

Cornelia Renz

Cornelia Renz
Night. Tail. Pieces

Bonaventura (Ernst August Friedrich Klingemann, 1777–1831)
 Nachtwachen, 1805¹

Erste Nachtwache

Die Nachtstunde schlug; ich hüllte mich in meine abenteuerliche Ver-mummung, nahm die Pike und das Horn zur Hand, ging in die Finsterniß hinaus und rief die Stunde ab, nachdem ich mich durch ein Kreuz gegen die bösen Geister geschützt hatte.

Es war eine von jenen unheimlichen Nächten, wo Licht und Finsterniß schnell und seltsam mit einander abwechselten. Am Himmel flogen die Wolken, vom Winde getrieben, die wunderliche Riesenbilder vorüber, und der Mond erschien und verschwand im raschen Wechsel. Unten in den Straßen herrschte Todtenstille, nur hoch oben in der Luft hauste der Sturm, wie ein unsichtbarer Geist.

Es war mir schon recht, und ich freute mich über meinen einsam wiederhallenden Fußtritt, denn ich kam mir unter den vielen Schläfern vor wie der Prinz im Märchen in der bezauberten Stadt, wo eine böse Macht jedes lebende Wesen in Stein verwandelt hatte; oder wie ein einzig Uebriggebliebener nach einer allgemeinen Pest oder Sündfluth.

Der letzte Vergleich machte mich schauern, und ich war froh ein einzelnes mattes Lämpchen noch hoch oben über der Stadt auf einem freien Dachkämmerchen brennen zu sehen.

Ich wußte wohl, wer da so hoch in den Lüften regierte, es war ein verunglückter Poet, der nur in der Nacht wachte, weil dann seine Gläubiger schliefen, und die Musen allein nicht zu den letzten gehörten.

Ich konnte mich nicht entbrechen folgende Standrede an ihn zu halten: »O du, der du da oben dich herumtreibst, ich verstehe dich wohl, denn ich war einst deinesgleichen! Aber ich habe diese Beschäftigung aufgegeben gegen ein ehrliches Handwerk, das seinen Mann ernährt, und das für denjenigen, der sie darin aufzufinden weiß, doch keineswegs ganz ohne Poesie ist. Ich bin dir gleichsam wie ein satirischer Stentor in den Weg gestellt, und unterbreche deine Träume von Unsterblichkeit, die du da oben in der Luft träumst, hier unten auf der Erde regelmäßig durch die Erinnerung an die Zeit und Vergänglichkeit. Nachtwächter sind wir zwar beide; schade nur daß dir deine Nachtwachen in dieser kalt prosaischen Zeit nichts einbringen, indeß die meinigen doch immer ein Uebrigcs abwerfen. Als ich noch in der Nacht poesirte, wie du, mußte ich hungern, wie du, und sang tauben Ohren; das letzte thue ich zwar noch jetzt, aber man bezahlt mich dafür. O Freund Poet, wer jetzt leben will, der darf nicht dichten! Ist dir aber das Singen angebohren, und kannst du es durchaus nicht unterlassen, nun so werde Nachtwächter, wie ich, das ist noch der einzige solide Posten wo es bezahlt wird, und man dich nicht dabei verhungern läßt. – Gute Nacht, Bruder Poet.« (...)

Dierte Nachtwache

Zu den Lieblingsörtern, an denen ich mich während meiner Nachtwachen aufzuhalten pflege, gehört der Dorsprung in dem alten gothischen Dome. Hier sitze ich bei dem dämmernden Scheine der einzigen immer brennenden Lampe und komme mir oft selbst wie ein Nachtgeist vor. Der Ort lädt zu Betrachtungen ein; heute führte es mich auf meine

eigene Geschichte, und ich blätterte, gleichsam aus Langerweile, mein Lebensbuch auf, das verwirrt und toll genug geschrieben ist.

Gleich auf dem ersten Blatte sieht es bedenklich aus, und pagina V handelt nicht von meiner Geburt, sondern vom Schatzgraben. Hier sieht man mystische Zeichen, aus der Kabbala und auf dem erklärenden Holzschnitte einen nicht gewöhnlichen Schuhmacher, der das Schuhmachen aufgeben will, um Gold machen zu lernen. Eine Zigeunerin steht daneben, gelb und unkenntlich und das Haar struppig um die Stirn gezauset; sie unterrichtet ihn im Schatzgraben, giebt ihm eine Wünschelruthe und zeigt auch genau den Ort an, wo er in drei Tagen einen Schatz heben soll. Ich habe heute blos die Laune mich bei den Holzschnitten in dem Buche aufzuhalten, und somit gehe ich zum

zweiten Holzschnitt

über. Hier ist der Schuhmacher wieder, ohne die Zigeunerin; sein Gesicht ist diesmal dem Künstler schon weit ausdrucksvoller gelungen. Es hat kräftige Züge und zeigt an, daß der Mann nicht blos bei den Füßen stehen geblieben, sondern *ultra crepidam* gegangen ist. Er ist ein satirischer Beitrag zu den Fehlgriffen des Genies, und machte es einleuchtend, wie derjenige, der ein guter Hutmacher geworden wäre, einen schlechten Schuhmacher abgeben muß, und auch im Gegentheile, wenn man das Beispiel auf den Kopf stellt. – Das Lokale ist ein Kreuzweg, die schwarzen Striche sollen die Nacht anschaulich machen und das Sirkak am Himmel einen Blitz bedeuten. Es ist klar, ein anderer ehrlicher Mann von Handwerke liefc bei solchen Umgebungen davon; unser Genie aber läßt sich nicht stören. Er hat bereits aus einer Vertiefung eine schwere Truhe gehoben; und ist auch schon darüber aus gewesen, sein erobertes Schatzkästlein zu öffnen. Doch, o Himmel, sein Inhalt ist wohl nur allein für den kuriosen Liebhaber ein Schatz zu nennen – denn ich selbst befinde mich leibhaft in dem Kästlein, und zwar ohne alle fahrende Habe, und schon ein ganz fertiger Weltbürger.

Was mein Schatzgräber für Betrachtungen über seinen Fund angestellt hat, davon steht nichts auf dem Holzschnitte, weil der Künstler die Grenzen seiner Kunst nicht im mindesten hat überschreiten wollen.

Dritter Holzschnitt.

Hier ist ein gewiegter Kommentator von Plöthen. – Auf einem Buche sitze ich, aus einem lese ich; mein Adoptio-Vater beschäftigt sich mit einem Schuhe, scheint aber zugleich eigenen Betrachtungen über die Unsterblichkeit Raum zu geben. Das Buch worauf ich sitze, enthält Hans Sachsens Fastnachtsspiele, das woraus ich lese, ist Jakob Böhmens Morgenröthe, sie sind der Kern aus unserer Hausbibliothek, weil beide Verfasser zunftfähige Schuhmacher und Poeten waren.

Weiter mag ich nicht im Erklären gehen, weil in dem Holzschnitte von meiner eigenen Originalität zuviel die Rede ist. Ich lese also lieber das Hiezugehörige

Dritte Kapitel

für mich in der Stille. Es ist von meinem Schuhmacher, der so weit es ging, meinen Lebenslauf selbst fortgeführt hat, verfaßt, und hebt so an: »Wunderlich wird mir gar oft zu Muthc, wenn ich den Kreuzgang betrachte.« – Es war nemlich dem Gebrauche gemäß, der Ort wo ich gefunden, bei meiner Taufe, zu mir Gewatter geworden. – »Ueber einen gewöhnlichen Leisten kann ich ihn nicht schlagen, denn es ist etwas Ueberschwengliches in ihm, etwa wie in dem alten Böhme, der auch schon früh über dem Schuhmachen sich vertiefte und ins Geheimniß verfiel. So auch er; kommen ihm doch ganz gewöhnliche Dinge höchst ungewöhnlich vor; wie z.B. ein Sonnenaufgang, der sich doch tagtäglich zuträgt, und wobei wir andern Menschenkinder eben nichts Absonderliches zu denken pflegen. So auch die Sterne am Himmel und die Blumen auf der

Erde, die er oft unter einander sich besprechen und gar wundersamen Verkehr treiben läßt. Hat er mich doch neulich über einen Schuh gar konfus gemacht, indem er mich anfangs über die Bestandtheile desselben befragte, und als ich ihm darauf Rede und Antwort gegeben hatte, plötzlich über jede einzelne Substanz Aufklärung verlangte, immer höher und höher sich verstieg, erst in die Naturwissenschaften, indem er das Leder auf den Ochsen zurück führte, dann gar noch weiter bis ich mich zuletzt mit meinem Schuhe hoch oben in der Theologie befand und er mir grad heraus sagte, daß ich in meinem Fache ein Stümper sei, weil ich ihm darin nicht bis zum letzten Grunde Auskunft geben könnte. Ebenfalls nennt er die Blumen oft eine Schrift, die wir nur nicht zu lesen verständen, desgleichen auch die bunten Gesteine. Er hoft diese Sprache noch einst zu lernen, und verspricht dann gar wundersame Dinge daraus mitzutheilen. Oft behorcht er ganz heimlich die Mücken oder Fliegen wenn sie im Sonnenschein summen, weil er glaubt sie unterredeten sich über wichtige Gegenstände, von denen bis jetzt noch kein Mensch etwas ahnete: Schwazt er den Gesellen und Lehrburschen in der Werkstatt dergleichen vor und sie lachen über ihn, so erklärt er sie sehr ernsthaft für Blinde und Taube, die weder sähen noch hörten, was um sie her vorginge. Jetzt sitzt er Tag und Nacht beim Jakob Böhme und Hans Sachs, welches zween gar absonderliche Schumacher waren, aus denen auch zu ihrer Zeit niemand klug werden konnte. –

Soviel ist mir sonnenklar; ein gewöhnliches Menschenkind ist dieser Kreuzgang nicht, bin ich doch auch auf keine gewöhnliche Weise zu ihm gekommen.

Nie wird mir der Abend aus dem Sinne kommen, als ich unmuthig über meinen wenigen Verdienst hier auf dem Dreifuße eingeschlummert war; – daß es gerade ein Dreifuß sein mußte, soll, wie man mir sagt, nicht ohne Einfluß gewesen sein – es träumte mir wie ich einen Schaz fände in einer verschlossenen Truhe, doch gebot man mir diese Truhe nicht eher zu öffnen, bis ich erwacht sein würde. Das war alles so deutlich und selbst verständig, indem Traum und Wachen sich ganz klar von einander unterschieden, daß es mir nie wieder aus dem Kopfe wollte, und ich zuletzt mit einer Zigeunerin Bekanntschaft machte, um den Versuch wirklich anzustellen.

Es ging alles in der Ordnung; ich hob die Truhe die ich im Traume gesehen, besann mich zuvor, ob ich wirklich wachte, und öffnete sie dann; aber statt des Goldes was ich erwartete, hatte ich dieses Wunderkind aus der Erde gehoben.

Anfangs war ich wohl etwas betreten darüber, weil solch ein lebendiger Schaz zum mindesten von einem todten begleitet sein muß, wenn ein Uebrigcs dabei heraus kommen soll, und der Bube war mutternakt, und lachte noch dazu darüber, als ich ihn darauf ansah. Als ich mich besonnen hatte, nahm ich indeß die Sache tiefer und hatte meine eigenen Gedanken dabei, weshalb ich meinen Schaz sorgsam nach Hause trug. (...)

„ZUSAMMENGEFLICKT UND GESTOPPELT WIE EINE
 NARRENJAKKE“ – DIE NACHTWACHEN
 DES BONAVENTURA UND CORNELIA RENZ’ BILDWELTEN

Heinz Stahlhut

Ein romantischer Roman als Vorlage für zeitgenössische Kunst? Das erscheint auf den ersten Blick eher absurd, denn unsere gegenwärtige Kultur hat nun wahrlich nichts Romantisches an sich. Straff durchorganisierte Arbeitsabläufe, die sich durch die modernen Kommunikationsmedien immer mehr auch in die Freizeit ausdehnen, die Kommerzialisierung weiter Lebensbereiche und nicht

zuletzt die weitgehende Entfernung von der Natur lassen keinen Raum für Werte, die für die Romantik zentral waren wie das Poetische, die Natürlichkeit und eine der unmittelbaren Nützlichkeit entgegengesetzte Ethik.

Doch schon ein etwas tiefer gehender Blick zeigt, dass Cornelia Renz’ Werke weitaus mehr mit der von den *Nachtwachen* verkörpertcn, spezifischen Ausformung der Romantik gemein haben, als man zuerst denken mag.

In sechzehn Episoden bieten die Rundengänge des Nachtwächters Bonaventura Kreuzgang durch ein schlafendes Kleinstädtchen ein Panorama aus allen Ingredienzien des Schauerromans: Exaltiertheit und Verzweiflung, Schlaflosigkeit und Fieberträume, mutige Soldaten und verschlagene Priester, Schatzgräber und Teufel, Totenwachen und verschwörerische Treffen im Schutz der Nacht.

Mit einer den Nihilismus streifenden Klarsicht geißelt Kreuzgang die Eigenarten seiner Zeitgenossen und schon! dabei keinen. Weder die profitgierigen und selbstzufriedenen Bürger noch der idealistisch-weltfremde, einzig seiner brotlosen Kunst lebende Poet können vor seinem scharfen Urteil bestehen. Jedem hält er den Spiegel vor oder zwingt ihn gar mit kleinen Streichen sokratischer Schläue zur Selbsterkenntnis.

Dafür bediente sich der Autor der unterschiedlichsten literarischen Mittel und Motive. Elemente des Märchens kommen ebenso vor wie die der Gothic Novel; die Beschreibung von Kunstwerken gibt nicht weniger Anlass zur Reflexion als die Kritik zeitgenössischer Autoren. In einer zeitweilig ans Fiebrige und Delirierende grenzenden Manier verbindet der Text unmittelbar Entlegenes miteinander und erweist sich so als virtuos gestückelter Flickenteppich, ganz im Sinne der Weltsicht des Bonaventura: „In einem schwankenden Zeitalter scheut man alles Absolute und Selbständige; deshalb mögen wir denn auch weder den ächten Spaß, noch ächten Ernst, weder ächte Tugend noch ächte Bosheit mehr leiden. Der Zeitkarakter ist zusammengeflickt und gestoppelt wie eine Narrenjakke, und was das Aergste dabei ist – der Narr, der darin steckt, mögte ernsthaft erscheinen.“²

Dieses Fehlen einer identifizierbaren Handschrift mag dazu beigetragen haben, dass man das 1805 anonym erschienene Werk verschiedensten renommierten Autoren wie Clemens Brentano, Caroline Schelling, E. T. A. Hoffmann und einigen anderen zugeordnet hatte und es erst durch die Auffindung einer beiläufigen Notiz von Ernst August Friedrich Klingemann diesem zugeschrieben werden konnte.

Dieses Fehlen einer Handschrift ist denn auch eines der Merkmale, die Klingemanns *Nachtwachen* und Cornelia Renz’ großformatige Werke gemein haben. Nur schon das verwendete Material – Faserstift auf Acrylglas und Kömatex – ist von äußerster Künstlichkeit. Obschon seit fast einem Jahrhundert als Kunst-Stoffe eingeführt, stellen Acrylglas und verwandte Materialien im Gegensatz zu Leinwand und Papier als Mal- und Zeichengrund immer noch eine Irritation des konventionellen Kunstgeschmacks dar und erhalten dadurch einen ausgeprägten Ready-Made-Charakter, der Künstler und Kunstwerk deutlich voneinander distanziert.

Auch die Ausführung mit Faserstift verdeutlicht, dass die Künstlerin der Vorstellung vom persönlichen Ausdruck der gezeichneten Linie keinen Vorschub zu leisten gedenkt. Der Faserstift ermöglicht einen kontrollierten, präzisen Strich. Daher findet er denn auch vor allem in der technischen Zeichnung Verwendung. Die

¹ Bonaventura, *Nachtwachen*, Penig (Dienemann & Comp.) 1805, zitiert nach: Bonaventura, *Nachtwachen*, nach Rahel Varnhagens Exemplar mit einem Nachwort herausgegeben von Raimund Steinert, Potsdam (Gustav Kiepenheuer Verlag) 1920, S. 1–4, 44–52.

² Bonaventura, *Nachtwachen*, Penig (Dienemann & Comp.) 1805; zitiert nach: Bonaventura, *Nachtwachen*, nach Rahel Varnhagens Exemplar mit einem Nachwort herausgegeben von Raimund Steinert, Potsdam (Gustav Kiepenheuer Verlag) 1920, S. 28.

