turning away from American society. Thoreau wanted to achieve political changes through his non-violent withdrawal of his personal self, and he counts as one of the models for the American civil rights movement. The experiences of his meticulously detailed contemplation of nature were issued by the Jena-based publisher Eugen Diederichs in Germany in 1905 under the title *Walden oder Leben in den Wäldern* [*Walden; or, Life in the Woods*]. In the foreword to the popular translation by Wilhelm Nobbes, Thoreau, »self-appointed inspector of snowstorms and rain showers«, is celebrated as sincere idealist, for whom the beauty of nature and the purity of the soul are accessible like no one else, and offered as a role model.

The Romantic idea of Thoreau's *Walden* originated, thus, in the space in between cabin and state; Europe and America; within linguistic translations and temporal transferences. So despite patriotic motives and local conceptions of >homeland< [>Heimat<], Romanticism was an international movement. Its ideas arose in the exchange of writings, across both geographical and linguistic borders. AFTERIMAGES is devoted to these very translations of emotions into image; of world into exhibition space; and of objects into light.

❶ William Lamson converts Thoreau's cabin (FIG. 1, PAGE 27) into a *camera obscura* and thereby clarifies the connection between world and projection. In the inner space of the houseboat, based on Thoreau's cabin, a video camera films the projected images of the surrounding nature cast through a hole in the wall onto the inner surfaces of the small room. Bunk, work table, and writing desk are arranged exemplarily. On their white surfaces, the camera observes the light reflections of wave caps; the movement of the trees; and the change of mood in light during the course of a day. The landscape can only be divined from the abstraction of light traces. What Lamson achieves through the construction of a physical object is familiar since the aesthetic elevation of abstracted impressions of nature in the paintings of William Turner (FIG. 2a/b).

In Lamson's quiet shots, camera and boat are firmly connected together, with only the surrounding play of nature providing movement.

❷ Max Hattler also transfigures the work of a legendary figure into the video image. Inspired by the 1923 painting *A Symbolic Composition of the Spiritual World* by the French spiritualist Augustin Lesage (FIG. 3), Hattler's video loop constructs a paralyzing visual architecture, which rolls by the observer in a vertical, upward movement. Fragmented, geometric ornaments circulate over the individual layers of this phantasmatic Ascension [Himmelsfahrt; tr., literally, >progression of heaven<].

Irreality played a decisive role for the painter Lesage. Voices appeared to the French mine worker in 1911, at the age of 35, and henceforth induced him to turn towards art. Soon he devoted himself entirely to the >mining of canvases< and created filigreed, repetitive structures that merge into monolithic symmetries. Lesage averred that he possessed no conception of the image as he created it. His work was said to be the execution of an alien command, which bestowed upon him an extensive and widely respected work up until the end of his life. In Romanticism, the powers of individualism and external determination stand opposed. In Hattler's work, the commitment to an unknown authority resolves into a mechanical aesthetic. Imagination and the transported psyche turn away from rationalism, nevertheless allowing new orders to become productive.

A precarious example of a forced journey forms the background to the video work of ❸ Andrew Voogel. In the early 19th century, his Indian ancestors were obliged by the British colonial rulers to work on sugar plantations in South America (FIG. 4a/b). Their passage across the Atlantic not only represented a journey into the unknown, but also detached Voogel's family, in both a physical and symbolic sense, from their cultural origin; their religious community; and familial belonging. In translation from the Hindi, the title of the work, *Kalapani*, signifies »black water« and designates the religious taboo of crossing the sea. If violated, the traveler loses his or her status in the caste and breaches the cycle of individual Karma.

While from the perspective of European colonial rulers and natural scientists, the voyage across the sea was associated with the conquest of new lands, cultures, and natural treasures, the vision of the sea has an entirely different significance in Voogel's work. The glimpse of the endless sea – whose proportions cannot be grasped, whose contours cannot be conceived even after beholding for a long time – carries the feeling of being lost into the exhibition space. The barely visible images of the technologically attenuated projection can only be recognized after a period of persistence and urge reflection on the numerous, tragic crossings of vast seas, which accompany us to today. In them lies the hope for integration into a new, better social order. During the crossing into exile, however, the waves often demand cultural identity as the toll for passage. The lonely look upon the sea was also

the subject of Caspar David Friedrich, who evoked a limitless experience of space in his paintings (FIG. 5). In accord with the tragic-melancholic feeling of life in early Romanticism, the individual dissolves in the encounter with infinity.