Oberfläche des Acrylglases, das die Künstlerin als Zeichengrund verwendet, gibt der Hand zwar einen festen Untergrund, setzt dem Strich aber durch seine Glätte keinerlei Widerstand entgegen, so dass er gleichmäßig ausgeführt werden kann. Hiermit erweist sich Renz als durchaus gelehrige Schülerin eines Großmeisters der Moderne, Marcel Duchamp, der schon früh für sich beschlossen hatte: „Ich konnte mich nicht dem wahllosen Zeichnen oder Malen, dem Verspritzen von Farbe überlassen; ich wollte auf eine völlig trockene Zeichnung zurückgehen, eine trockene Kunstauffassung. Und die technische Zeichnung war für mich die beste Form für diese trockene Form von Kunst.“³

Demgemäß zeigt Renz’ Strich denn auch keinerlei Unregelmäßigkeiten, die sich als affektive Irritationen der Künstlerin auf ihre durchaus ambivalente Motivwelt lesen ließen. Die Konturen der dargestellten Gegenstände und Figuren sind von einer geradezu klassizistischen Härte, Klarheit und Eleganz; selbst die Schraffuren, die im Hin und Her der Strichlagen durchaus Gelegenheit böten für motorische Ausbrüche als Zeugnis emotionaler Bewegung sind von einer kühlen Regelmäßigkeit, die an die forcierte Systematik der frühneuzeitlichen Zeichnung eines Albrecht Dürer erinnert.

Dies ist umso erstaunlicher, als die von der Künstlerin gewählten Motive – es klang schon an – durchaus zur Erregung Anlass gäben: In einem ob seiner Fülle verwirrenden Geflecht von Bildelementen mischen sich nackte Gestalten mit Darstellungen von Tieren und Gerippen, üppigen floralen und ornamentalen Mustern, geometrischen Konstruktionen und Schriftzügen zu absurden und teilweise erschreckenden Figurationen.

In *Wendy* beispielsweise reitet vor einer Korona ein üppiges Kind auf einem sich aufbäumenden Pferdeskelett, das seinerseits vom Skelett eines Kindes voltigiert wird. Zu dessen Füßen sind teilweise eröffnete Kinderkörper auf ovalen, weißen Flächen gebettet. Schon die unmittelbare Verbindung von Kindheit, Jugend und Tod – in weiteren Fällen wie bei *Subrosa* ist es die aus anderen Gründen brisante Kombination von Kinderkörpern und Erotik – wirkt auf viele Betrachter sicher verstörend, wenn nicht gar abstoßend.

Anlass zu Irritation gibt darüber hinaus die Kombination eben dieser Szenen mit dem sachlichen Stil, in welchem sie vorgetragen werden. Francisco José de Goya y Lucientes ließ die skurrilen Szenen seiner ‚Caprichos‘ immerhin aus dem Dämmerlicht der Aquatintaplatte aufscheinen, und Max Ernst setzte seine phantastischen

Heiligen und Monster ins ebenso irreale, grelle Licht weiter, kahler Landschaften. Eben dass das Phantastische bei Cornelia Renz hingegen so beiläufig nüchtern präsentiert wird, macht sie so verwirrend.

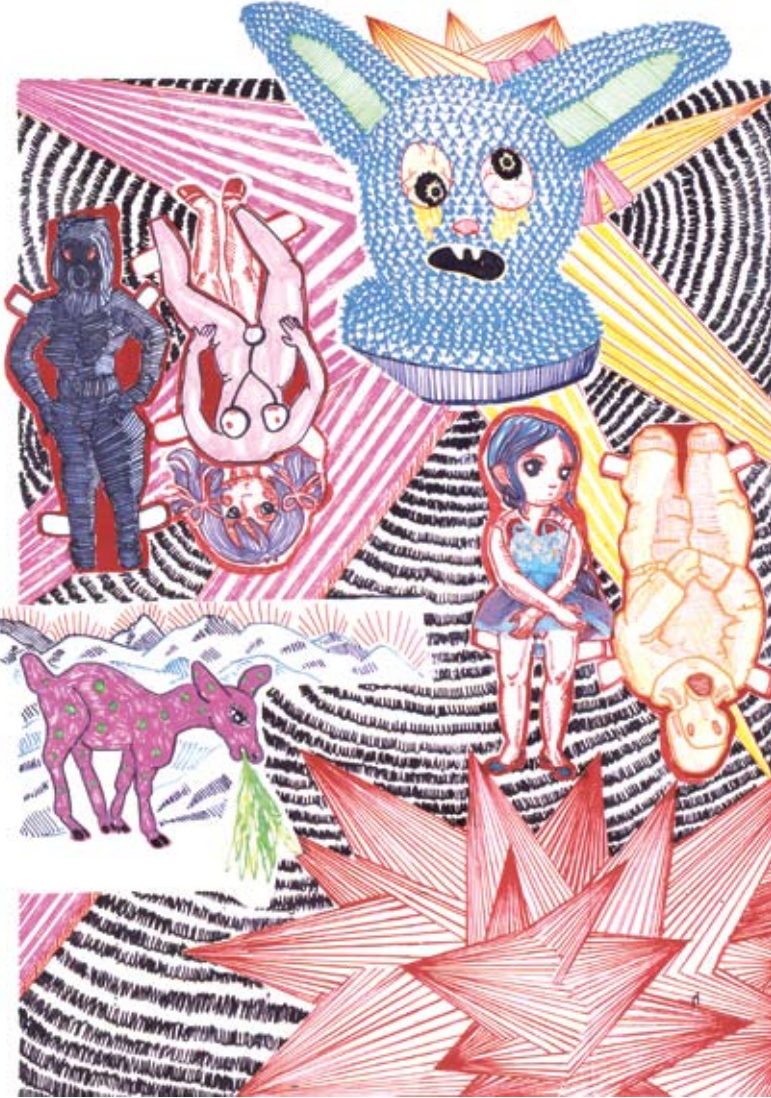
Bei genauer Betrachtung jedoch entdeckt man, dass die Bilder weitgehend aus präexistenten Motiven aus unterschiedslos allen Bereichen visueller Produktion montiert sind. Es finden sich Motive aus der Hochkunst wie die zentrale Gruppe aus Bronzinos rätselhafter *Allegorie* von 1545 in der Londoner National Gallery ebenso wie Illustrationen aus anatomischen Lehrbüchern oder Werbelogos. Das dramatische Leidenspathos der Figuren aus Niccolò dell’Arcas *Pietà* in der Bologneser Kirche Santa Maria della Vita von 1462/63 wirkt in Renz’ *Zampano* umso verstörender, weil es seines ursprünglichen Gegenstandes entbehrt und dadurch grundlos zu sein scheint. Die flatternden Gewandfalten, die im ursprünglichen Zustand den Ausdruck des Leidens ins Extreme steigern, passen sich hier nahtlos in das schönlinige Bauschen von Stoffen und Fallen von Bändern ein, die die Komposition im Hintergrund beherrschen.

Überhaupt kommt der Ornamentik in den Kompositionen von Cornelia Renz die Funktion zu, die oft so gegensätzlichen Motive fließend miteinander zu verbinden. Darin besteht – neben der bewussten Irritation des modernen Geschmacks – die subversive Funktion der ungewohnten Opulenz ihrer Arbeiten.

Diese Funktion kann das Ornament übernehmen, da seine im Rapport eingesetzten Elemente gegenständliche Bedeutung einbüßen. Zur Verdeutlichung lässt sich hier Ernst Gombrichs Interpretation von Andy Warhols *Marilyn Monroe* von 1962 anführen, nach der das einzelne Porträt durch die Reihung von 20 Exemplaren neben- und untereinander auf der Leinwand an Bedeutung verliert und Teil eines Musters wird. Dies führt Gombrich zu dem Schluss, dass ein Gewinn an Ordnung durch einen Verlust an Bedeutung erkaufte wird und umgekehrt. Ordnung und Bedeutung erscheinen ihm als die zwei zentralen Elemente des Ornamentes, die in zwei unterschiedliche Richtungen streben.⁴

Diese Mittelstellung zwischen Darstellung und Abstraktion nehmen auch die zahlreichen Logos und Label ein, die Renz immer wieder in ihre Bilder einfließt.

⁴ Ernst H. Gombrich, *Ornament und Kunst. Schmucktrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens*, Stuttgart (Klett-Cotta) 1982, S. 163. Er macht dies daran deutlich, dass Objekte, die zu Elementen eines Wiederholungsmusters gemacht werden, häufig vereinfacht und stilisiert werden und damit an Eindeutigkeit und Individualität einbüßen.



Bambi – bulb, 2005

³ Marcel Duchamp 1955, zitiert nach: Marcel Duchamp, *Interviews und Statements, gesammelt, übersetzt und annotiert von Serge Stauffer*, Ostfildern-Ruit (Hatje Cantz) 1992, S. 55 f.

Im Rahmen der Verpackungsgestaltung werden sie vom Betrachter klaglos als grafische Gestaltungselemente von minderer Bedeutungshaltigkeit erkannt. Aus ihrem ursprünglichen Kontext gelöst und in neue Zusammenhänge versetzt, gewinnt ein Motiv wie der Pferdekopf in *Hengst* von 2011 plötzlich eine ganz eigene Bedeutung und bildnerische Potenz.

So besteht die besondere Leistung der Künstlerin darin, in der zeitgenössischen Bilderflut solche (nicht im moralischen oder kunsttheoretischen Sinne) ‚bildwürdigen‘ Motive zu entdecken und sie auf so virtuose Weise miteinander zu verquicken, dass sie auf den ersten Blick als stimmige Figurationen erscheinen, die aber dennoch subkutan Unbehagen erzeugen.

Für dieses Ziel greift Renz auf Taktiken sowohl der Surrealisten als auch der Pop-Künstler zurück. Während Ersterer einzelne Bildelemente aus ihren bisherigen Zusammenhängen lösten und ihnen in neuen Kontexten andere, teils gegensätzliche Bedeutung zuwachsen ließen, führten die Vertreter der Pop Art die Bildwelt von Massenmedien und Werbung in die Hochkunst ein und lösten so traditionelle Hierarchien auf.

Cornelia Renz verschmilzt in ihrer künstlerischen Produktion somit nicht nur Motive aus unterschiedlichsten Bildwelten, sondern erneuert zugleich künstlerische Strategien zweier bedeutender Strömungen des vergangenen Jahrhunderts.

Bonaventura (Ernst August Friedrich Klingemann, 1777–1831)
Nachtwachen, 1805⁵

Sechste Nachtwache

Was gäbe ich doch darum, so recht zusammenhängend und schlechtweg erzählen zu können, wie andre ehrliche protestantische Dichter und Zeitschriftsteller die groß und herrlich dabei werden, und für ihre goldenen Ideen goldene Realitäten eintauschen. Mir ist nun einmal nicht gegeben, und die kurze simple Mordgeschichte hat mich Schweiß und Mühe genug gekostet, und sieht doch immer noch kraus und bunt genug aus.

Ich bin leider in den Jugendjahren und gleichsam im Keime schon verdorben, denn wie andere gelehrte Knaben und vielversprechende Jünglinge es sich angelegen sein lassen immer gescheuter und vernünftiger zu werden, habe ich im Gegentheile stets eine besondere Vorliebe für die Tollheit gehabt, und es zu einer absoluten Verworrenheit in mir zu bringen gesucht, eben um, wie unser Herrgott, erst ein gutes und vollständiges Chaos zu vollenden, aus welchem sich nachher gelegentlich, wenn es mir einfiele, eine leidliche Welt zusammen ordnen ließe. – Ja es kommt mir zu Zeiten in überspannten Augenblicken wohl gar vor, als ob das Menschengeschlecht das Chaos selbst verpfuscht habe, und mit dem Ordnen zu voreilig gewesen sei, weshalb denn auch nichts an seinen gehörigen Platz zu stehen kommen könne, und der Schöpfer bald möglichst dazu thun müsse die Welt, wie ein verunglücktes System auszustreichen und zu vernichten. –

Ach, diese fixe Idee ist mir übel genug bekommen, und hätte mich selbst beinahe einmal um mein Nachtwächteramt gebracht, indem es mir in der letzten Stunde des Säkulums einfiel mit dem jüngsten Tage vorzuspuken und statt der Zeit die Ewigkeit auszurufen, worüber viele geistliche und weltliche Herren erschrocken aus ihren Federn fuhren

⁵ Bonaventura, *Nachtwachen*, Penig (Dienemann & Comp.) 1805, zitiert nach: Bonaventura, *Nachtwachen*, nach Rahel Varnhagens Exemplar mit einem Nachwort herausgegeben von Raimund Steinert, Potsdam (Gustav Kiepenheuer Verlag) 1920, S. 93–97, 111–117.

und ganz in Verlegenheit kamen, weil sie so unerwartet nicht darauf vorbereitet waren.

Drollig genug machte sich die Szene bei diesem falschen jüngsten Tages Lerm, wobei ich den einzigen ruhigen Zuschauer abgab, indeß alle Anderen mir als leidenschaftliche Akteurs dienen mußten. – O man hätte sehen sollen was das für ein Getreibe und Gedränge wurde unter den armen Menschenkindern und wie der Adel ängstlich durch einander lief, und sich doch noch zu rangiren suchte vor seinem Herrgott; eine Menge Justiz- und andere Wölfe wollten aus ihrer Haut fahren und bemühten sich in voller Verzweiflung sich in Schaafte zu verwandeln, indem sie hier den in feuriger Angst umherlaufenden Wittwen und Waisen große Pensionen aussetzten, dort ungerechte Urtheile öffentlich kassirten und die geraubten Summen wodurch sie die armen Teufel zu Bettlern gemacht hatten, sogleich nach Ausgange des jüngsten Tages zurück zu zahlen gelobten. So manche Blutsauger und Vampyre denuncirten sich selbst als Hängens und Köpfens würdig und drangen darauf, daß noch in der Eile hier unten ihr Urtheil an ihnen vollzogen würde, um die Strafe von höherer Hand von sich abzuwenden. Der stolzeste Mann im Staate stand zum erstenmale demüthig und fast kriechend mit der Krone in der Hand und complimentirte mit einem zerlumpten Kerl um den Vorrang, weil ihm eine hereinbrechende allgemeine Gleichheit möglich schien.

Remter wurden niedergelegt, Ordensbänder und Ehrenzeichen eigenhändig von ihren unwürdigen Besitzern abgelöset; Seelenhirten versprachen feierlich künftighin ihren Heerden neben den guten Worten noch obendrein ein gutes Beispiel in den Kauf zu geben, wenn der Herrgott nur diesesmal es noch beim Einsehen bewenden ließe.

O was kann ichs beschreiben wie das Volk vor mir auf der Bühne in und durcheinander lief und in der Angst betete und fluchte und jammer-te und heulte; und wie jeglicher Maske auf diesem zusammengeblasenen großen Balle, die Larve von dem Antlitze fiel und man in Bettlerkleidern Könige und umgekehrt, in Ritterrüstungen Schwächlinge und so fast immer das Gegentheil zwischen Kleid und Mann entdeckte. (...)

Siebente Nachtwache

Ich bin nun einmal auf meine Tollheiten gekommen; nun ist aber mein Leben selbst die ärgste von allen, und ich will diese Nacht, da ich mir doch durch Blasen und Singen die Zeit nicht mehr vertreiben darf, in der Rekapitulation desselben fortfahren.

Ich bin schon oft daran gegangen vor dem Spiegel meiner Einbildungskraft sizend, mich selbst leidlich zu portraittiren, habe aber immer in das verdamnte Antlitz hineingeschlagen, wenn ich zuletzt fand, daß es einem Dexitgemälde glich, das von drei verschiedenen Standpunkten betrachtet, eine Grazie, eine Meerkaie und en face den Teufel dazu darstellt. Da bin ich denn über mich verwirrt geworden, und habe als den letzten Grund meines Daseins hypothetisch angenommen, daß eben der Teufel selbst, um dem Himmel einen Possen zu spielen, sich während einer dunkeln Nacht in das Bette einer eben kanonisirten Heiligen geschlichen, und da mich gleichsam als eine *lex cruciata* für unsern Herrgott niedergeschrieben habe, bei der er sich am Weltgerichtstage den Kopf zerbrechen solle.

Dieser verdamnte Widerspruch in mir geht so weit, daß z.B. der Papst selbst beim Beten nicht andächtiger sein kann, als ich beim blasphemiren, da ich hingegen wenn ich recht gute erbauliche Werke durchlese, mich der boshaftesten Gedanken dabei durchaus nicht erwehren kann. Wenn andere verständige und gefühlvolle Leute in die Natur hinauswandern um sich dort poetische Stifts- und Thaborshütten

zu errichten, so trage ich vielmehr dauerhafte und auserlesene Baumaterialien zu einem allgemeinen Narrenhause zusammen, worinn ich Prosaisten und Dichter bei einander einsperren möchte. Ein paarmale jagte man mich aus den Kirchen weil ich dort lachte, und eben so oft aus Freudenhäusern, weil ich drin beten wollte.

Eins ist nur möglich; entweder stehen die Menschen verkehrt, oder ich. Wenn die Stimmenmehrheit hier entscheiden soll, so bin ich rein verloren.

Dem sei wie ihm wolle, und meine Physiognomie falle häßlich oder schön aus, ich will ein Stündchen treulich daran kopiren. Schmeicheln werde ich nicht, denn ich male in der Nacht, wo ich die gleissenden Farben nicht anwenden kann und nur auf starke Schatten und Drucker mich einschränken muß.

Mir gaben zuerst einige poetische Flugblätter einen leidlichen Namen, die ich aus der Werkstätte meines Schuhmachers fliegen ließ; das erste enthielt eine Leichenrede die ich niederschrieb als diesem ein Knäblein geboren wurde, und ich erinnere mich nur noch blos an den Anfang, der ohngefähr so lautete:

»Da kleiden sie ihn ein für seinen ersten Sarg, bis der zweite fertig worden, an dem seine Thaten und Thorheiten eingegraben sind; so wie man Fürstenleichen erst in einen provisorischen Sarg einzulegen pflegt, bis sie dann später den zinnernen in die Gruft hinabtragen, der würdig mit Trophäen und Inschriften verziert ist, und den Leichnam zum zweitenmale einsargen. – Traut auch, ich bitte euch, dem Lebensscheine und den Rosen auf den Wangen des Knaben nicht; das ist die Kunst der Natur, wodurch sie, gleich einem geschickten Arzte, den einbalsamirten Körper eine längere Zeit in einer angenehmen Täuschung erhält; in seinem Innern nagt doch die Verwesung schon, und wolltet ihr es aufdecken, so würdet ihr eben die Würmer aus ihren Keimen sich entwickeln sehen, die Freude und den Schmerz, die sich schnell durchnagen daß die Leiche in Staub zerfällt. Ach nur da er noch nicht gebohren war lebte er, so wie das Glück allein in der Hoffnung besteht, sobald es aber wirklich wird, sich selbst zerstört. Jezt steht er nur noch auf dem Paradebette, und die Blumen die ihr auf ihn streut sind herbstblumen für sein Sterbekleid. In der Ferne rüsten sich auch schon ringsum die Leichenträger, die seine Freuden und ihn selbst hinwegführen wollen, und die Erde bereitet schon seine Gruft für ihn, um ihn zu empfangen. Ueberall strecken nur der Tod und die Verwesung gierig ihre Arme nach ihm aus, ihn nach und nach zu verzehren, um zuletzt wenn seine Schmerzen, seine Wonne, seine Erinnerung und sein Staub verwehet ist, vom Morben müde auf seiner leeren Gruft auszuruhen. Seine Asche hat die Natur dann schon längst wieder zu neuen Todtenblumen für neue Sterbende verbraucht.« –

Das Uebrige von der Rede habe ich vergessen. Sie meinten das Ganze sei nicht übel und nur blos die Ueberschrift ein Fehler, indem offenbar statt Geburtstage, Sterbetage stehen müsse; so wurde es denn auch bei vorkommenden Kinderleichen gebraucht. –

Ein debütirender Autor hat mit großen Schwierigkeiten zu kämpfen, da er sich erst überhaupt durch seine Werke bekannt machen muß; hingegen ein schon aufgetretener und einmal applaudirter, blos durch seinen Namen seine Werke berühmt macht; indem die Menschen es nimmer sich überreden können, daß große Poeten und große helden ihre Stunden haben, in denen sie schlechtere Werke und schlechtere handlungen ans Licht fördern als die schlechtesten anderer höchst alltäglicher Erdensöhne. Höhe und Tiefe sind nie ohne einander, auf der Fläche dagegen. ist der Sturz nicht zu befürchten.

Mich verfolgte indeß das Glück ordentlicherweise und ich erhielt fast mehr Reime zusammenzuflicken als Schuhe, so daß wir das alte hans Sachsische Hushängeschild über unserer Werkstatt wieder herstellen, und zwei für den Staat wichtige Künste amalgamiren konnten. Dazu

erhielt ich für ein Gedicht fast mehr bezahlt als für einen Schuh, weshalb der alte Meister das lose Handwerk neben dem Brodhandwerke ungeneckt einherwandeln und meinen delphischen Dreifuß neben seinem gemeinnützigen stehen lies. (...)

Georg Büchner (Karl Georg Büchner, 1813–1837)
Woyzeck, 1836

Märchen der Großmutter

Drittes Kind: Großmutter, erzähl!

Großmutter: Kommt, ihr kleinen Krabben! – Es war einmal ein arm Kind und hat kei Vater und kei Mutter Alles tot und war niemand mehr auf der Welt. Alles tot, und es ist hingegangen und hat greint Tag und Nacht. Und weil auf der Erd niemand mehr war, wollt’s in himmel gehen, und der Mond guckt es so freundlich an und wie’s endlich zum Mond kam, war’s ein Stück faul holz und da ist es zur Sonn gegangen und wie’s zur Sonn kam, war’s ein verreckt Sonneblum und wie’s zu den Sterne kam, warens klei golde Mück, die waren angesteckt wie der Neuntöter sie auf die Schlehe steckt und wie’s wieder auf die Erd wollt, war die Erd ein umgestürzter hafen und war ganz allein und da hat sich’s hingesetzt und geweint und da sitzt es noch und ist ganz allein.

Bonaventura (Ernst August Friedrich Klingemann, 1777–1831)
Nachtwachen, 1805⁶

Neunte Nachtwache

Es freut mich daß ich in den vielen Dornen meines Lebens doch wenigstens Eine blühende volle Rose fand; sie war zwar so von den Stacheln umschlungen, daß ich sie nur mit blutiger hand und entblättert hervorziehen konnte; doch aber pflückte ich sie, und ihr sterbender Duft that mir wohl. Diesen einen Wonnemonat unter den übrigen Winter- und herbstmonden erlebte ich – im Tollhause. – (...)

Ich kann meine Mitnarren nicht besser darstellen, als wenn ich gerade den Augenblick wähle, wo ich sie dem besuchenden Arzte vorführen mußte, was dann und wann geschah, weil mich der Aufseher des Instituts meiner unschädlichen Narrheit halber zum Dize- und Unteraufseher ernannt hatte. (...)

Diese letzte Nummer hält oft höchst wunderliche Selbstgespräche, und Sie können jezt eben einem zuhören, wenn Sie anders Geduld dazu haben.

Monolog des wahnsinnigen Weltschöpfers.

»Es ist ein wunderbarlich Ding hier in meiner hand, und wenn ichs von Sekunde zu Sekunde – was sie dort ein Jahrhundert heißen – durch das Vergrößerungsglas betrachte, so hat sich’s immer toller auf der Kugel verirrt, und ich weiß nicht ob ich darüber lachen oder mich ärgern soll – wenn beides sich nur überhaupt für mich schickte. Das Sonnenstäubchen, das daran herumkriecht, nennt sich Mensch; als ich es geschaffen hatte, sagte ich zwar der Sonderbarkeit wegen es sei gut – übereilt war das freilich, indeß ich hatte nun einmal meine gute Laune,

⁶ Bonaventura, *Nachtwachen*, Penig (Dienemann & Comp.) 1805, zitiert nach: Bonaventura, *Nachtwachen*, nach Rahel Varnhagens Exemplar mit einem Nachwort herausgegeben von Raimund Steinert, Potsdam (Gustav Kiepenheuer Verlag) 1920, S. 153–166.

NACHTGESTALTEN

Axel Lapp

Wenn das Land Sachsen-Anhalt seine Besucher an jeder Autobahn mit der Zeile „Willkommen im Land der Frühaufsteher!“ begrüßt, haben die PR-Strategen der Landesregierung natürlich eine bestimmte Vorstellung zu Arbeit und Lebensgestaltung im Sinn, die sie für ihr Land zu vermitteln suchen: „Früh ins Bett und früh heraus, frommt dem Leib, dem Geist, dem Haus.“ Ihrem Bild nach nutzen die Menschen Sachsen-Anhalts die lichten Stunden des Tages für harte Arbeit und erhalten auf diese Weise die Wirtschaft konkurrenzfähig und stark. Und des Nachts ist Ruh’!

Das Bild vom ordentlichen Menschen, der am Abend früh zu Bett geht und sich mit dem ersten Hahnenschrei frohgemut den Tagesgeschäften widmet, hat sich über Jahrhunderte geformt und ganz unabhängig von tatsächlichen Notwendigkeiten als tugendhafte Norm etabliert, auch wenn es längst nicht mehr nötig ist, jede Minute des Tageslichts auszunutzen oder in aller Herrgottsfrühe das Vieh zu versorgen.

Amnestie, Amnestie, allen braven Sündern!

Tagsüber wird gearbeitet, nachts wird geruht, und wenn nicht, ja dann ... – dann eröffnen sich ungeahnte Möglichkeiten, von denen die Schlafenden gerade mal zu träumen wagen. Da unterscheidet sich die Gegenwart kaum von der Schlagerwirklichkeit der 1930er oder 1950er Jahre, wie in Gustav Gründgens’ *Die Nacht ist nicht allein zum Schlafen da* oder dem von Hans Albers bekannt gemachten Gasenhauer *Auf der Reeperbahn nachts um halb eins*. Die Faszination mit der Freizügigkeit der Nacht ist universell, und in jeder Metropole wird das ausschweifende ‚Nachtleben‘ zu einer touristischen Hauptattraktion: Soho, Pigalle, 42nd Street, Studio 54, Berghain – da ist was los, davon kann man erzählen! Die Nacht setzt bürgerliche Regeln außer Kraft und wird zum exotischen und mythischen Freiraum für vermeintlich zügelloses Verhalten. Zudem ist sie der Zeitraum des Unheimlichen und der Geisterwelt, wie Elisabeth Bronfen schreibt: „Nachts verstärkt sich jedes Leiden, erwachen verdrängte Ängste mit besonderer Intensität, erscheinen schreckliche Phantome.“⁷ Im Leben wie in der Kunst wird die Nacht zum Gegenentwurf und zu einer Projektionsfläche des Anderen, und in der Abgrenzung beider Seiten definiert sich hieraus bürgerliche Normalität.

Die *Nachtwachen von Bonaventura*, die 1805 zum ersten Mal erschienen, und dann in der zweiten Hälfte des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts mehrfach neu aufgelegt wurden, funktionieren da nicht anders. Ein namenloser Autor – wohl Ernst August Friedrich Klingemann – notierte die Erlebnisse und Phantasmen des Nachtwächters Bonaventura Kreuzgang als Kontrast zum Leben am Tag. Der Nachtwächter ist ein gesellschaftlicher Außenseiter, der als Findelkind bei einem Schuhmacher aufwuchs und bisweilen wegen seiner blasphemischen Attacken auch ins Tollhaus gesperrt wird. Im dramatischen Finale des Romans auf einem Friedhof begegnet Kreuzgang im Traum seinen leiblichen Eltern, einem „Böhmerweib“ und einem kurzzeitig aus seinem Grab wiedererstehenden „Schwarzkünstler“, und erfährt, dass er von diesen einst während einer Teufelsbeschwörung im Beisein des

und alles Neue ist hier oben in der langen Ewigkeit willkommen, wo es gar keinen Zeitvertreib giebt. – Mit manchem was ich geschaffen, bin ich freilich noch jezt zufrieden, so ergötzt mich die bunte Blumenwelt mit den Kindern die darunter spielen, und die fliegenden Blumen, die Schmetterlinge und Insekten, die sich als leichtsinnige Jugend von ihren Müttern trennten und doch zu ihnen zurückkehren um ihre Milch zu trinken und an der Mutter Brust zu schlummern und zu sterben. – Aber dies winzige Stäubchen, dem ich einen lebendigen Athem einbließ und es Mensch nannte, ärgert mich wohl hin und wieder mit seinem Fünkchen Gottheit, das ich ihm in der Uebereilung anerschuf, und worüber es verrückt wurde. Ich hätte es gleich einsehen sollen, daß so wenig Gottheit nur zum Bösen führen müsse, denn die arme Kreatur weiß nicht mehr, wohin sie sich wenden soll, und die Ahnung von Gott, die sie in sich herumträgt, macht daß sie sich immer tiefer verirret, ohne jemals damit aufs Reine zu kommen. In der einen Sekunde, die sie das goldene Zeitalter nannte, schnitzte sie Figuren lieblich anzuschauen und baute häuserchen darüber, deren Trümmer man in der andern Sekunde anstaunte und als die Wohnung der Götter betrachtete. Dann betete sie die Sonne an, die ich ihr zur Erleuchtung anzündete und die, mit meiner Studierlampe verglichen, sich wie das Fünkchen zur Flamme verhält. Zuletzt – und das war das ärgste – dünkte sich das Stäubchen selbst Gott und baute Systeme auf, worin es sich bewunderte. Beim Teufel! Ich hätte die Puppe ungeschnitz lassen sollen! – Was soll ich nun mit ihr anfangen? – hier oben sie in der Ewigkeit mit ihren Possen herumhüpfen lassen? – Das geht bei mir selbst nicht an; denn da sie sich dort unten schon mehr als zuviel langweilt und sich oft vergeblich bemüht in der kurzen Sekunde ihrer Existenz die Zeit sich zu vertreiben, wie müßte sie sich bei mir in der Ewigkeit, vor der ich oft selbst erschrecke, langweilen! Sie ganz und gar zu vernichten, thut mir auch leid; denn der Staub träumt doch oft gar so angenehm von der Unsterblichkeit, und meint, eben weil er so etwas träume, müsse es ihm werden. – Was soll ich beginnen? Wahrlich hier steht mein Verstand selbst still! Lasse ich die Kreatur sterben und wieder sterben, und verwische jedesmal das Fünkchen Erinnerung an sich selbst, daß es von neuem auferstehe und umherwandle? Das wird mir auf die Länge auch langweilig, denn das Possenspiel immer und immer wiederholt, muß ermüden! – Am besten ich warte überhaupt mit der Entscheidung bis es mir einfällt einen jüngsten Tag festzusetzen und mir ein klügerer Gedanke beikommt. – « (...)

Der Weltschöpfer, der bei seiner Rede einen Kinderball in der hand hielt und jezt mit ihm an zu spielen fing, fuhr nach einer Pause fort.

»Wie die Physiker sich jezt über die veränderte Temperatur wundern, und neue Systeme darüber aufstellen werden. Ja diese Erschütterung bringt vielleicht Erdbeben und andere Erscheinungen zuwege, und es giebt ein weites Feld für die Theologen. O das Sonnenstäubchen hat eine erstaunliche Vernunft, und bringt selbst in das Willkührlichste und Verworrenste etwas systematisches; ja es lobt und preiset oft seinen Schöpfer eben deshalb weil es davon überrascht wurde daß er eben so gescheut als es selbst sei. – Dann treibt es sich durch einander und das Ameisenvolk bildet eine große Zusammenkunft und stellt sich fast an, als ob etwas darin abgehandelt würde. Lege ich jezt mein Hörrohr an, so vernehme ich wirklich etwas und es summen von Kanzeln und Kathedern ernsthafte Reden über die weise Einrichtung in der Natur, wenn ich etwa den Ball spiele und dadurch ein paar Duzzend Länder und Städte untergehen und mehrere von den Ameisen zerschmettert werden, die sich ohnedas seitdem sie die Kuhpocken erfunden haben nur zu viel vermehren. O seit einer Sekunde sind sie so klug geworden, daß ich mich hier oben nicht schneuzen darf, ohne daß sie das Phänomen ernsthaft untersuchen. – Beim Teufel! da ist es fast ärgerlich Gott zu sein, wenn einen solch ein Volk bekrittelt! – Ich möchte den ganzen Ball zerdrücken!« – (...)

⁷ Elisabeth Bronfen, *Tiefer als der Tag gedacht*, München (Carl Hanser Verlag) 2008, S. 276.

Leibhaftigen gezeugt worden war. In diesem Moment der Selbst-erkenntnis fällt das ganze Bild in sich zusammen, ein dreifaches „Nichts!“⁸ bildet den Schluss der Erzählung, das Buch endet abrupt wie ein dunkler Traum.

Es bleibt „Nichts“ als die zuvor erzählte Geschichte, und selbst da bleibt unklar, ob das Vorangegangene sich in dieser Negierung verliert, ob damit nicht das ganze Buch, als Traum oder Wahn-vorstellung einer nicht exis-tierenden Person und als Ge-dankenexperiment eines nicht genannten Autors, ad absur-dum geführt wird. Es ist die gleiche erzählerische Volte, mit der William Hogarth in seinem *Tailpiece*⁹ (1764) das „Finis“ ausruft und sich in der virtuoson Übersteige-rung der Vanitas-Motive auch über diejenigen Kunstken-ner belustigt, die sich allein der Schwermut des vorgebli-chen Themas ergeben und das Selbstreferentielle der Bildge-staltung, wie zum Beispiel den Mond – als Gesicht in einem Loch der Himmelskulisse –, gar nicht wahrnehmen. Das Kunstwerk, als Grafik oder Roman, ist das Medium für Geschichten und Bezüge, ist damit aber nicht hinreichend beschrieben, denn sowohl Hogarth als auch Klingemann ringen darüber hinaus um die Eigenständigkeit des Kunstwerks, sie experimentieren mit nicht-linearer Erzählstruk-tur und Autorschaft.