In *The Furniture of Proportions*, [IV] Yves Netzhammer develops an absurd sequence of scenes of diverse forms and creatures in which relationships of meaning between things are balanced against each other. In the process, the space of his cognitive mobiles resembles an experimental stage of knowledge. It recalls the studies of Humboldt, who described the world's causal connections in »Naturgemälden« [»Nature paintings«]. The life cycles of humans and their catastrophes are folded into one another by Netzhammer in a befuddling time lapse. The world is approached through the encounter with the ape, yielding mirror metaphors and existential dramas. In the mechanical arrangement, no knowledge is produced in the positivist sense. The images offer a branched structure of knowledgegeneses, in which sketches of the world are evaluated as speculations. In this manner, the fields of the rational and imaginal are not mutually exclusive. In the Romantic permeation of the human psyche, the passage of mental states is the material to be examined.

[V] Maria von Hausswolff represents in her work the structure of memories as a media-based architecture in the spirit of Edgar Allen Poe. The filmic remembrance of Hollywood images is set at the scene of the Fitzpatrick-Leyland House on Mulholland Drive. In the black-and-white style of film *noir*, von Hausswolff pursues the media sediments of film history. In the form of a circular journey, the video enables the glimpse of apparitional outlines of people. The brief highlights in solitary rooms of the house arrange a tableau of romantic dramas, scandals, accidents, and murder, which cannot be identified unambiguously, but nonetheless can be clearly recognized in their Hollywood references. The movement of the camera reveals the elixir of legend formation in the >dream factory<. Dreams and clichés of the world of longing are only constructed with the turning of film reels. The work's soundtrack is misleading. The sounds, voices, and cries do not fit the images represented. The trauma of absent synchronization between sound and image makes orientation difficult. With each mechanically audible rotation of the camera, the picture puzzle of power relations is changed in the process, and the nested architecture and anonymity of the actions confuse the impression of the situation.

The cruel inescapability of violence and its consequences is the theme of the film *Seven times a day we bemoan our lot and at night we get up to avoid dreaming* by [VI] Susann Maria Hempel. Her film discloses a story for which customarily no language exists. Accompanying views of kinetic objects, Hempel speaks the text of a victim of violence in her native dialect. On the wallpaper, images, remnants of puppets and toys, and threatening household objects hang and move. The voice of the filmmaker mimics the interview's speech fragments, which expose words so unsettlingly naive and helpless that they have to be rolled out

a second time on red-stained gauze bandages and wallpaper scraps.
The horrors of the story of an anonymous person, who suffered memory loss in a prison in eastern Thuringia (Germany) in 1989 and afterwards languished between the experience and use of violence, are pushed forward through the beat of song insertions.
In the course of the gradually condensing story, the intimated horror scenarios gain momentum and perform drive-laden, mechanical movements. Red paint and yellow stains everywhere.

In the graphic works of Francisco de Goya (FIG. 6), violence and misery breed as well; from acts of violence, further confrontations ensue, which force victims to become perpetrators. In his series of pictures from the Spanish War of Independence, violence cloaks its victims in garments easily confused, mobbing one another in a tangle. The pacing off of the graphic, as well as filmic, image sequence serves as a narrative prosthesis for overcoming the paralyzing impotence in art.

The unexpected arrival of calamity in a presumed idyll is the theme of the work *In Ictu Oculi* by [VII] Greta Alfaro. The Spanish artist is concerned in her works with the taboo themes of violence, sexual desire, and excessive consumption, which she recovers, for example, in family photographs and religious sites of worship. A decisive support for the actions in her films and installations is food. Thus, for her film, Alfaro offers an opulently laid-out table to vultures in a northern Spanish landscape. As well, *In Ictu Oculi* is the title of one of the most well-known vanitas representations by the Spanish painter Juan de Valdés Leal (FIG. 7), in which Death appears amidst a multitude of secular and religious symbols. In the film, initially only the tablecloth is moved by the wind of the high plain. But soon beating wings and bird cries mix beneath the sound of the wind, bearing the predators onto the scene. Countless vultures lay siege to the buffet and ravage it with their massive bodies. Now the clinking and clattering of glasses overturned and plates falling to the ground pervade the soundtrack of the film. More and more vulture bodies make attempts to steal a bite, draping each other in a greedy confusion on the table and chairs, so that the threatening situation topples into the absurd.