So verwundert es kaum, dass Cornelia Renz zur Inspiration und auch zur Kontextualisierung ihrer Arbeiten auf diese beiden Werke zurückgreift – wie auf die Romantik im Allgemeinen – und sie in diesem Buch ihren Bildern und Collagen gegenüberstellt. Die *Nachtwachen von Bonaventura* und das *Tailpiece* sind Fix- und Anfangspunkte ihrer künstlerischen Recherche, und sie verweist auf diese formal – indem sie ihre Faserstiftbilder entsprechend der Hogarthschen und Klingemannschen Erzählweise collagenhaft aus den unterschiedlichsten Bildwelten zusammenfügt – wie auch thematisch – indem sie in ihren Bildern die dunklen, nicht öffent-lichen Aspekte menschlichen Verhaltens schildert und einen Blick hinter die bürgerlichen Fassaden beschreibt.

Ganz direkt bezieht sie sich auf die *Nachtwachen* in *Die Natur der O* (2011), einem Bild über jene Szene des Romans, in der die Schauspielerin der Ophelia in ihrer Rolle gefangen bleibt, sich in der Darstellung verliert und letztendlich im Tollhaus daran ums Leben kommt.¹⁰ In diesem Bild im Bild um Rollenspiel, Selbstdar-stellung und sexuelle Zuschreibung malt Cornelia Renz die Ophe-lia als jugendlichen Transvestiten und dann drei mal sich selbst in den kunsthistorisch tradierten Rollen weiblicher Sexualität – als Hysterikerin, als *Das tolle Weib* (1919) von Emil Nolde und als kühle Verführerin. Selbst im freizügigen Dunkel der Nacht blei-ben diese konstruierten Rollenbilder gefestigt und wirken bis heute nach. Hier lässt sich auch gut die Arbeitsweise von Renz aufzeigen,

⁸ „Sechszehnte Nachtwache“: siehe S. 20.

⁹ Siehe S. 18.

¹⁰ Vgl. „Vierzehnte Nachtwache“: siehe S. 11 ff.

die von einer historischen literarischen Vorlage ausgeht, das Thema dann über die Jahrhunderte und vielfältige Motive aus der Bild-geschichte weiter entwickelt und mit ganz aktuellen Verweisen zu Ende bringt.

Luftige Nebelbilder vor dem Glase meiner magischen Laterne *L’origine et la fin du monde* (2009) ist ähnlich vielschichtig aufge-baut. Das vertikal dreigeteilte Bild reicht vom Anfang des Menschen – den sich, in An-lehnung an Gustave Courbets *L’Origine du monde* (1866), lustvoll den Betrachtern entgegen spreizenden Bei-nen einer ansonsten hinter ihren Röcken verborgenen Frau – bis zum endgültigen Ende und Verfall durch al-lerlei zersetzendes Getier; vor einem Hintergrund ge-scheiterter Technologie, mit den auf dem Meeresgrund liegenden Trümmern eines zerschellten Schiffes, steht eine Gruppe dreier kopfloser Grazien – welche eigentlich als Inbegriff der Einheit von Schönheit und Natur gel-ten –, deren Geschlechter mutiliert sind und deren Körper gerade von flinken Händen aneinander genäht werden; und über allem thronen die Parzen, die den Lebensfaden spinnen, messen und ihn beschneiden.

Man weiß gar nicht, wo man zuerst hinsehen soll. Überall tut sich etwas, überall gilt es etwas zu erkennen. Die einzelnen Moti-ve setzen sich aus Linien und dichten Schraffuren zusammen, die partiell auf zwei hintereinander gesetzten Acrylglasscheiben auf-gebracht sind. Das ganze Bild entsteht den Betrachtern dann in der Zusammensicht der durch die Stärke des Materials voneinander getrennten Ebenen, wobei sich durch Abstand und Überlagerung auch Moiré-Effekte und räumliche Wirkungen entfalten.

Ganz offensichtlich ist die visuelle Collage in *Blonde No. 220* (2011). Hier verbinden sich Kinderzeichnungen mit naturalisti-schen Elementen, Grafisches und Fotografisches mit Typografie: Im Vordergrund auf einer Grasfläche liegt eine nackte schlafende Frau, daneben stützt sich eine zweite Figur, gesattelt und in Latex gehüllt, auf allen Vieren auf; dahinter gruppieren sich ein aufgebrochenes, eiförmiges Gebilde mit Fenstern, ein dick bekleideter Hase und eine wie von Kinderhand gezeichnete Comicfigur mit einer Peitsche in der Hand um einen Baumstumpf herum; oben an der Seite und quer zum Bild sitzt ein kleines Kind mit einer blon-den Perücke; und über allem steht der Text: „UNIVERSAL RENZ presents Hell“. Den Hintergrund dieser ganzen Ebene wiederum bildet eine schwarze horizontale Schraffur, zwischen deren Linien weitere Figuren hindurchscheinen: ein riesenhafter Mann mit Schweinsmaske im Blümchenslip mit Strapsen und zwei kleinere Gestalten, ebenfalls mit Peitschen in der Hand. Über den Umweg von John Waters handelt es sich dabei um Renz’ Neufassung von Hieronymus Boschs *Die musikalische Hölle* aus dem Triptychon *Der Garten der Lüste* (ca. 1500). Die Verweise sind hierbei so eklek-tisch wie die Darstellungsformen: Der Riese im Hintergrund ist



Luna, 2002

der Elektropunk-Sänger Roger Baptist (a.k.a. Rummelsnuff), die kleineren Figuren zeigen den Catcher Maurice Tillet, der 1946 von Irving Penn als *The Angel* fotografiert worden war und zum Vorbild der Comicfigur Shrek wurde. Ein Ende ist nie in Sicht.

Es sind düstere Themen, die Cornelia Renz hier entwickelt, Darstellungen sexueller Gewalt und Zerstörung, die an Heiligen-leben und Märtyrerbilder gemahnen. Ihre Bilder sind das Resultat einer intensiven und persönlichen Auseinandersetzung mit den literarischen und bildlichen Quellen und sind deshalb ernst zu nehmen, doch in der Überzeichnung und in der Zusammenstel-lung kindlicher Motive mit Szenen grober Gewalt relativiert sich auch der Schauer des Sehens. Fast hört man Cornelia Renz sagen, „alles nicht so schlimm, alles nur gemalt!“

Bonaventura (Ernst August Friedrich Klingemann, 1777–1831)
Nachtwachen, 1805¹¹

Dreizehnte Nachtwache

Ich stieg den Berg hinauf am Ausgange der Stadt – es war die Tag- und Nachtgleiche des Frühlings, und draußen lag die alte Fee, die Erde, und kochte ihre mitternächtlichen Zauberkräuter, um am Morgen nach abge-worfenem Silberhaare und ausgeglätteten Runzeln, schön umlockt und bekränzt als eine junge Nymphe aufzustehen, und ihre neugeborenen Kinder an dem schwellenden Busen zu tragen. – Unten im Thale blies ein Hirte das Alphorn, und die Töne sprachen so lockend von einem fernen Lande, und von Liebe und Jugend und Hoffnung, ich dichtete zu ihrer Begleitung folgenden

Dithyrambus über den Frühling.

»Du erscheinst, und erschrocken sticht dein finsterer Bruder, und die Schilde und Panzer, worin er gewaffnet dastand, rasseln durcheinan-derstürzend und zerbrechen; und siehe erröthend in Morgengluhth tritt die junge Erde hervor, wie eine blühende Jungfrau; und du küssest die Geliebte, Jüngling, und schlingst ihr den Brautkranz in die Locken. Da sinkt der letzte Glätscher und das erstarrte Element wird frei, und fließt still dahin zwischen Blumen und überwölkt von grünen Gebüschon, die Berge halten ihre Sennenhütten hoch in die blaue Luft, und an ihren Abhängen kleben die gefleckten Heerden. Blumen blühen und träumen Liebe, und die Nachtigall singt sie in den Gesträuchen. Die Bäume schlingen ihre Zweige in duftige Kränze, und reichen sie zum Himmel empor; der Adler steigt betend in den Sonnenglanz auf, wie zu Gott, und die Lerche wirbelt ihm nach, jubelnd über der geschmückten Erde. Jeder duftende Kelch wird zu einer Brautkammer, jedes Blatt ist eine kleine Welt, und alles saugt Leben und Liebe an dem heißen Herzen der Mutter! – Nur der Mensch –«

Hier verstummte plötzlich das Alphorn, und der letzte Ton und das letzte Wort verhallten langsam und sterbend.

»Fast du nur bis zu diesem Worte geschrieben, Mutter Natur? Und in wessen Hand überlieferst du die Feder zur Fortsetzung? – Kannst du es nimmer lösen, warum alle deine Geschöpfe träumend glücklich sind, und nur der Mensch wachend dasteht und fragend – ohne Antwort zu erhalten? – Wo liegt der Tempel des Apollo – wo ist die Stimme, die einzig antwortenbe? Ich höre nichts, als Wiederhall, Wiederhall meiner eigenen Rede – bin ich denn allein?

¹¹ Bonaventura, *Nachtwachen*, Penig (Dienemann & Comp.) 1805, zitiert nach: Bonaventura, *Nachtwachen*, nach Rahel Varnhagens Exemplar mit einem Nachwort herausgegeben von Raimund Steinert, Potsdam (Gustav Kiepenheuer Verlag) 1920, S. 217–221, 230–254.

Allein! ruft die hämische Stimme. Mutter, Mutter, warum schweigst du? – O du hättest das letzte Wort in der Schöpfung nicht schreiben sollen, wenn du dabei abbrechen wolltest. Ich blättere und blättere in dem großen Buche, und finde nichts, als das eine Wort über mich, und dahinter den Gedankenstrich, wie wenn der Dichter den Charakter, den er vollführen wollte, im Sinne behalten, und nur den Namen hätte mit einfließen lassen. War der Charakter zu schwierig zur Ausführung, warum strich der Dichter nicht auch den Namen aus, der jetzt allein dasteht, sich anstaunt, und nicht weiß, was er aus sich selbst machen soll.

»Schlag das Buch zu, Name, bis der Dichter bei Laune ist, die leeren Blätter, vor denen du nur als Titel stehst, vollzuschreiben!« – (...)

Dierzehnte Nachtwache

Kehre mit mir zurück ins Tollhaus, du stiller Begleiter, der du mich bei meinen Nachtwachen umgiebst. –

Du erinnerst dich noch an meine Narrenkämmerchen, wenn du anders den Faden meiner Geschichte – die sich still und verborgen, wie ein schmaler Strom, durch die Fels- und Waldstücke, die ich umher auf-häufte, schlingt – nicht verloren hast. In diesem Narrenkämmerchen lag ich, wie in einer Höle der Sphynx, mit meinem Rätsel eingeschlossen, und war fast auf dem glücklichen Wege, mich wahrhaft zur Tollheit, als dem einzigen haltbaren Systeme, zu bekennen, eben weil ich täglich Gelegenheit hatte die Resultate dieser allgemeinen Schule, mit denen der einzelnen zu vergleichen. Ich will etwas ausholen! sagen die Schrift-steller, wenn sie vom Sie einer Sache anheben wollen, ich muß mich auch dazu bequemen, da ich in dieser Nacht das einzige Nachtigallenei meiner Liebe auszubrüten gedenke; denn um mich her schlagen die Nachtigallen in allen Büschen und Gezweigen, und verbinden sich, wie ein Chor, zu einem einzigen Liebesgesange.

Ich spielte einst aus Ingrimm über die Menschheit auf einem Hoftheater den Hamlet, als Gastrolle, um Gelegenheit zu haben, mich gegen das schweigend dasitzende Parterre eines Theils meiner Galle zu entledigen. An diesem Abende trug es sich zu, daß die Ophelia aus ihrem Dexistwahnsinne Ernst machte und förmlich toll vom Theater ab-lief. Es gab gewaltigen Lärm, und wie andere Direktoren sich mit dem Einstudieren der Rollen zu beschäftigen pflegen, so bemühte sich dage-gen der anwesende seine Prima Donna mit aller Anstrengung aus der gespielten herauszustudieren; – doch vergeblich, die mächtige Hand des Shakespear, dieses zweiten Schöpfers, hatte sie zu heftig ergriffen, und lies sie zum Schrecken aller Gegenwärtigen nicht wieder los. Für mich war es ein interessantes Schauspiel, dieses gewaltige Eingreifen einer Riesenhand in ein fremdes Leben, dieses Umschaffen der wirklichen Person zu einer poetischen, die jetzt vor den Augen aller Vernünftigen, auf Kothurnen ernsthaft auf- und abging, und abgerissene Gesänge, wie wunderbare Geistersprüche, hören ließ. So sehr man auch mit den bün-digsten Gründen in sie drang zur Vernunft zurückzukehren, so heftig protestirte sie dagegen, und es blieb zuletzt kein anderes Mittel übrig, als sie ins Tollhaus zu schicken.

Zu meinem nicht geringen Erstaunen traf ich hier wieder mit ihr zusammen. Ihr Kämmerchen stieß dicht an das meinige, und ich hörte sie täglich den Holzschuh und Muschelhut ihres Geliebten besingen. Ein Kerl wie ich, der aus Haß und Grimm zusammengesetzt ist, und nicht wie andere Menschenkinder seiner Mutter Leibe, sondern vielmehr ei-nem schwängern Vulkane entbunden zu sein scheint, hat für Liebe und dergleichen wenig Sinn; und doch beschlich mich hier im Tollhause so etwas, es äußerte sich zwar anfangs nicht in den gewöhnlichen

Symptomen, als Vorliebe für Mondschein, poetischen Andrangs zum Kopfe und dergleichen; sondern vielmehr in dem heftigen Bestreben zur Errichtung einer Narrenpropaganda und einer ausgebreiteten Kolonie von Derrückten, um sie zum Schrecken der andern vernünftigen Menschen plötzlich anlanden zu lassen.

Dies tolle Gefühl indeß, das sie Liebe nennen, und das wie ein Flicker vom Himmel auf diese dürre Steppe der Erde heruntergefallen ist, fing doch am Ende auch bei mir an es ernstlicher zu nehmen, und ich machte zu meinem eigenen Entsetzen mehrere Gedichte in Versen, schaute auch in den Mond, und sang gar zu Zeiten mit, wenn draußen um das Tollhaus her die Nachtigallen piffen. Ich habe wahrhaft einmal einige Rührung an einem sogenannten melancholischen Abende verspürt; ja ich konnte in gewissen Stunden aus einem Loch meiner Kaukasushöhle schauen, und weniger denken als nichts. (...)

Als er soweit gekommen war, gab ich mich selbst verloren, und betrieb es jetzt ganz so langweilig und alltäglich wie ein anderer Verliebter. Ich entsetzte mich schon nicht mehr, wenn ich versifizierte, ja ich konnte auf eine längere Zeit gerührt bleiben, und gewöhnte mich an manche Ausdrücke, die ich sonst gar nicht in den Mund genommen hätte. Jetzt ließ ich den ersten Liebesbrief vom Stapel laufen, den ich hier sammt dem andern Briefwechsel zur Erbauung anhängte:

Hamlet an Ophelia.

Himmlicher Abgott meiner Seele, reizerfüllteste Ophelia! Dieser Eingang zwar, mit dem ich meinen ersten Brief an dich überschrieb, als wir noch bloß auf dem Hoftheater uns zum Vergnügen der Zuschauer liebten, könnte dich vielleicht täuschen, und es dir einreden wollen, als ob ich noch eben so wie damals an einem fingierten Wahnsinn und allen den metaphysischen Spitzfindigkeiten, die ich von der hohen Schule mitbrachte, laborirte. – Aber laß dich dadurch nicht täuschen, Abgott, denn ich bin für diesesmal wirklich toll – so sehr liegt alles in uns selbst und ist außer uns nichts Reelles, ja wir wissen nach der neuesten Schule nicht, ob wir in der That auf den Füßen, oder auf dem Kopfe stehen, außer daß wir das erste durch uns selbst auf Treu und Glauben angenommen haben. – Es ist dies ein ganz verwünschter Ernst, Ophelia, und du sollst nicht etwa glauben, daß ich es als Persiflage von mir gebe. – Ach, wie ist es alles jetzt verändert in deinem armen Hamlet – diese ganze Erde, die ihm sonst wie ein verödeter Garten voll Dornen und Disteln, wie ein Sammelplatz voll pestilenzischer Ausdünstungen vorkam, hat sich jetzt vor ihm in ein Eldorado verwandelt, in einen blühenden Garten der Hesperiden; er war einst so frei und kerngesund, als er sie haßte, und ist jetzt ein Sklav und fast krank, da er sie liebt. – Theuerste – ich wollte daß ich Verhaßteste sagen könnte, es gäbe dann doch wenigstens nichts, was mich an diesen dummen Ball fesselte, und ich könnte ganz froh und lustig mich von ihm hinunterstürzen in das ewige Nichts – also leider Theuerste! ich sage jetzt nicht mehr wie vormalis zu dir: Geh in ein Nonnenkloster! denn ich bin toll genug zu glauben, wenn der Mensch liebe, so sei der Narr etwas, ob er gleich deshalb doch immer nur dem Tode rascher entgegen geht, und dieser ihm, bis sie sich beide endlich treffen und fest und ewig umarmen; es sei dies nun an dem Steine wo der heilige Gustav entschlummerte, auf dem Gerüste wo die schöne Maria blutete, oder an irgend einem noch bessern oder schlechtern Orte.

Ich weiß gewiß, der böse Feind schwebt hohnlachend über der Erde, und hat die Liebe, als eine bezaubernde Maske, auf sie herabgeworfen, um die sich jetzt alle Menschenkinder reißen, sie auf eine Minute lang vorzuhalten. Sieh, auch ich habe sie leider gefaßt, und minaudire mit dem Tottenkopfe recht zärtlich hinter ihr, und habe beim Teufel Lust das Menschenkind mit dir fortzupflanzen. O wäre die verwünschte Larve nicht, es hätten dann die Erdensöhne hienieden gewiß dem jüngsten

Tage einen Possen gespielt durch ein Gesez gegen die Bevölkerung, damit unser Herrgott, oder wer sonst zuletzt den Erdball noch einmal anschauen will, ihn zu seiner Verwunderung von Menschen durchaus entödkert gefunden hätte.

Doch laß mich endlich zu dem Punkte kommen, den ich leider, so sehr ich mir auch Mühe gebe, nicht umgehen kann – zu meiner Liebeserklärung!

Zorniger, wilder, menschenfeindlicher hat es in mir seit meiner Geburt nicht ausgesehen, als in diesem Augenblicke, wo ich es dir aufgebracht hinschreibe, daß ich dich liebe, dich anbete, und daß ich nach dem Wunsche dich zu hassen und zu verabscheuen, keinen sehnlichern hege, als das Geständniß deiner Gegenliebe zu vernehmen. Bis dahin dein liebender Hamlet.

Ophelia an Hamlet.

Liebe und Haß steht in meiner Rolle, und zuletzt auch Wahnsinn – aber sage mir was ist das alles eigentlich an sich, daß ich wählen kann. Gibt es etwas an sich, oder ist alles nur Wort und Hauch und viel Phantasie. – Sieh da kann ich mich nimmer herausfinden, ob ich ein Traum – ob es nur Spiel, oder Wahrheit, und ob die Wahrheit wieder mehr als Spiel – eine Hölse sitzt über der andern, und ich bin oft auf dem Punkte den Verstand darüber zu verlieren.

Hilf mir nur meine Rolle zurücklesen, bis zu mir selbst. Ob ich denn selbst wohl noch außer meiner Rolle wandle, oder ob alles nur Rolle, und ich selbst eine dazu. Die Alten hatten Götter, und auch einen darunter, den sie Traum nannten, es mußte ihm sonderbar zu Muth sein, wenn es ihm etwa einfiel sich für wirklich halten zu wollen, und er doch immer nur Traum blieb. Fast glaube ich der Mensch ist auch solch ein Gott. Ich möchte gern mich auf einen Augenblick mit mir selbst unterreden, um zu erfahren, ob ich selbst liebe, oder nur mein Name Ophelia – und ob die Liebe selbst etwas ist, oder nur ein Name. – Sieh, da suche ich mich zu ereilen, aber ich lauf immer vor mir her und mein Name hinterdrein, und nun sage ich wieder die Rolle auf – aber die Rolle ist nicht Ich. Bring mich nur einmal zu meinem Ich, so will ich es fragen, ob es dich liebt. Ophelia.

Hamlet an Ophelia.

Grübele dergleichen Dingen nicht so tief nach, Theure, denn sie sind so verworrener Natur, daß sie leicht zum Tollhause führen könnten! Es ist alles Rolle, die Rolle selbst und der Schauspieler, der darin steckt, und in ihm wieder seine Gedanken und Plane und Begeisterungen und Possen – alles gehört dem Momente an, und entflieht rasch, wie das Wort, von den Lippen des Komödianten. – Alles ist auch nur Theater, mag der Komödiant auf der Erde selbst spielen, oder zwei Schritte höher, auf den Brettern, oder zwei Schritte tiefer, in dem Boden, wo die Würmer das Stichwort des abgegangenen Königs aufgreifen; mag Frühling, Winter, Sommer oder Herbst die Bühne dekoriren, und der Theatermeister Sonne oder Mond hineinhängen, oder hinter den Koulissen donnern und stürmen – alles verfliegt doch wieder und löscht aus und verwandelt sich – bis auf den Frühling in dem Menschenherzen; und wenn die Koulissen ganz weggezogen sind, steht nur ein seltsames nacktes Gerippe dahinter, ohne Farbe und Leben, und das Gerippe grinset die anderen noch herumlaufenden Komödianten an.

Willst du aus der Rolle dich herauslesen, bis zum Ich? – Sieh dort steht das Gerippe und wirft eine handvoll Staub in die Luft und fällt jetzt selbst zusammen; – aber hinterdrein wird höhnisch gelacht. Das ist der Weltgeist, oder der Teufel – oder das Nichts im Wiederhale!

Sein oder Nichtsein! Wie einfältig war ich damals, als ich mit dem Finger an der Nase diese Frage aufwarf, wie noch einfältiger diejenigen, die es mir nachfragten, und wunder glaubten, was hinter dem

Ganzen steckte. Ich hätte das Sein erst um das Sein selbst befragen sollen, dann ließe sich nachher auch über das Nichtsein etwas Gescheutes ausmitteln. Ich brachte damals noch die Unsterblichkeitstheorie von der hohen Schule mit und führte sie durch alle Kategorien. Ja, ich fürchtete wahrlich den Tod der Unsterblichkeit halber – und beim Himmel mit Recht, wenn hinter dieser langweiligen comédie larmoyante noch eine zweite folgen sollte – – ich denke es hat damit nichts zu sagen!

Darum, theure Ophelia, schlag dir das alles aus dem Sinne, und laß uns lieben und fortpflanzen und alle die Possen mittreiben – bloß aus Rache, damit nach uns noch Rollen auftreten müssen, die alle diese Langweiligkeiten von neuem ausweiten, bis auf einen letzten Schauspieler, der grimmig das Papier zerreißt und aus der Rolle fällt, um nicht mehr vor einem unsichtbar dasizenden Parterre spielen zu müssen.

Liebe mich kurz und gut, ohne weiteres Grübeln!

Hamlet.

Ophelia an Hamlet.

Du stehst einmal als Stichwort in meiner Rolle, und ich kann dich nicht herausreißen, so wenig wie die Blätter aus dem Stücke, worauf meine Liebe zu dir geschrieben ist. So will ich denn, da ich mich aus der Rolle nicht zurücklesen kann, in ihr fortlesen bis zum Ende und zu dem **exeunt omnes**, hinter dem dann doch wohl das eigentliche Ich stehen wird. Dann sage ich dir, ob außer der Rolle noch etwas existirt und das Ich lebt und dich liebt. Ophelia.

ich. Da sah ich mich selbst mit mir allein im Nichts, nur in der weiten Ferne verglommte noch die letzte Erde, wie ein auslöschender Funken – aber es war nur ein Gedanke von mir, der eben endete. Ein einziger Ton bebte schwer und ernst durch die Oede – es war die ausschlagende Zeit, und die Ewigkeit trat jetzt ein. Ich hatte jezt aufgehört alles andere zu denken, und dachte nur mich selbst! Kein Gegenstand war ringsum aufzufinden, als das große schreckliche Ich, das an sich selbst zehrte, und im Verschlingen stets sich wiedergebar. Ich sank nicht, denn es war kein Raum mehr, ebenso wenig schien ich emporzuschweben. Die Abwechselung war zugleich mit der Zeit verschwunden, und es herrschte eine fürchterliche ewig öde Langeweile. Außer mir, versuchte ich mich zu vernichten – aber ich blieb und fühlte mich unsterblich! –

hier vernichtete sich der Traum in seiner eigenen Größe und ich erwachte tiefaufathmend – das Licht war erloschen, ringsum tiefe Nacht; nur Ophelien hörte ich leise ihre Balladen singen, wie wenn sie jemand damit in den Schlaf wiegte. Ich tappte an den Wänden aus meiner Kammer, neben mir schlichen draußen durch die Finsterniß noch Wahnsinnige und zischelten leise.

Ich öffnete Opheliens Thür, sie lag blaß auf ihrem Lager, bemüht ein todt es geboren es Kind an ihrer Brust in den Schlaf zu lullen; neben ihr stand ein irres Mädchen und legte den Finger auf den Mund, wie wenn sie mir Stille zuwinkte.

Schöner Leben. Schöner Sterben. (4), 2010

Jetzt schläft es! sagte Ophelia und blickte mich lächelnd an, und das Lächeln war mir, wie wenn ich in ein aufgeworfenes Grab schaute. – Gottlob, es giebt einen Tod, und dahinter liegt keine Ewigkeit! sprach ich unwillkürlich.

Sie lächelte fort und flüsterte nach einer Pause, wie wenn die Sprache sich allmählig in Hauche auflösen und leise verschwinden wollte: Die Rolle geht zu Ende, aber das Ich bleibt, und sie begraben nur die Rolle. Gottlob daß ich aus dem Stücke herauskomme und meinen angenommenen Namen ablegen kann; hinter dem Stücke geht das Ich an! – Es ist nichts! sagte ich schüttelnd. – Sie fuhr kaum hörbar fort: Dort steht es schon hinter den Koulissen und wartet auf das Stichwort; wenn nur der Vorhang erst ganz nieder ist! – Ach, ich liebe dich! das ist die letzte Rede im Stücke und sie allein will ich aus meiner Rolle zu behalten suchen – es war die schönste Stelle! Das Uebrige mögen sie begraben! –

Da fiel der Vorhang und Ophelia trat ab – niemand klatschte und es war, als ob kein Zuschauer zugegen wäre. Sie schlief schon ganz fest mit dem Kinde an der Brust, und beide waren nur sehr blaß und man hörte keine Athemzüge, denn der Tod hatte ihnen seine weiße Maske schon aufgelegt. –

Ich stand stürmisch aufgereizt neben dem Lager und in mir machte es sich zornig Luft, wie zu einem wilden Gelächter – ich erschreck, denn es wurde kein Gelächter, sondern die erste Thräne, die ich weinte. Nahe bei mir heulte noch einer; – doch war es nur der Sturm, der durch das Tollhaus piffte.



Als ich aufblickte, standen die Wahnsinnigen in einem Halbkreise um das Lager her, alle schweigend, aber seltsam gestikulierend und sich gebärdend; einige lächelnd, andere tief nachsinnend, noch andere den Kopf schüttelnd, oder starr die weiße Schlummernde und das Kind betrachtend; – auch der Welterschöpfer war darunter, aber er legte nur bedeutend den Finger auf den Mund.

Es ward mir fast bange in dem Kreise!

Jean Paul (Johann Paul Friedrich Richter, 1763–1825)
Siebenkäs, 1796¹²

Erstes Blumenstück. Rede des todten Christus vom Weltgebäude herab, daß kein Gott sei.*

(...) Ich lag einmal an einem Sommerabende vor der Sonne auf einem Berge und entschlief. Da träumte mir, ich erwachte auf dem Gottesacker. Die abrollenden Räder der Turmuhr, die elf Uhr schlug, hatten mich erweckt. Ich suchte im ausgeleerten Nachthimmel die Sonne, weil ich glaubte, eine Sonnenfinsterniß verhülle sie mit dem Mond. Alle Gräber waren aufgethan, und die eisernen Thüren des Gebeinhauses gingen unter unsichtbaren Händen auf und zu. An den Mauern flogen Schatten, die Niemand warf, und andere Schatten gingen aufrecht in der blösen Luft. In den offenen Särgen schlief Nichts mehr als die Kinder. Am Himmel hing in großen Falten blos ein grauer schwüler Nebel, den ein Riesenschatte wie ein Netz immer näher, enger und heißer herein zog. Ueber mir hörte ich den fernen Fall der Laubwinen, unter mir den ersten Tritt eines unermeßlichen Erdbebens. Die Kirche schwankte auf und nieder von zwei unaufhörlichen Mißtönen, die in ihr miteinander kämpften und vergeblich zu einem Wohl laut zusammenfließen wollten. Zuweilen hüpfte an ihren Fenstern ein grauer Schimmer hinan, und unter dem Schimmer lief das Blei und Eisen zerschmolzen nieder. Das Netz des Nebels und die schwankende Erde rückten mich in den Tempel, vor dessen Thore in zwei Gift-hecken zwei Basilisken funkelnd brüteten. Ich ging durch unbekannte Schatten, denen alle Jahrhunderte aufgedrückt waren. – Alle Schatten standen um den Altar, und Allen zitterte und schlug statt des Herzens die Brust. Nur ein Todter, der erst in die Kirche begraben worden, lag noch auf seinen Kissen ohne eine zitternde Brust, und auf seinem lächelnden Angesicht stand ein glücklicher Traum. Aber da ein Lebendiger hineintrat, erwachte er und lächelte nicht mehr, er schlug mühsam ziehend das schwere Augenlid auf, aber innen lag kein Auge, und in der schlagenden Brust war statt des Herzens eine Wunde. Er hob die Hände empor und faltete sie zu einem Gebete; aber die Arme verlängerten sich und löseten sich ab, und die Hände fielen gefaltet hinweg. Oben am Kirchengewölbe stand das Zifferblatt der Ewigkeit, auf dem keine Zahl erschien und das sein eigner Zeiger war; nur ein schwarzer Finger zeigte darauf, und die Todten wollten die Zeit darauf sehen.

Jetzt sank eine hohe edle Gestalt mit einem unvergänglichen Schmerz aus der Höhe auf den Altar hernieder, und alle Todten riefen: »Christus! ist kein Gott?«

Er antwortete: »es ist keiner.«

¹² Jean Paul, *Siebenkäs (Blumen- Frucht- und Dornenstücke oder Ebestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs im Reichsmarktflecken Kuhschnappel)*, 1796, zitiert nach: Jean Paul, *Blumen-, Frucht- und Dornenstücke oder Ebestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs*, Leipzig (Reclam) 1871, S. 258–262.

* Wenn einmal mein Herz so unglücklich und ausgestorben ware, daß in ihm alle Gefühle, die das Dasein Gottes bejahen, zerstört waren: so würd' ich mich mit diesem meinem Aufsatz erschüttern und – er würde mich heilen und mir meine Gefühle wiedergeben.

Der ganze Schatten jedes Todten erbebt, nicht blos die Brust allein, und einer um den andern wurde durch das Zittern zertrennt.

Christus fuhr fort: »Ich ging durch die Welten, ich stieg in die Sonnen und flog mit den Milchstraßen durch die Wüsten des Himmels; aber es ist kein Gott. Ich stieg herab, so weit das Sein seine Schatten wirft und schauete in den Abgrund und rief: »Vater, wo bist du?« aber ich hörte nur den ewigen Sturm, den Niemand regiert, und der schimmernde Regenbogen aus Westen stand ohne eine Sonne, die ihn schuf, über dem Abgrunde und tropfte hinunter. Und als ich aufblickte zur unermeßlichen Welt nach dem göttlichen Auge, starrte sie mich mit einer leeren bodenlosen **Augenhöhle** an; und die Ewigkeit lag auf dem Chaos und zernagte es und wiederkäuete sich – Schreiet fort, Mißtöne, zerschreiet die Schatten; denn Er ist nicht!«

Die entfärbten Schatten zerflatterten, wie weißer Dunst, den der Frost gestaltet, im warmen Hauche zerrinnt; und Alles wurde leer. Da kamen, schrecklich für das Herz, die gestorbenen Kinder, die im Gottesacker erwacht waren, in den Tempel und warfen sich vor die hohe Gestalt am Altare und sagten: »Jesus! haben wir keinen Vater?« – Und er antwortete mit strömenden Thränen: »Wir sind Alle Waisen, ich und ihr, wir sind ohne Vater.«

Da kreischten die Mißtöne heftiger – die zitternden Tempelmauern rückten auseinander – und der Tempel und die Kinder sanken unter – und die ganze Erde und die Sonne sanken nach – und das ganze Weltgebäude sank mit seiner Unermeßlichkeit vor uns vorbei – und oben am Gipfel der unermeßlichen Natur stand Christus und schauete in das mit tausend Sonnen durchbrochne Weltgebäude herab, gleichsam in das um die ewige Nacht gewühlte Bergwerk, in dem die Sonnen wie Grubenlichter und die Milchstraßen wie Silberadern gehen.

Und als Christus das reibende Gedränge der Welten, den Fackeltanz der himmlischen Irrlichter und die Korallenbänke schlagender Herzen sah, und als er sah, wie eine Weltkugel um die andere ihre glimmenden Seelen auf das Todtenmeer ausschüttete, wie eine Wasserkugel schwimmende Lichter auf die Wellen streuet: so hob er groß wie der höchste Endliche die Augen empor gegen das Nichts und gegen die leere Unermeßlichkeit und sagte: »Starres, stummes Nichts! Kalte, ewige Nothwendigkeit! Wahnsinniger Zufall! Kennt ihr das unter euch? Wann zerschlagt ihr das Gebäude und mich? – Zufall, weißt du selber, wenn du mit Orkanen durch das Sternen-Schneegestöber schreitest und eine Sonne um die andere auswehest, und wenn der funkelnde Thau der Gestirne ausblinkt, indem du vorübergehest? – Wie ist Jeder so allein in der weiten Leichengruft des Alles! Ich bin nur neben mir – O Vater! o Vater! wo ist deine unendliche Brust, daß ich an ihr ruhe? – Ach wenn jedes Ich sein eigner Vater und Schöpfer ist, warum kann es nicht auch sein eigner Würgegel sein?« ...