In the observation of wild animals, Alvaro achieves an impressive allegory of unleashed power. The generous banquet, to which traditional moral concepts of community, prosperity and celebration adhere, becomes in a short time unhinged and dismantled – in a sense >in a blink of an eye<, so the translation of the Latin title. It is apposite in these circumstances to understand the animal not as a contrasting figure to the human, but rather to correlate the rush and lust of the meal with situations of human action. By way of example, Alfaro applies this social analysis to escalations of violence within family gatherings. The state of harmony and loyalty is also fleeting here; the traces of disturbance are present in each image, even when they are not immediately recognizable. In an animated *memento mori*, religious and economic motifs of social control and excess thus intersect in the pictorial motif of the vultures' repast.

The narrative by ⓥⓘⓘⓘ Nathalie Djurberg also makes recourse to animal performers. Beneath the hypnotic sounds of Hans Berg, the puppet animation *Woods* unfolds a disturbing tale of desire between activity and passivity. At the beginning, a pale female figure in light-colored robe sits behind a large, blue bird on the forest floor. Her arms reach for the fluttering animal; her fingers skim through its feathers. During this, she is observed by a fox, who first exercises his desire on a tree and finally presses the girl to himself in a suggestive dance. In his embrace, lecherous gestures mingle with the attempt to eat the girl. She twists in the arms of the fox, who only departs her on seeing a bear. In turn, the girl crawls on the furred back of the recumbent animal. In unleashed ecstasy, she rubs her body on the bear and, meanwhile, does not notice how her limbs are approaching the animal's mouth. Beneath the bear, the fox now resurfaces, and the blue bird settles down on the female body. The artist breaks off the story before the discharge of the potentials.

In Djurberg's fairy tale, the attribution of the active roles of desire and its representation is set in motion. Even if female figures in the classic scary tales of the Grimm brothers' *Children's and Household Tales* [*Kinder- und Hausmärchen*] (FIG. 8) are key actors, their sexuality is for the most part not a concrete subject of the plot. It is symbolized in the desire for a husband or a possession. In Djurberg's work, however, the female protagonist struggles with her desire, which expresses itself in a constant alternation between attachment and resistance, harmony and aggression and which puts an end to her ostensibly passive role.

The work *Westcoast* by ⓘⓧ Ulu Braun returns to the motif of water. The digital video collage stages a panorama of a coast, in which fragments from television programs and the artist's documentary recordings are merged on a pictorial surface. As diverse as the original contexts of the images are, equally various are the perspectives and distances of the material fragments in relation to the imaginary point of observation. Underlying the point of view is the object of water as a conglomeration of different aggregate conditions and forms of use. Against the background of global coastal architectures, water appears as a plurality of natural spectacle, habitat, means of transportation, recreational site, and food source. The diverse aquatic geographies are marked by civilizational influences. Houses, motor vehicles, and refuse dumps, as well as tamed and slaughtered animals point to human intervention.

Braun's montage creates a filmic painting of the *Anthropocene*. In the process, dramatic images of fishing are connected by the artist, seemingly without value judgment, to a balletic choreography of speedboats. In Johann Ludwig Bleuler's painting *Rhine Falls near Schaffhausen* (FIG. 9), the viewer stands, at the safe distance of an artificially created observation post, before a thunderous natural setting. Unlike the Romantic model, however, Braun introduces no moralizing authority into his work and instead overwhelms through the experience of the synchronicity of global events.

The twin brothers Stephen and Timothy Quay, better known as [x] Quay Brothers, look into the mystical tradition of >old Europe< in their animated films and in doing so refer to literary works, among others, by Robert Walser, Franz Kafka or E.T.A. Hoffmann. Their aesthetic studies result in a form of a dense media collage. *Stille Nacht III – Tales from Vienna Woods* was created by means of stop-motion technique, during which every temporal change is arranged and ultimately photographed in individual images. In playback at 24 static pictures per second, a fluid movement emerges, leaving their fragmentary origin to be forgotten.

In continuing different strands of tradition – for instance, that of East European surrealist film – the Quays develop a personal pictorial aesthetic and in a filmic manner transform their associations of European mysticism and history. The short *Stille Nacht III* served as the blueprint for their first feature film *Institute Benjamenta, or This Dream People Call Human Life*, and is based on Robert Walser's novel *Jakob von Gunten* (1909). In the black-and-white film study, the spirit of a deer awakes in the spaces of a museum and lives through its own death in the trajectory of a bullet flying through the nocturnal exhibition spaces. Triggered by a puppet's hand, the bullet marks a path through a forest scenario, which unwinds amidst the anamorphic furnishings of the museum.