»Ist das neben mir noch ein Mensch? Du Armer! Euer kleines Leben ist der Seufzer der Natur oder nur sein Echo – ein Hohlspiegel wirft seine Strahlen in die Staubwolken aus Todtenasche auf eure Erde hinab, und dann entsteht ihr bewölkten, wankenden Bilder. – Schau hinunter in den Abgrund, über welchen Aschenwolken ziehen – Nebel voll Welten steigen aus dem Todtenmeer, die Zukunft ist ein steigender Nebel, und die Gegenwart ist der fallende. – Erkennst du deine Erde?«

Hier schauete Christus hinab, und sein Auge wurde voll Thränen, und er sagte: »Ach, ich war sonst auf ihr: da war ich noch glücklich, da hatt' ich noch meinen unendlichen Vater und blickte noch froh von den Bergen in den unermeßlichen Himmel und drückte die durchstochne Brust an sein linderndes Bild und sagte noch im herben Tode: »Vater, ziehe deinen Sohn aus der blutenden Hülle und heb ihn an dein Herz! ... Ach ihr überglücklichen Erdenbewohner, ihr glaubt Ihn noch. Vielleicht gehet jetzt eure Sonne unter, und ihr fallet unter Blüten, Glanz und Thränen auf die Knie und hebt die seligen Hände empor

I am an Antichrist
I am an anarchist
Don't know what I want
but I know how to get it.

Sex Pistols: *Anarchy in the UK* (1976)

Keiner hätte gedacht, dass die Geschichte des jungen Tom Rakewell in Bedlam, dem berüchtigten Londoner ‚Irrenhaus‘, enden würde. Immerhin hatte Tom in Oxford studiert und auch seine finanzielle Zukunft schien gesichert, nicht zuletzt, weil sein geiziger Vater dem Familiennamen Rakewell (dt. Raffzahn, Wüstling) alle Ehre gemacht hatte. Als Immobilienspekulant und Kredithai hatte dieser ein großes Vermögen zusammengetragen und Tom ein erhebliches Erbe hinterlassen. Die Vorzeichen für einen erfolgreichen Start ins Leben standen ohne Zweifel gut. Selbst eine Jugendsünde, die kleine Tändelei mit Sarah Young, einem Mädchen aus einfachem Hause, aus der ein uneheliches Kind hervorgegangen war, hätte sich wohl mit dem notwendigen finanziellen Aufwand und ein paar kleinen Lügen wieder ins Lot bringen lassen. Doch falsche Freunde, ein ausschweifendes Leben und eine generelle Lebensuntauglichkeit brachten Tom erst ins Fleet-Gefängnis und dann nach Bedlam.

Dort liegt er nun mit irrem Blick, beweint von der treuen Sarah und beobachtet von zwei vornehmen Damen, die sich ihre Zeit wie damals durchaus üblich mit der Beschichtigung menschlicher Kuriositäten vertreiben. Umgeben ist das Paar von Psychopathen, die mit ihren unterschiedlichen Krankheitsbildern das gesamte gesellschaftliche Spektrum von den obersten Repräsentanten (Papst, Kaiser) bis hin zum einfachen Schneider widerspiegeln. Auffällig ist aber vor allen, wie Hogarth den gefallenen Rakewell zeigt. Auch wenn der Gesichtsausdruck und nicht zuletzt die Kratzbewegung an der Schläfe auf die geistige Derangiertheit des jungen Mannes hindeuten, so alludiert Hogarth dennoch provokativ die religiöse Erhabenheit der Kreuzabnahme beziehungsweise der Grablegung Christi. Die Rolle der *Mater dolorosa* wird von Hogarth ikonografisch Sarah Young zugewiesen, die Tom trotz seines liederlichen Lebens nicht verlassen hat. Sein halb aufgerichteter Körper wird durch die Lichtgestaltung stark hervorgehoben. An der Brust weist er wie Christus eine Stichwunde auf, die offenbar von einem missglückten Selbstmordversuch stammt.

Die Bezugnahme auf eine biblische Schlüsselszene, die eine Christus ähnliche Figur am Ende ihres ‚Kreuzwegs‘ im Irrenhaus zeigt, wird durch die Geschichte Tom Rakewells erklärbar. Dennoch würde man die Komplexität des Hogarthischen Œuvres nicht erfassen, wenn man die Darstellung dem Plot der Geschichte unterordnen würde. Vielmehr umfasst das letzte Bild des *Rake's Progress* eine Dimension des Abgründigen, die weit über das moralische Scheitern eines lebensuntüchtigen jungen Mannes hinausreicht. Dies wird deutlich, wenn man sich vor Augen führt, dass in der 1763 von Hogarth vorgenommenen Überarbeitung die Ähnlichkeit Rakewells zu Christus im Vergleich zu früheren Versionen besonders herausgearbeitet wird. So ändert er gegenüber der als Gemälde ausgeführten Bilderfolge des *Rake's Progress* von 1733–34, die heute im Londoner Sir John Soane's Museum zu besichtigen ist, die gesamte Körperhaltung sowie den Gesichtsausdruck. Außerdem fügt er die Stichwunde in der Brust hinzu, sodass die Chalkografie noch näher an die christliche ikonografische Tradition herangeführt und nur durch die Wahnsinnsgeste durchbrochen wird.

Die von Hogarth vorgenommenen Modifikationen legen es nahe, die Abschlussplatte von *A Rake's Progress* in den Kontext von

und ruft unter tausend Freudenthränen zum aufgeschlossenen Himmel hinauf: »auch mich kennst du, Unendlicher, und alle meine Wunden, und nach dem Tode empfängst du mich und schließest sie alle.« ... Ihr Unglücklichen, nach dem Tode werben sie nicht geschlossen. Wenn der Jammervolle sich mit wundem Rücken in die Erde legt, um einem schönern Morgen voll Wahrheit, voll Tugend und Freude entgegen zu schlummern: so erwacht er im stürmischen Chaos, in der ewigen Mitternacht – und es kommt kein Morgen und keine heilende Hand und kein unendlicher Vater! – Sterblicher neben mir, wenn du noch lebest, so bete ihn an: sonst hast du Ihn auf ewig verloren.«

Und als ich niederfiel und ins leuchtende Weltgebäude blickte: sah ich die emporgehobenen Ringe der Riesenschlange der Ewigkeit, die sich um das Welten-Rill gelagert hatte – und die Ringe fielen nieder, und sie umfaßte das Rill doppelt – dann wand sie sich tausendfach um die Natur – und quetschte die Welten aneinander – und drückte zermalmend den unendlichen Tempel zu einer Gottesacker-Kirche zusammen – und Alles wurde eng, düster, bang – und ein unermeßlich ausgebehnter Glockenhammer sollte die letzte Stunde der Zeit schlagen und das Weltgebäude zersplittern ... als ich erwachte.

Meine Seele weinte vor Freude, daß sie wieder Gott anbeten konnte – und die Freude und das Weinen und der Glaube an ihn waren das Gebet. Und als ich aufstand, glimmte die Sonne tief hinter den vollen purpurnen Kornähren und warf friedlich den Widerschein ihres Abendrothes dem kleinen Monde zu, der ohne eine Aurora im Morgen aufstieg; und zwischen dem Himmel und der Erde streckte eine frohe vergängliche Welt ihre kurzen Flügel aus und lebte, wie ich, vor dem unendlichen Vater; und von der ganzen Natur um mich flossen friedliche Töne aus, wie von fernen Abendglocken.

„VERPFUSCHTES CHAOS“
ANMERKUNGEN ZUM ÄSTHETISCHEN UMGANG
MIT DEM NICHTS UM 1800

Jochen Bedenk



William Hogarth, *The Interior of Bedlam (Bethlem Royal Hospital)*,
Bild 8 aus der Folge *A Rake's Progress*, 1735, überarbeitet 1763,
Kupferstück, 35,6 x 40,6 cm.

Hogarths legendärem letzten Kupferstich *Tailpiece, or The Bathos*¹³ einzuordnen. Dieses letzte Blatt, das der schon schwer von seiner Krankheit gezeichnete Hogarth im Jahr 1764, also nur kurz nach der Überarbeitung des *Rake*-Blattes, schuf, war – wie es in der Ankündigung hieß – als „Schlüssel („Tailpiece“) zu seinem Gesamtwerk“ gedacht. In *The Bathos* setzt sich Hogarth denn auch satirisch und ästhetisch mit der Frage nach dem Ende und den Grenzen der Kunst auseinander. Auch dort finden sich zum Beispiel in Form einer zerbrochenen Krone, eines weggeworfenen Schusterleistens, einer geborstenen Malerpalette oder einer Kirchturmuirne pessimistische Allusionen auf die gesamte Bandbreite der Gesellschaft und ihre Weltordnungssysteme. Wie im Abschlussbild des *Rake’s Progress* wird in *The Bathos* das Auge des Betrachters auf eine am Boden liegende, halbnackte Männerfigur, Chronos (*Father Time*), gerichtet, der das Ende aller Dinge und Zeiten, den „Finis“, ausruft. Doch dieses Ende erweist sich nicht als der Beginn göttlicher Unendlichkeit, sondern als Chaos, dem *Father Time* testamentarisch „all and every atom“ vermacht. Hogarths Bild kann so als pessimistische Verkündigung des Nichts und der Leere verstanden werden. Es deklariert die bekannten Modelle der Welterklärung, inklusive der Religion, als obsolet und stellt sich in einer Zeit, die sich durch die Erfindung des Museums und der Enzyklopädie die Ordnung der Welt zum Ziel gesetzt hat, jeder Ordnung entgegen.

Dieses Fehlen einer göttlichen Sinnhaftigkeit und einer höheren Ordnung des Weltganzen lässt sich mit der Darstellung des Abschlussbildes aus dem *Rake’s Progress* in Verbindung bringen. Denn Rakewell scheitert zwar ebenso wie seine Leidensgenossen in Bedlam an sich selbst und der Gesellschaft, weil er sich falschen Illusionen hingibt, aber sein Irrsinn geht noch darüber hinaus. Im Gegensatz zu den anderen von Hogarth gezeigten Psychopathen war Rakewell durch seinen Suizidversuch bereits an die Schwelle des Todes getreten, auch wenn er sie nicht endgültig überschritten hatte. Von dort wurde er jedoch mit dem Wissen, dass es keinen höheren Sinn gibt, wieder ins Leben zurückgeworfen. In Toms Gesicht zeigt sich somit nicht nur die Verzweiflung an sich selbst und der Welt, sondern auch die Verstörung, die jemanden überfallen muss, der nach seinem Tod in die Ewigkeit einzutreten gewillt war, und nun erkennt, dass diese Ewigkeit nicht existiert, dass da, wo er göttliches Walten vermutet hat, nur ein großer Abgrund klafft. Dies ist auch ein Grund dafür, dass der (ebenfalls erst 1763 so dargestellte) Priester, der hinter Sarah und Rakewell steht, die beiden gewaltsam zu trennen versucht. Tom ist in seinem Wahn nicht nur gesellschaftlicher Outcast, sondern gefährlicher Prophet des Nichts. Umgekehrt liegt in seinem Irrsinn auch etwas Befreiendes, was sich symbolisch in der Abnahme seiner Fußfesseln durch einen Aufseher manifestiert. Denn als Verrückter gewinnt Tom seine Freiheit wieder. Er wird nicht mehr auf ein übergeordnetes System verpflichtet und kann in seinen leidvollen Widersprüchen, die nicht aufgelöst werden müssen, für sich als freie Kreatur stehen. Wie lässt sich jedoch das hier aufgezeigte Spannungsfeld zwischen Tod und Wahnsinn, das aus der Entdeckung entspringt, dass universelle Deutungsmuster der Welt keine Gültigkeit mehr haben, zur Leitfigur künstlerischer Wahrnehmung machen?

In unmittelbarer Auseinandersetzung mit den in Hogarths *Rake*- und *Bathos*-Stichen vorgestellten Problemstellungen wurden im auslaufenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert drei Modelle entwickelt, die den chaotischen Zwischenraum ästhetisch

und zeichentheoretisch zu erkunden und für die Kunst nutzbar zu machen suchen.

Da ist zum einen das semiologische Modell, das Hogarth selbst vorschlägt. In den Rahmenbemerkungen des *Bathos*-Stichs verweist er nämlich auf die in seinem ästhetischen Traktat *Analysis of Beauty* (1753) entwickelte „Liniengrammatik“, auf die sich alle Bilder zurückführen lassen. Im Zentrum dieser Linienästhetik steht die ‚Line of Beauty and Grace‘, eine dreidimensionale Schlangenlinie, die von Hogarth als Zeichen an der Grenze der Repräsentierbarkeit von Kunst und Welt, von Kunstwerk und Betrachter gesehen wird. Im Gegensatz zu anderen Linienformen verführe die Schlangenlinie den Betrachter dazu, mit seinem geistigen Auge („mind’s eye“) die Eigenbewegung der Linie nachzuzeichnen und so ins Gedächtnis zu überführen. Was Hogarth also vorschlägt, ist eine Art Umlenkung der Bedrohung durch Chaos und Nichts ins Gedächtnis des Betrachters, wo nicht nur die Einbildungskraft, sondern auch die sich dem Chaos entgegenstellende Vernunft ihren Ort hat. Für den gefallenen Rakewell jedoch – das bleibt festzuhalten – gibt es keine Rettung.

Demgegenüber steht ein zweites Modell, das Jean Paul, der sich wie kaum ein anderer deutscher Autor der Zeit um 1800 mit Hogarths *Bathos*-Stich beschäftigt hat, in seiner für die deutsche Literatur kardinalen „Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, dass kein Gott sei“ entwickelt hat. Geschildert wird in der geträumten Rede, wie der Ich-Erzähler Jean Paul über einen – nach dem *Bathos*-Stich modellierten Friedhof wandert und dort auf Christus trifft, der die Nicht-Existenz Gottes verkündet:

„Ich ging durch die Welten, ich stieg in die Sonnen und flog mit den Milchstraßen durch die Wüsten des Himmels; aber es ist kein Gott. Ich stieg herab, soweit das Sein seine Schatten wirft, und schauete in den Abgrund und rief: ‚Vater, wo bist du?‘ aber ich hörte nur den ewigen Sturm, den niemand regiert. Und als ich aufblickte zur unermesslichen Welt nach dem göttlichen Auge, starrte sie mich mit einer leeren bodenlosen Augenhöhle an; und die Ewigkeit lag auf dem Chaos und zernagte es und wiederkäute sich. – Schreiet fort, Mißtröne, zerschreiet die Schatten; denn Er ist nicht.“¹⁴

Man könnte diese verzweifelte Einsicht mit derjenigen vergleichen, die Rakewell/Christus gehabt haben muss, bevor er in den Wahnsinn stürzte. Für Jean Paul eröffnet sich hier jedoch erst das poetologische Spiel. Denn gestützt auf seine Traumtheorie und eine Ästhetik des Humors inszeniert er die Begegnung mit dem Chaos als eigentlichen Schöpfungsakt. Das, was in Hogarths *The Bathos* als „Finis“, als Ende aller Dinge, ausgerufen wird, steht bei Jean Paul für den Begründungsakt der Poesie aus dem Unbewussten. Denn im Unbewussten des Traumes befände sich – so Jean Paul – „eine Wolkenwelt“, die weit über die gewöhnliche Welterfahrung hinausreiche und „Himmel und Hölle zugleich“¹⁵ gebäre. Diese Gleichzeitigkeit, in der sich die Fülle der gesamten Erfahrungen bündle, lässt sich in Form des ‚Humors‘ auch als narratives Prinzip verstehen. Denn der Humor als das ‚umgekehrte Erhabene‘ (*Bathos*) beziehe sich nicht auf das Einzelne, sondern stets auf das gesamte Endliche, das durch den Kontrast mit der Unendlichkeit beziehungsweise dem Nichts eben in das Chaos gestürzt werde.¹⁶ Dabei handelt es sich jedoch nur vermeintlich um ein destruktives Prinzip. Man könnte vielmehr davon sprechen, dass Jean Pauls Poesie darin besteht, aus dem Chaos, in dem immer bereits alle Mosaiksteine

¹⁴ Jean Paul: *Werke*, herausgegeben von Norbert Miller, München (Hanser) 1959 ff., 1974 ff., Abt. I, Band 2, S. 272.

¹⁵ Ibid., Abt. II, Band 2, S. 1023.