The distortedly sounding and, additionally, eponymous waltz *G'schichten aus dem Wienerwald* by Johann Strauss II is combined with text fragments from *May Night, or the Drowned Maiden* by Nikolai Gogol, which the Quays recorded from the noisy shortwave program of *Radio Moscow*. The aesthetic of the film recalls typical representations of *Dark Romanticism*, such as Henry Fuseli's painting *The Nightmare* [*Der Nachtmahr*] (FIG. 10a/b), in which demons create an ambiguously readable dream world during the transition into sleep.

Another artistic approach to animating images draws attention to the materiality of the filmstrip. This comes to the fore in *Light is Calling* by [xi] Bill Morrison. The found-footage virtuoso assembles hypnotizing images to the sound of an electronically processed violin piece by Michael Gordon. The source material comes from the 1926 black-and-white silent film *The Bells* by James Young, which dates back to the late Romantic drama *Le Juif Polonais* [*The Polish Jew*] by Émile Erckmann and Alexandre Chatrian from 1867. However, Morrison's film refers not to the main plot, but to a subplot. The daughter of the main protagonist, Burgomaster Mathias, falls in love with a recently employed sergeant upon his arrival in the city. The artist discloses the somber story of the burgomaster in a second short film from 2003, *The Mesmerist*. *Light is Calling* succeeds in anticipating the looming drama in a visual metaphor. It portrays the chemical decay of the 35 millimeter nitrocellulose film. The couple's encounter can be detected through the veil of the play of forms and colors. Along with discolorations, scratches, and cracks, the aged film emulsion contains chemical smudges and gas bubbles. The filmic image, slowed to half speed, dissolves itself in a painterly fashion and recalls,

in its shadowy deformation, the spirit photography of William H. Mumler (FIG. 11), who, however, employed multiple exposures as his compositional technique. Working with the highly flammable and unstable film is extremely difficult. Even during copying, new damage can occur. For this reason, the unstable material is frequently copied over to safe film materials and then destroyed. Morrison sets himself against this loss and conserves the aesthetic of historical artifacts.

From the turn to the material of film, it is only a short step to the physiological conditions of cinematographic seeing. [XII] Tony Oursler's video sculpture *Shoot out with the cops (West Eye)* throws the observer back upon his own figure. In the form of a recording of an eye which is projected onto a sphere, the work takes up the theme of the symbolic figure of aesthetic experience. In one >shootout<, a counter shot of the filmic perspectives, the media-based disposition of the filmic imagination of seeing becomes apparent. On the iris of an isolated eye, Oursler films the reflection of a television image. The pupil reacts to the stimuli of a police documentary, whose original sound can be heard in the background of the installation. In turn, a filmic image is projected onto the eye itself. If the eye is otherwise principally the organ of observation, here it becomes itself an object of view. The reflection of its visual impression is intended to resolve the secret of its perspective.

The film image, too, carries traces of past gazes and historical situations; it reconstructs perspectives. But just as the eye, taken separately from the body, impedes any conclusive judgment about the state of emotion of its beholder, film images can always be understood not as pure copies, but as AFTERIMAGES, media sediments, and transmissions. In the reverberation of Romantic motifs in contemporary video and film art, there are themes, conflicts, and modes of representation of the real to be recovered. The eye of the individual possesses its own reality, however. Pursuant to the allegory of the eyeball hovering on the image plane in the *Planète-oeil* [*Planet-eye*] (FIG. 12) from Victor Hugo, it constructs exceptional perceptions that recreate the Romantic individual in every era.

Biografien

GRETA ALFARO wurde 1977 in Pamplona (Spanien) geboren und studierte an der Universidad Politécnica de Valencia und am Royal College of Art in London. Ihre Filmarbeiten und Installationen wurden in zahlreichen Einzelausstellungen, etwa im Artium Basque Museum-Centre of Contemporary Art in Vitoria-Gasteiz sowie in der Rosa Santos Gallery in Valencia gezeigt. Ihre Filme sind regelmäßig auf Filmfestivals zu sehen, etwa auf dem International Film Festival in Rotterdam und beim Erarta Motion Pictures Filmfestival in Sankt Petersburg. Ihre Teilnahmen an Gruppenausstellungen umfassen das Nederlands Fotomuseum in Maastricht und das Centre de Cultura Contemporània in Barcelona. Alfaro erhielt zahlreiche Auszeichnungen und Stipendien, beispielsweise von der Fundación Bilbao Arte und der Real Academia de España in Rom.
www.gretaalfaro.com