¹⁶ Ibid., Abt. I, Band 5, S. 124.

vorhanden sind, ein Bild zu rekonstruieren, das jedoch nach Vollendung wieder durch den Humor in seine Bestandteile zerspringt und so Raum für eine neue Zusammensetzung macht. Dieser quasi religiöse Prozess der sich wiederholenden Wiederherstellung eines verloren gegangenen Ursprungsbildes der Welt wird jedoch von der Wirklichkeit gebremst. In Jean Pauls Roman *Siebenkäs*,¹⁷ in den die „Rede des toten Christus“ innerhalb eines komplexen Sprachgitters von Vorbemerkungen, Spiegelungen und Gegenstücken eingebettet ist, geschieht dies auf der satirischen Ebene eines erbittert geführten Ehekrieges zwischen dem Protagonisten Siebenkäs und seiner Frau. Nur durch seinen Scheintod kann Siebenkäs sich retten, die wahre Liebe finden und sich so vor dem Verlust der Fähigkeit, die sinnliche Welt zu ordnen, bewahren. Denn dies hätte auch den Fall in den Wahnsinn bedeutet.

Neben dieser poetologischen Umwendung des Endes zum Anfang sowie des Chaos zur unendlichen Ordnung wird in der Zeit um 1800 aber noch ein drittes Modell einer künstlerischen Antwort auf die Drohung des Nichts erprobt. Zweifelsohne handelt es sich dabei um die modernste Auseinandersetzung mit der von Hogarth aufgeworfenen Fragestellung. Die Rede ist von Bonaventuras *Nachtwachen*, die 1805 erschienen und die – wie Gerald Gillespie nachgewiesen hat – einen „literary pictorialism“, also eine „grafische Erzählweise“, praktizieren, in der Ereignisse, Emotionen oder Gedanken vergeblich in Sprache gefasst werden und Realität nur durch den Bezug auf Gemälde, Kupferstiche oder Holzschnitte eingefangen werden kann. Insbesondere trifft dies auf die Stiche vom Rake und dem Bathos zu. Am Beginn seiner „Sechsten Nachtwache“ scheint die Hauptfigur, der Nachtwächter Kreuzgang, sich in unmittelbaren Austausch mit Hogarth und Jean Paul zu befinden, als er anmerkt:

„Ich bin leider in den Jugendjahren und gleichsam im Keime schon verdorben, denn wie andere gelehrte Knaben und vielversprechende Jünglinge es sich angelegen sein lassen immer gescheuer und vernünftiger zu werden, habe ich im Gegentheile stets eine besondere Vorliebe für die Tollheit gehabt, und es zu einer absoluten Verworrenheit in mir zu bringen gesucht, eben um, wie unser Herrgott, erst ein gutes und vollständiges Chaos zu vollenden, aus welchem sich nachher gelegentlich, wenn es mir einfielen, eine leidliche Welt zusammen ordnen ließe. – Ja es kommt mir zu Zeiten in überspannten Augenblicken wohl gar vor, als ob das Menschengeschlecht das Chaos selbst verpfuscht habe, und mit dem Ordnen zu voreilig gewesen sei, weshalb denn auch nichts an seinen gehörigen Platz zu stehen kommen könne, und der Schöpfer bald möglichst dazu thun müsse die Welt, wie ein verunglücktes System auszustreichen und zu vernichten.“¹⁸

¹⁷ Jean Paul, *Siebenkäs (Blumen- Frucht- und Dornenstücke oder Ehestand, Tod und Hochzeit der Armenadvokaten F. St. Siebenkäs im Reichmarktflecken Kuhschnappel)*, 1796.

¹⁸ Bonaventura, *Nachtwachen*, Penig (Dienemann & Comp.) 1805, zitiert nach: Bonaventura, *Nachtwachen*, nach Rahel Varnhagens Exemplar mit einem Nachwort herausgegeben von Raimund Steinert, Potsdam (Gustav Kiepenheuer Verlag) 1920, S. 93–94; siehe S. 7.

Man könnte hier von einer Negation der – stets auf Versöhnung des vom Nichts bedrohten Subjekts mit der Welt zielenden – Erklärungs muster des 18. Jahrhunderts sprechen. Zum einen wird der Wahnsinn, der die tragische Entwicklung Tom Rakewells in ihrem Scheitern und ihrer Unumkehrbarkeit deutlich macht, von Kreuzgang zum Ziel des Bildungsprozesses umgedeutet; zum anderen wird das Prinzip der humoristischen Zerstörung und der anschließenden Rekonstruktion eines in sich stimmigen Welt-Bildes grundsätzlich dadurch in Frage gestellt, dass das Menschen-

geschlecht das „Chaos verpfuscht“ habe und die Welt als „verunglücktes System“ insgesamt ausgestrichen werden müsse. Der Humor wird somit nicht mehr wie noch bei Jean Paul als das notwendige schöpferische Prinzip der Dissemination gesehen, sondern als einzig mögliche Form der Begegnung mit der Welt, die sich nur im Wahnsinn aushalten lässt. Dies ist auch der Grund dafür, warum der Nachtwächter sich freiwillig ins Irrenhaus begibt, denn „Tollheit“ sei das „einzi[g] haltbar[e] System“.¹⁹

In den *Nachtwachen* bleibt die Unvereinbarkeit zwischen Ich und Welt aufrechterhalten.

Die große Zahl der Insassen des Tollhauses, die wie im Abschlussbild zum *Rake’s Progress* die gesamte Bandbreite der Gesellschaft widerspiegeln²⁰ und allesamt an dieser Inkommensurabilität scheitern, liefert dafür einen Beleg. Letztlich destruiert Bonaventura in seinem komplexen, viele Facetten der damaligen ästhetischen Debatte umfassenden Text sämtliche (im Bildungsroman exemplarisch durchgespielte) Modelle der Identitätsgewinnung. Dazu gehört nicht zuletzt das Scheitern der identitätsbildenden Kraft der Liebe, das Bonaventura in seiner „Vierzehnten Nachtwache“ als Dialog zwischen den beiden Liebenden „Hamlet“ und „Ophelia“ inszeniert. Der Liebesdialog hat damit begonnen, dass eine Schauspielerin nicht mehr aus ihrer Rolle als Ophelia schlüpfen konnte und ins Tollhaus eingewiesen wurde, wo ihr Hamlet/Kreuzgang nun auf ihrem Weg aus der Rolle zur eigenen Identität helfen soll. Am Ende steht jedoch wieder das Nichts. Die Geliebte stirbt und Kreuzgang konstatiert:

„Da sah ich mich selbst mit mir allein im Nichts, nur in der weiten Ferne verglimmte noch die letzte Erde, wie ein auslöschender Funken – aber es war nur ein Gedanke von mir. [...] Ich hatte jetzt aufgehört alles andere zu denken, und dachte nur mich selbst. [...] Die Abwechslung war zugleich mit der Zeit verschwunden und es herrschte eine fürchterliche ewig öde Langeweile.“²¹

Und so verharren Kreuzgang wie auch den anderen Insassen des Tollhauses, unter ihnen ein wahnsinniger Weltschöpfer, der aller Teleologie, aber auch aller Selbstbestimmtheit eine Absage erteilt, in unendlicher Langeweile und Einsamkeit. Dass auch Kunst

¹⁹ „Vierzehnte Nachtwache“: siehe S. 11.

²⁰ Vgl. „Neunte Nachtwache“: Bonaventura, *Nachtwachen*, Penig (Dienemann & Comp.) 1805, S. 157 ff.

²¹ „Vierzehnte Nachtwache“: siehe S. 13.



‘Bunny & Kitty, 2010

¹³ Siehe S. 18.

und Natur und der damit verknüpfte Gedanke einer kosmischen Wiedergeburt daraus keinen Ausweg weisen, hat Kreuzgang bereits im „Dithyrambus über den Frühling“²² gezeigt. Vielmehr verharrt der moderne Mensch in nichts als dem wahnsinnigen Bezug auf sich selbst. Denn er weiß nicht, ob er wie eine Maschine gesteuert ist oder die Welt aus seinem Ich erschafft, ob er – wie Kleist es formuliert – „Gliedermann“ oder „Gott“ ist. Wahrnehmbar sind für ihn nur die Fragmente des Ich, die sich nicht mehr zusammenfügen lassen. Es ist die Verzweiflung des Christus, der an sich selbst zugrunde geht, weil er keinen Vater hat. Als Kreuzgang nach langer Suche am Ende das Grab seines Vaters gefunden hat, streut er „eine Handvoll väterlichen Staub in die Lüfte und es bleibt – Nichts!“²³ Dieses Nichts wird insgesamt dreimal wiederholt, quasi als religiöse Manifestation der einzigen Wahrheit, die von Kreuzgang nicht bezweifelt wird. Seine Mutter hat sie ihm auf dem Friedhof verkündet: „Es ist größer die Welt zu hassen, als sie zu lieben; wer liebt begehrt, wer haßt, ist sich selbst genug, und bedarf nichts weiter als seinen Haß“²⁴.

In dieser Quintessenz der Nachtwachen steckt kein Trost, auch nicht die Aufforderung, den Text gegen seine eigene Aussage zu lesen, wie dies einige Theologen versucht haben. Vielmehr bleibt dem Leser und Betrachter nur die Bewunderung für die Kraft, die Hogarths Rake und Chronos, Jean Pauls Christus und Bonaventuras Kreuzgang innewohnt. Sie werden nicht als Schwächlinge oder Versager gezeichnet, sondern als besiegte Helden, die sich bis zum Letzten gegen das Unbegreifbare ihres Selbst und gegen die Notwendigkeit wehren, in der Welt einen Sinn zu sehen.



William Hogarth, *Tailpiece, or The Bathos, or Manner of Sinking, in Sublime Paintings, inscribed to the Dealers in Dark Pictures. The End of Everything*, 1764, Kupferstich, 32,3 x 33,5 cm.

²² Vgl. „Dreizehnte Nachtwache“: siehe S. 11.

²³ „Sechszehnte Nachtwache“: siehe S. 20.

²⁴ „Sechszehnte Nachtwache“: siehe S. 19.

Bonaventura (Ernst August Friedrich Klingemann, 1777–1831)
Nachtwachen, 1805²⁵

Sechszehnte Nachtwache

Ich wünschte dieses Ultimatum und hogarthsche Schwanzstück meiner Nachtwachen, recht deutlich vor Jedermanns Augen ausmahlen zu können; leider aber fehlen mir die Farben in der Nacht dazu, und ich kann nichts als Schatten und luftige Nebelbilder vor dem Glase meiner magischen Laterne hinfliehen lassen.

Wenn ich in der Laune bin Könige und Bettler in eine recht luftige brüderliche Gesellschaft zusammenzustellen, so wandle ich auf dem Kirchhofe über ihre Gräber hin, und denke sie mir, wie sie da unten im Boden friedlich neben einander liegen, im Stande der größten Freiheit und Gleichheit, und nur in ihrem Schlafe satirische Träume haben, und hämisch aus den Augenhölen grinsen. Unten sind sie Brüder, nur oben aus dem Rasen ragt höchstens noch ein moosigter Stein herauf, woran die alten zerschlagenen Wappen des Großen hängen, indeß auf dem Grabe des Bettlers nur eine wilde Blume sproßt, oder eine Nessel. –

Ich besuchte auch in dieser Nacht meinen Lieblingsort, dieses Dorstadtstheater, wo der Tod dirigirt, und tolle poetische Possen als Nachspiele hinter den prosaischen Dramen aufführt, die auf dem Hof- und Welttheater dargestellt werden. Es war eine schwüle drückende Luft, und der Mond schaute nur heimlich zu den Gräbern herab, und blaue Blize flogen dann und wann an ihm vorüber. Ein Poet meinte, die zweite Welt lausche in die untenliegende herunter – ich hielt es nur für äffenden Wiederhall und matten täuschenden Lichtschein, der noch eine Weile dem versunkenen Leben nachgaukelt; wie der abgestorbene faulende Baum noch eine Zeitlang des Nachts zu glänzen scheint, bis er ganz in Staub zerfällt. –

Ich war unwillkürlich an dem Denkmale eines Alchymisten stehen geblieben; ein alter kräftiger Kopf starrte aus dem Steine hervor, und unverständliche Zeichen aus der Kabbala waren die Inschrift.

Der Poet trieb sich eine Zeitlang unter den Gräbern herum, und besprach sich abwechselnd mit auf dem Boden liegenden Schädeln, um sich in Feuer zu setzen, wie er sagte; mir wurde es langweilig, und ich schlief darüber am Denkmale ein.

Da hörte ich im Schlafe das Gewitter aufsteigen, und der Poet wollte den Donner in Musik sezen und Worte dazu dichten, aber die Töne ordneten sich nicht und die Worte schienen zu zersprengen und in einzelnen unverständlichen Sylben durcheinander zu fliehen. Dem Poeten stand der Schweiß auf der Stirne, weil er keinen Verstand in sein Naturgedicht bringen konnte – der Narr hatte das Dichten bisher nur auf dem Papiere versucht.

Der Traum verwickelte sich immer tiefer. Der Poet hatte sein Blatt von neuem ergriffen und versuchte zu schreiben; zur Unterlage diente ihm ein Schädel – er begann wirklich und ich sah den Titel vollendet: Gedicht über die Unsterblichkeit.

Der Schädel grinsete tückisch unter dem Blatte, der Poet hatte kein Arg daraus, und schrieb den Eingang zum Gedichte, worin er die Phantasie anrief ihm zu diktiren. Darauf hub er mit einem grausenden Gemälde des Todes an, um zuletzt die Unsterblichkeit desto glänzender hervorführen zu können, wie den hellen strahlenden Sonnenaufgang nach der tiefsten dunkelsten Nacht. Er war ganz in seine Phantasieen vertieft und bemerkte es nicht, daß sich um ihn her alle Gräber geöffnet hatten,

²⁵ Bonaventura, *Nachtwachen*, Penig (Dienemann & Comp.) 1805, zitiert nach: Bonaventura, *Nachtwachen*, nach Rahel Varnhagens Exemplar mit einem Nachwort herausgegeben von Raimund Steinert, Potsdam (Gustav Kiepenheuer Verlag) 1920, S. 272–296.

und die Schläfer unten boshaft lächelten, doch ohne sich zu bewegen. Jezt stand er am Uebergange und fing an die Posaunen zu blasen und viele Zurüstungen zum jüngsten Tage zu machen. Eben war er im Begriffe alle Todte zu erwecken, da schien es als ob etwas Unsichtbares seine Hand hieltte, und er blickte verwundert auf – und unten in den Schlafkammern lagen sie noch alle still und lächelten, und niemand wollte erwachen. Schnell ergriff er die Feder von neuem und rief heftiger und setzte eine starke Begleitung von Donner und Posaunenschall zu seiner Stimme – umsonst, sie schüttelten nur alle unmuthig unten und wandten sich auf die andere Seite von ihm weg, um ruhiger zu schlafen und ihm die nackten Hinterköpfe zu zeigen. – »Wie, ist denn kein Gott!« rief er wild aus, und das Echo gab ihm das Wort »Gott!« laut und vernehmlich zurück. Jezt stand er ganz einfältig da und käuete an der Feder. »Der Teufel hat das Echo erschaffen!« sagte er zuletzt – »Weiß man doch nicht zu unterscheiden ob es bloß äfft, oder ob wirklich geredet wird!« –

Er setzte noch einmal rasch an, doch die Schriftzüge kamen nicht zum Vorscheine; da steckte er abgespannt und fast gleichmüthig die Feder hinter das Ohr und sagte monoton: »Die Unsterblichkeit ist widerspänstig, die Verleger zahlen bogenweis und die Honorare sind heuer sehr schmal; da wirft dergleichen Schreiberei nichts ab, und ich will mich wieder in die Dramen werfen!« –

Ich erwachte bei diesen Worten, und mit dem Traume war auch der Poet vom Kirchhofe verschwunden; aber an meiner Seite saß ein braunes Böhmerweib und schien aufmerksam in meinen Gesichtszügen zu lesen. Ich erschrack fast vor der großen gigantischen Gestalt, und vor dem dunkeln Antlize, in das ein seltsam barokkes Leben mit eben so grellen Zügen niedergeschrieben schien. »Gieb mir die Hand, Blanker!« sagte sie geheimnißvoll, und ich reichte sie ihr unwillkürlich hin.