ULU BRAUN wurde 1976 in Schongau (Deutschland) geboren. Er studierte Malerei und Experimentellen Film an der Universität für angewandte Kunst in Wien sowie an der Filmuniversität Konrad Wolf in Potsdam. Seine Videoinstallationen wurden in zahlreichen Einzelausstellungen beispielsweise in der Figge von Rosen Galerie in Köln, in der White Square Gallery in Las Vegas, in der Galerie Olaf Stüber in Berlin sowie bei Young Projects in Los Angeles gezeigt. Sein vielseitiges Filmœuvre wurde in Einzelscreenings präsentiert, beispielsweise im Kunstmuseum Bonn, in der Motorenhalle in Dresden, im Kunstverein Konstanz und bei Videoart at Midnight in Berlin. Der Künstler erhielt eine Vielzahl von Auszeichnungen und Stipendien etwa 2013 den Deutschen Kurzfilmpreis, 2014 den Berlin Art Prize und 2015 die Cast & Cut-Residency in Hannover.
www.ulubraun.com

CHRISTIAN DEMAND wurde 1960 in München (Deutschland) geboren. Er ist Philosoph und Politikwissenschaftler, sowie seit 2012 Herausgeber der in Berlin erscheinenden Zeitschrift *Merkur*. Die Buchversion seiner Habilitation erschien unter dem Titel *Die Beschämung der Philister. Wie die Kunst sich der Kritik entledigte* (2003) beim zu Klampen Verlag. Nach einer Gastprofessur für Philosophie an der Universität für angewandte Kunst in Wien übernahm er von 2006 bis 2011 den Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der Akademie der Bildenden Künste in Nürnberg. Zu seinen wichtigsten Veröffentlichungen gehören *Wie kommt die Ordnung in die Kunst?* (2010) und der Essayband *Invasion der Barbaren: Warum ist Kultur eigentlich immer bedroht?* (2014), beide bei zu Klampen erschienen.

NATHALIE DJURBERG wurde 1978 in Lysekil (Schweden) geboren, ihr musikalischer Partner Hans Berg 1978 in Rättvik (Schweden). Djurberg studierte zunächst an der Hovedskous Art School in Göteborg und anschließend im Master-Studiengang der Malmö Art Academy. Gemeinsam stellten beide Künstler in zahlreichen Einzelausstellungen aus, etwa im Moderna Museet in Stockholm, im Centre Pompidou in Paris, im New Museum in New York sowie im Australian Centre for Contemporary Art in Melbourne. Ihre Filme waren Teil diverser Gruppenausstellungen, beispielsweise im Hammer Museum in Los Angeles oder im Stedelijk Museum in Amsterdam. Darüber hinaus erhielt das Duo wichtige Preise, so etwa den Carnegie Art Award und im Jahre 2009 den Silbernen Löwen als beste Nachwuchskünstler der Venedig Biennale.

SOPHIA GRÄFE wurde 1988 in Torgau (Deutschland) geboren. Sie lebt als Medien- und Kulturwissenschaftlerin sowie freie Kuratorin und Autorin in Berlin. Neben den Bildern der Digitalen Kunst gehören auch wissenschaftliche Abbildungen zu ihrem Forschungsbereich. So forscht sie beispielsweise zu der Geschichte der Vergleichenden Verhaltensforschung im Filmbild oder zu den Überwachungsfilmen des ehemaligen Ministeriums für Staatssicherheit der DDR. In ihrer freien Arbeit assistierte sie bereits mehreren Festivals wie der transmediale in Berlin, dem Werkleitz Festival in Halle und den Internationalen Kurzfilmtagen Oberhausen, als auch Galerien und Künstlerstudios.
www.sophiagraefe.com

MAX HATTLER wurde 1976 in Ulm (Deutschland) geboren. Er schloss seinen Master im Bereich Animation am Royal College of Art in London ab und promovierte im Fach Bildende Kunst an der University of East London. Seine Filme wurden in Einzelausstellungen, etwa in der Schaustelle der Pinakothek der Moderne in München und im MIAF in Melbourne gezeigt. Seine Filme werden regelmäßig auf Festivals präsentiert, wie dem London Short Film Festival, dem Backup Festival in Weimar und dem Animafest Zagreb. Zudem tritt Hattler mit audiovisuellen Live-Performances auf, unter anderem beim European Media Art Festival in Osnabrück, im Seoul Museum of Art sowie auf der World Expo 2015 in Mailand. 2014 wurde er mit dem ersten Preis des Visual Music Awards Frankfurt ausgezeichnet. Zur Zeit lehrt er als Gastdozent an der City University of Hong Kong.
www.maxhattler.com

MARIA VON HAUSSWOLFF wurde 1985 in Göteborg (Schweden) geboren und studierte an der School of Photography in Gamleby/Schweden, der Städelschule in Frankfurt sowie der National Filmschool of Denmark in Kopenhagen. Es folgten Einzelausstellungen unter anderem an der Art Academy in Kopenhagen, bei Clarence Mews in London und auf der MiArt Fair in Mailand. Ihre Filme, Lesungen und Performances waren als Teil von Gruppenausstellungen unter anderem im Presseamt in Frankfurt, im Irish Museum of Modern Art in Dublin, im Autocenter Berlin, im British Film Institute in London sowie im MAK Center in Los Angeles zu sehen. Sie erhielt 2012 das Stipendium der Sandrews Stiftung und war 2014 Teilnehmerin des MAK Schindler Artists and Architects-in-Residence-Programms in Los Angeles.

SUSANN MARIA HEMPEL wurde 1983 in Greiz (Deutschland) geboren. Sie studierte Mediengestaltung an der Bauhaus-Universität Weimar und schloss ihr Studium 2009 mit einem Diplom ab. Ihre Filme wurden auf zahlreichen Filmfestivals gezeigt, etwa den Internationalen Kurzfilmtagen Oberhausen, dem Festival Du Nouveau Cinéma in Montreal und beim Festival International du Court Métrage in Clermont-Ferrand. Sie erhielt eine Vielzahl von Stipendien, etwa mehrfach die Förderung der Thüringer Kulturstiftung, das Kurzfilmstipendium der Stiftung Kulturregion Hannover und 2014 eine Projektförderung der Stiftung Kunstfonds. Ihre Filme sind mit zahlreichen Preisen bedacht worden, etwa dem Preis der deutschen Filmkritik für den besten Kurzfilm im Jahr 2013 und den Deutschen Kurzfilmpreis 2014 in Gold in der Kategorie Experimentalfilm.

WILLIAM LAMSON wurde 1977 in Arlington (USA) geboren. Er studierte am Dartmouth College in Hanover/New Hampshire und schloss sein Studium 2006 mit einem Master of Fine Arts am Bard College in Annandale-on-Hudson/New York ab. Seine Filme und Installationen wurden in Einzelausstellungen unter anderem in der Kunsthalle Erfurt, im Utah Museum of Contemporary Art in Salt Lake City sowie in der Anita Beckers Galerie in Frankfurt gezeigt. Seine Ausstellungsbeteiligungen umfassen das Museum of Fine Arts in Santa Fe und den deCordova Sculpture Park Museum in Lincoln. Seine Arbeit wurde mit zahlreichen Stipendien bedacht, beispielsweise 2013 mit dem Shifting Foundation Grant und 2014 mit der Guggenheim Fellowship. Lamson ist in einer Vielzahl von Sammlungen vertreten, etwa im Brooklyn Museum, dem Dallas Museum of Art und dem Indianapolis Museum of Art.
www.williamlamson.com

BILL MORRISON wurde 1965 in Chicago (USA) geboren. Er studierte am Reed College in Portland sowie an der Cooper Union School of Art in New York. Seine Found-Footage-Filme wurden auf zahlreichen Festivals gezeigt, etwa dem Sundance Film Festival in Salt Lake City, dem Rio de Janeiro International Short Film Festival und dem Seattle International Film Festival. Für seine Filmperformances arbeitete er mit Musikern und Komponisten, wie Philip Glass, Michael Gordon, Henryk Górecki, Jóhann Jóhannsson, dem Kronos Quartet und Steve Reich zusammen. Morrison wurde mit Guggenheim-Stipendium und dem Smithsonian American Ingenuity Award geehrt. Sein Film Decasia wurde in das Nationale Filmregister der Library of Congress in Washington aufgenommen. Im Jahr 2014 richteten sowohl das Museum of Modern Art in New York als auch das British Film Institute in London Retrospektiven aus.
www.billmorrisonfilm.com

YVES NETZHAMMER wurde 1970 in Schaffhausen (Schweiz) geboren. Er studierte Visual Design an der Zürcher Hochschule der Künste. Seine Filme, Installationen und Zeichnungen wurden in zahlreichen Einzelausstellungen, etwa im Schweizer Pavillon der Venedig Biennale, im San Francisco Museum of Modern Art, im Minsheng Art Museum in Shanghai, im Arnolfini in Bristol, im MONA Tasmanien und auf der Kiew Biennale gezeigt. In Gruppenausstellungen war Netzhammer unter anderem auf der Liverpool Biennale, im Lehmbruck-Museum in Duisburg und auf der B3 Biennale des bewegten Bildes in Frankfurt vertreten. Seine Werke befinden sind in wichtigen Sammlungen, darunter im Kunstmuseum Bern, in der Kunsthalle Bremen, im Kunsthaus Zürich, im FRAC Marseille und in der Mori Collection in Tokyo.
www.netzhammer.com

TONY OURSLER wurde 1957 in New York (USA) geboren und studierte am California Institute of the Arts in Valencia. Seine wegweisenden Videos und Rauminstallationen waren in einer Vielzahl von Einzelausstellungen zu sehen, beispielsweise im Pariser Centre Pompidou, im Metropolitan Museum of Art in New York, im PinchukArtCentre in Kiew und im Stedelijk Museum in Amsterdam. Oursler war in den Jahren 1987, 1992 und 1997 auf der documenta in Kassel vertreten, 2011 auf der Venedig Biennale und 2015 auf der Biennale von Lyon. Seine Arbeiten sind in zahlreichen Sammlungen zu finden, etwa der Eli Broad Family Foundation in Los Angeles, in der Sammlung Goetz München, im Hirshhorn Museum and Sculpture Garden in Washington, in der Tate Gallery in London und im National Museum of Art in Osaka.
www.tonyoursler.com

Die QUAY BROTHERS bestehen aus den Zwillingen Stephen and Timothy Quay. Sie wurden 1947 in Norristown (USA) geboren. Sie studierten am Philadelphia College of Art und am Royal College of Art in London. Ihr vielschichtiges Werk aus Filmen, Zeichnungen und Objekten wurde in Einzelausstellungen gezeigt, etwa 2012 im Museum of Modern Art in New York, 2013 im Eye Film Institute Amsterdam und 2014 im Centre de Cultura Contemporània in Barcelona. Sie schufen zudem Bühnenbilder zu Opern von Tschaikowski, Prokofjew und Molière und waren auf Festivals wie dem Manchester International Festival, den Internationalen Kurzfilmtagen Oberhausen und der Ruhrtriennale vertreten. Sie erhielten eine Vielzahl von Auszeichnungen, etwa vom Pew Center for Arts & Heritage in Philadelphia und dem Wexner Center of the Arts in Columbus.

ROBERT SEIDEL wurde 1977 in Jena (Deutschland) geboren. Er studierte an der Bauhaus-Universität Weimar und arbeitet als Künstler und Kurator in Berlin sowie Jena. Seine Projektionen, Installationen und Experimentalfilme wurden auf zahlreichen internationalen Festivals, in Galerien und in Museen wie dem Nabi Art Center in Seoul, im Museum Wiesbaden, im Museum of Image and Sound in São Paulo und im MOCA Taipeh gezeigt. Um die Vielseitigkeit des experimentellen Bewegtbildes aufzuzeigen, kuratierte Seidel zudem verschiedene Filmprogramme, etwa Dreaming with *Open Eyes* (Image Forum Tokyo 2009), *Penetrating Surfaces* (Filmmuseum Wien 2014) und *Phantom Horizons* (Künstlerhaus Bethanien Berlin 2015/16).
www.robertseidel.com

ANNA TEUBER wurde 1990 in Greiz (Deutschland) geboren, ENNO PÖTSCHKE im Jahre 1989 in Suhl (Deutschland). Beide lernten sich während ihres Studiums der Visuellen Kommunikation an der Bauhaus-Universität Weimar kennen. Teuber absolvierte an der Gerrit Rietveld Academie in Amsterdam ihr Studium und war 2015 Designer in Residence an der Stiftung Bauhaus Dessau. Pötschke studierte zusätzlich an der École cantonale d'art de Lausanne. Seine Abschlussarbeit *Space for Visual Research* (2014) ist bei Spector Books erschienen. In ihrer Zusammenarbeit entwickeln sie im engen Dialog mit Künstlern und Kuratoren gestalterische Methoden, die emotionale und systematische Elemente verknüpfen. Beide leben und arbeiten in Berlin.
www.annateuber.de
www.ennopoetschke.com

ANDREW VOOGEL wurde 1983 in Los Angeles (USA) geboren. Er studierte Literaturwissenschaft an der University of California in Santa Cruz und schloss mit einem Master in Fine Arts am San Francisco Art Institute ab. Seine Medienarbeiten waren in Einzelausstellungen in der Diego Rivera Gallery in San Francisco und bei Young Projects in Los Angeles zu sehen. Voogel war bereits in einer Vielzahl von Gruppenausstellungen vertreten, etwa im Australian Centre for Photography in Sidney, auf der Kochi-Muziris Biennale in Indien und der Changjiang International Photography & Video Biennale in China. Er wurde vom San Francisco Art Institute gefördert und mit dem Pro Arts-Preis der Andy Warhol Foundation ausgezeichnet. Momentan ist er Dozent für Photographie an der University of California in Berkeley.
www.andrewvoogel.net

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung

AFTERIMAGES
Nachhall der Schwarzen Romantik in der Videokunst
Kunstsammlung Jena
5.12.2015 bis 3.4.2016

Kurator
Robert Seidel

Kunstsammlung Jena
Markt 7, 07743 Jena
T: 03641.498261
F: 03641.498255
E: kunstsammlung@jena.de
www.kunstsammlung.jena.de
www.facebook.com/KunstsammlungJena
www.twitter.com/KunstJena

Austellungsorganisation
Erik Stephan

Mitarbeit
Manuela Dix

Ausstellungsaufbau
Romana Bauer
Kay Auerswald
Frank Günther
Tom Fischer

Die Ausstellung wird von JenaKultur, Städtische Museen Jena und Kunstsammlung veranstaltet.

Katalogkonzept
Anna Teuber
Enno Pötschke
Robert Seidel

Autoren
Christian Demand
Sophia Gräfe
Robert Seidel

Übersetzung
Ehren Fordyce

Gestaltung
Anna Teuber
Enno Pötschke

Schriften
Jungmyung Lee & Karel Martens
Jungka (2015)
Linn Boyd Benton
Century (1894)

Druck und Bindung
Druckhaus Gera

Auflage
250

ISBN 978-3-942176-86-6
Printed in Germany

Für die freundliche Unterstützung von Ausstellung und Katalog danken wir dem Freistaat Thüringen und der Thüringer Staatskanzlei.

Freistaat Thüringen Staatskanzlei

KUNSTSAMMLUNG STÄDTISCHE MUSEEN JENA JenaKultur

ROMANTIK LICHT UNENDLICHKEIT Jena 2015

Zitat S. 3
Friedrich Schlegel
Ideen aus *Athenæum* 3(1)
1800

Alle Reproduktions-, Leih- und Urheberrechte sind an den jeweiligen Werken aufgeführt. Wir haben uns bemüht, alle Inhaber von Urheberrechten darzustellen. Zur Berücksichtigung eventueller weiterer Veröffentlichungsrechte bitten wir um Information an die Städtischen Museen Jena / Kunstsammlung.

© William Lamson: Abb. S. 14, 43–45, 47–48, 50.
© Max Hattler: Abb. S. 14, 57–62.
© Andrew Voogel: Abb. S. 15, 26, 64, 66, 68, 70, 72.
© Yves Netzhammer: Abb. S. 15, 76–77, 81–83.
© Maria von Hausswolff: Abb. S. 16, 87, 89, 91, 93, 95, 96–97.
© Susann Maria Hempel: Abb. S. 16, 102–104, 106, 107.
© Greta Alfaro: Abb. S. 17, 114–117.
© Nathalie Djurberg & Hans Berg / Leihgeber: Galerie Giò Marconi, Mailand: Abb. S. 17, 128–129, 132–133, 136–137.
© Ulu Braun / VG Bild-Kunst, Bonn 2015: Abb. S. 18, 144–145.
© Quay Brothers / Leihgeber: Atelier Koninck QbfZ, London: Abb. S. 18, 150, 153, 154–155, 166.
© Bill Morrison / Leihgeber: Hypnotic Pictures, New York: Abb. S. 19, 173–176.
© Tony Oursler / Leihgeber: Privatsammlung, Berlin: Abb. S. 19, 182–184, 186, 189, 192.
© Sven Beham: Foto, Abb. S. 33 (Rheinfall bei Schaffhausen).

© 2015 Herausgeber und Autoren