Je stärker und sicherer der Mensch sich selbst gefaßt hält, um so läppischer erscheint ihm alles Geheimnißvolle und Wunderbare, vom Freimaurerorden an, bis zu den Mysterien einer zweiten Welt. Ich schauderte heute zum erstenmale etwas, denn das Weib las aus meiner Hand mein ganzes voriges Leben, wie aus einem Buche mir vor, bis hin zu dem Augenblicke, wo ich als ein Schaz gehoben wurde (S. die vierte Nachtwache.) Darauf sagte sie: »Sollst auch deinen Vater sehen, Blanker; schau dich um, er steht hinter dir!« – Ich wandte mich rasch – und der ernste steinerne Kopf des Alchymisten blickte mich starr an. Sie legte die Hand auf ihn, und sagte sonderbar lächelnd: »Der ist’s! und ich bin die Mutter!« –

Das gab eine tolle rührende Familienscene – die braune Zigeuner-mutter und der steinerne Vater, der halb aus der Erde hervorragte, als wollte er den Sohn halsen und an die kalte Brust drücken. Um die Familiengruppe zu runden umarmte ich beide, und als ich so mitten inne saß, erzählte das Weib im Bänkelsängervortrage:

»Es war in der Christnacht, als dein Vater den Teufel bannen wollte – er las aus dem Buche, und ich leuchtete dazu mit drei besprochenen Kerzen – unter dem Boden lief es hin, wie wenn die Erde Wellen schlug, und das Licht brannte blau. Wir hielten jezt an der Stelle, wo dem Himmel entsagt und der Hölle geschworen wird, und blickten uns eine Weile schweigend an. Es ist zur Abwechselung! sagte dann dieser Steinerne und las die Stelle laut und vernehmlich – zwischen uns lachte es leise, wir lachten laut mit, um nicht albern dazustehen. Nun fing es an in der Nacht um uns her sein Wesen zu treiben, und wir merkten, daß wir nicht allein waren. Ich schmiegte mich in dem gezogenen Kreise dicht an deinen Vater, wir berührten zufällig das Zeichen des Erdgeistes, und wurden warm beisammen. Als der Teufel erschien, erblickten wir ihn nur noch mit halb geöffneten Augen – es war grade der Moment in dem du entstandest! – Jener war recht bei Laune und erbot sich Pathenstelle zu vertreten; er mochte ein

angenehmer Mann in seinen besten Jahren sein, und ich erstaune über die Rehnlichkeit, die du mit ihm hast; nur siehst du finsterner aus, was du dir noch abgewöhnen dürftest. Als du geboren wurdest, hatte ich soniel Gewissenhaftigkeit dich in christliche Hände zu übergeben, und spielte dich darum jenem Schazgräber zu, der dich erzog. – Das ist deine Familiengeschichte, Blanker!«

Welch ein helles Licht nach dieser Rede in mir aufging, das können sich nur Psychologen vorstellen; der Schlüssel zu meinem Selbst war mir gereicht, und ich öffnete zum erstenmale mit Erstaunen und heimlichem Schauer die lang verschlossene Thür – da sah es aus wie in Blaubarts Kammer, und es hätte mich erwürgt, wäre ich minder furchtlos gewesen. Es war ein gefährlicher psychologischer Schlüssel!

Ich möchte mich selbst, wie ich bin, geschickten Psychologen zur Secirung und Anatomirung vorlegen, um zu sehen ob sie das aus mir herauslesen würden, was ich jezt wirklich las – Dieser Zweifel soll übrigens der Wissenschaft selbst nicht zu nahe treten, die ich wahrlich hoch schätze, weil sie es sich nicht verbrießen läßt an einen so hypothetischen Gegenstand, als die Seele ist, Zeit und Mühe zu verschwenden.

Ich mochte einige von den Betrachtungen, die ich über mich selbst in diesem Augenblicke gemacht hatte, laut geäußert haben, denn die Zigeunerin sprach wie ein Orakel: »Es ist größer die Welt zu hassen, als sie zu lieben; wer liebt begehrt, wer haßt, ist sich selbst genug, und bedarf nichts weiter als seinen Haß in der Brust und keinen Dritten!«

Die Worte dienten ihr zur Parole, und ich erkannte durch sie, daß sie zu meiner Familie gehöre. – Nach einer Weile sagte sie ganz heimlich: »Ich möchte den Alten da unten in seinem lezten chemischen Prozesse, den er mit sich selbst anstellt, wohl noch einmal sehen; er liegt schon lange im Boden – ob wohl noch was von ihm übrig ist? – Wir wollen’s doch anschauen!« – Nach diesen Worten schlich sie über Schädel und Todtenknochen hin nach dem Gebeinhaus, kehrte mit Schaufel und Hacke zurück und grub sich still und geheimnißvoll in die Erde. (...)

Indeß hatte die Wahrsagerin das Grab des Vaters gesprengt, und der morsche Sarg hob sich aus dem Boden; neugierig gleitete das Mondlicht an den halb verwitterten Schildern und Verzierungen hinab, und das Kruzifix auf dem Deckel blinkte hell und weiß. Mir war doch ungewöhnlich zu Muth, als die alte graue Vergangenheit noch einmal sich in der Gegenwart umsah, und die letzte Wiege des Vaters, die ihn in den langen Schlummer wiegte, heraufstieg. Ich zögerte den Deckel zu heben, und redete in der Pause, um mir selbst Muth zu machen, einen Wurm an, den ich ergriff, als er sich eben bei dem Sarge aus dem Boden wühlte:

»Außer den Favoriten und Günstlingen der Großen und Herren, giebt es nur noch ein Dölkchen, das es sich recht eigentlich an den Brüsten der Majestät wohl sein läßt, und zu diesem gehörst du, Minirer! Der König ernährt sich von dem Marke seines Landes, und du dich wieder von dem Könige selbst, um die verstorbene Majestät, wie hamlet sagt, nach einer Reise durch drei oder vier Magen, wieder in den Schooß, oder mindestens in den Bauch ihrer getreuen Unterthanen zu führen. An dem Gehirne wie vieler Könige und Fürsten hast du dich gemästet, du fatter Schmarozer, bis du zu diesem Grabe von Wohlbeleibtheit gekommen bist? Den Idealismus wie vieler Philosophen hast du auf diesen deinen Realismus zurückgeführt? Du bist ein unwiderlegbarer Beleg für die reelle Nützlichkeit der Ideen, da du dich an der Weisheit so mancher Köpfe wacker gemästet hast. – Dir ist nichts mehr heilig, weder Schönheit noch Häßlichkeit, weder Tugend noch Laster; alles umwindest du Laokoons Schlange, und beurkundest deine intensive Erhabenheit an dem ganzen Menschengeschlechte. Wo ist jezt das Auge das so bezaubernd lächelte, oder so drohend gebot – Du Satiriker sizest allein in der leeren Knochenhöhle und schauest frech und boshaft um dich, und

machst das haupt zu deiner Wohnung, und zu etwas noch schlechterm, in dem sonst die Plane eines Cäsar und Alexander geboren wurden. Was ist nun dieser Pallast, der eine ganze Welt und einen himmel in sich schließt; dieses Feenschloß, in dem der Liebe Wunder bezaubernd gaukeln; dieser Mikrokosmos, in dem alles was groß und herrlich, und alles Schreckliche und Furchtbare im Keime nebeneinander liegt, der Tempel gebar und Götter, Inquisitionen und Teufel; dieses Schwanzstück der Schöpfung – das Menschenhaupt! – – die Behausung eines Wurmes. – O was ist die Welt, wenn dasjenige was sie dachte nichts ist und alles darin nur vorüberfliegende Phantasie! – Was sind die Phantasieen der Erde, der Frühling und die Blumen, wenn die Phantasie in diesem kleinen Rund verweht, wenn hier im innern Pantheon alle Götter von ihren Fußgestellen stürzen, und Würmer und Verwesung einziehen. O rühmt mir nichts von der Selbstständigkeit des Geistes – hier liegt seine zerschlagene Werkstatt, und die tausend Fäden, womit er das Gewebe der Welt webte, sind alle zerrissen, und die Welt mit ihnen. – – Auch der Alte hier in seiner Kammer wird schon seine Theaterkleider abgeworfen haben, und dieser boshafte Bube, in meiner hand, kommt vielleicht eben von dem Kehraus, dem er hier in der väterlichen Behausung beigeohnt hat; – doch mag's sein – ich will er grimmt in das Nichts schauen, und Brüderschaft mit ihm machen, damit ich keine menschlichen Reste mehr verspüre, wenn es auch mich zuletzt ergreift!« –

Ich war jezt stark und wild genug den Deckel zu heben, ob ich gleich fühlte, daß dieser Grimm und Zorn, wie Alles übrige, auch mit zum Nichts gehöre. –

Die seltsam – als das stille Schlafkämmerchen sich aufthat, in dem ich keinen Schläfer mehr erwartete, lag er noch unversehrt auf dem Kissen, mit blassem ernsten Gesichte und schwarzen krausen haaren um Schläfe und Stirn; es war noch die abgeformte Büste vom Leben, die hier in dem unterirdischen Museum des Todes zur Seltenheit aufbewahrt wurde, und der alte Schwarzkünstler schien dem Nichts Trotz bieten zu wollen.

»So sah er aus, als er den Teufel bannte!« sagte die Wahrsagerin – »Nur haben sie ihm nachher die hände gefaltet, daß er hier unten wider Willen beten muß!« – – »Und warum betet er denn?« fragte ich zornig – da drüben über uns im himmelssee funkeln und schwimmen zwar unzählige Sterne, aber wenn es Welten sind, wie viele kluge Köpfe behaupten, so giebt es auch Schädel auf ihnen und Würmer, wie hier unten; das geht so fort durch die ganze Unermeßlichkeit, und der Baseler Todtentanz wird dadurch nur um so lustiger und wilder und der Ballsaal größer. – O wie sie alle, die auf den Gräbern umherlaufen, und auf einer tausendfach geschichteten Lava vergangener Geschlechter – wie sie alle nach Liebe wimmern, und nach einem großen hertzen über den Wolken, woran sie mit allen ihren Erden einst ruhen können! Wimmert nicht länger – diese Myriaden von Welten saßen in allen ihren himmeln nur durch die gigantische Naturkraft, und diese schreckliche



Sex, 2011

Gebälerin, die alles und sich selbst mit geboren hat, hat kein hertz in der eigenen Brust, sondern formt nur kleine zum Zeitvertreib, die sie umher vertheilt – haltet euch an diese, und liebt und girt so lange diese hertzen noch zusammenhalten! – Ich will nicht lieben, und recht kalt und starr bleiben, um wo möglich dazu lachen zu können, wenn die Riesenhand auch mich zerdrückt!« –

»Der alte Schwarzkünstler scheint zu meiner Rede zu lachen! Weißt du es etwa besser, Teufelsbanner – und steigt über diesem zertrümmerten Pantheon ein neues herrlicheres auf, das in die Wolken reicht,

und in dem sich die kolossalen ringsumher basizenden Götter wirklich aufrichten können, ohne sich an der niedern Decke die Köpfe zu zerstoßen – – wenn es wahr wäre, so möchte es zu rühmen sein, und es dürfte schon die Mühe verlohnen zu zu schauen, wie mancher unermößliche Geist auch seinen unermößlichen Spielraum erhielt, und nicht mehr zu

würgen brauchte und zu hassen, um groß zu sein, sondern frei in die himmel emporsteigen könnte, um dort sein strahlendes Gefieder auszubreiten. – Der Gedanke könnte mich fast erhizen! – Nur alle dürften sie mir nicht erstehen wollen; alle nicht! – Was wollten so viele Pygmäen und Krüppel in dem großen herrlichen Pantheon, in dem nur die Schönheit thronen soll, und die Götter! O man schämt sich dieser Gesellschaft ja oft genug schon auf Erden, wie könnte man den himmel mit ihnen gemeinschaftlich theilen! – Nur ihr mögt euch aus dem Schlummer erheben, ihr großen königlichen häupter, die ihr mit den Diademen in der Weltgeschichte erscheint, und ihr begeisterten Sänger, die ihr von den Königlichen entzückt redet und sie verherrlicht! Die andern mögen ruhig schlafen und recht sanft, auch angenehme Träume haben, die gönne ich ihnen von hertzen!« –

»Mit dir, alter Alchymist, möchte ich den Weg schon antreten; nur betteln sollst du mir nicht um den himmel – nicht betteln – lieber ertroze ihn, wenn du Kraft hast. Die stürzenden Titanen sind mehr werth, als ein ganzer Erdball voll heuchler, die sich ins Pantheon durch ein wenig Moral und so und so zusammengehaltene Tugend schleichen möchten! Laß uns dem Riesen der zweiten Welt gerüstet entgegengehen; denn nur wenn wir unsere Fahne dort aufpflanzen, sind wir es werth dort zu wohnen! – Laß das Betteln; ich reiße dir die hände mit Gewalt auseinander!« – –

»Wehe! Was ist das – bist auch du nur eine Maske und betrügst mich? – Ich sehe dich nicht mehr Vater – wo bist du? – Bei der Berührung zerfällt alles in Asche, und nur auf dem Boden liegt noch eine handvoll Staub, und ein paar genährte Würmer schleichen sich heimlich weg, wie moralische Leichenredner, die sich beim Trauermahle übernommen haben. Ich streue diese handvoll väterlichen Staub in die Lüfte und es bleibt – Nichts!«

»Drüben auf dem Grabe steht noch der Geisterseher und umarmt Nichts!«

»Und der Wiederhall im Gebeinhouse ruft zum letztenmale – Nichts! –

English Texts

The Night Watches of Bonaventura, 1805
(Ernst August Friedrich Klingemann, 1777–1831)¹

First Night Watch

The night hour struck; I wrapped myself in my quixotic disguise, took in hand the pike and horn, went out into the gloom and called out the hour, after I had protected myself against the evil spirits with a sign of the cross.

It was one of those uncanny nights when light and gloom alternate quickly and strangely. In the sky the clouds, driven by the wind, flew by like eccentric colossal figures, and the moon appeared and vanished in the swift change. Dead silence reigned below in the streets. Only high above in the air did the storm house, like an invisible spirit.

That was alright by me, and I took pleasure in my lonely reverberating footsteps, for among many sleepers I seemed to myself like the prince in the fairy-tale, in the enchanted city where an evil power had transformed every living being into stone, or like a lone survivor after a universal plague or deluge.

The last comparison made me shudder, and I was cheered to see a single faint lamp still burning high up over the city in a free garret.

I well knew who ruled there so high in the airways. It was an unfortunate poet who was awake only in the night, because his creditors slept then, and the muses alone did not belong among the latter.

I could not refrain from delivering the following harangue to him:
‘O you who are knocking about up there, I understand you well, for I was once of your kind! But I gave up this occupation for an honourable trade which nourishes its man and which is really in no way devoid of poetry for the person who knows how to discover this in it. I am placed in your pathway as if as a satirical Stentor, and here below on earth regularly interrupt, with the reminder of time and transitoriness, your dreams of immortality which you dream up there in the air. We are truly both nightwatchmen; only it’s too bad that your vigils bring in nothing in these coldly prosaic times, whereas mine always yield something extra. When I was still poetizing in the night like you, I had to go hungry like you and sang to deaf ears; the latter I still do now, to be sure, but people pay me for it. O friend poet, he who intends to live nowadays should not make verses. If, however, singing is inborn in you and you absolutely cannot forbear, well then, become a nightwatchman like me. That is still the only solid post for which you’re paid and where people don’t let you starve.—Good night, brother poet.’ (...)

Forth Night Watch

Among the favourite places in which I am accustomed to stop during my nightwatches belongs the ledge in the old Gothic cathedral. Here I sit by the dusky glow of the single ever burning lamp and often even appear to myself like a night spirit. The place induces to contemplation; today it led me to my own story, and, as it were out of boredom, I thumbed through the book of my life, which is written confusedly and madly enough.

Right on the first page, things look worrisome, and page five treats not of my birth but of digging treasure. Here one sees mystic

signs from the cabala and, on the explanatory woodcut, a not very usual shoemaker, who wants to give up shoemaking to learn how to make gold. A gypsy woman stands nearby, yellow and unrecognizable, with her shaggy hair tousled about her forehead; she’s instructing him in treasure digging, gives him a divining rod and also points out precisely the spot where in three days he is to raise a treasure. Today I simply am in the mood to pause over the woodcuts in the book, and so I turn to the

Second Woodcut.

Here is the shoemaker again without the gypsy. This time the artist has managed his face far more expressively. It has strong features and shows that the man hasn’t kept merely to his feet, but has gone *ultra crepidam*. He is a satirical contribution to the blunders of genius and makes evident how that person who might have become a good hatmaker must turn out a bad shoemaker, and also the contrary, if one turns the example on its head.—The locale is a crossroad; the dark lines are to make the night perceptible, and the zig-zag in the sky indicates a lightning bolt. It is clear any other honourable man with a trade would run away from such surroundings. But our genius doesn’t let himself be disturbed. He has already raised a heavy chest out of a cavity; and has already even come to the point of opening his captured little treasure casket; but, oh heaven, its content should probably only be termed a treasure for the curious amateur alone—for I myself am located bodily in the little casket and indeed sans all moveable property, already a quite complete citizen of the world.

What kind of observation my treasure hunter may have engaged in concerning his find, of that nothing stands in the woodcut, because the artist has not wished to overstep the boundaries of his art in the slightest.

Third Woodcut

Here a skilled commentator is needed.—I am sitting on a book, I am reading from one. My adoptive father is busy with a shoe, seems however to make room at the same time for some observations on immortality. The book on which I am sitting contains Hans Sachs’ Shrovetide plays, that from which I read is Jakob Böhme’s *Aurora*; they are the nucleus of our house library because both authors were guildmember shoemakers and poets.

I don’t care to go further in this account, because there is too much talk of my own originality in the woodcut. I prefer therefore to read to myself in the stillness the hereto pertaining

Third Chapter.

It is composed by my shoemaker, who, so far as it went, himself continued sketching my career, and starts thus:

‘I very often get a peculiar feeling when I observe Kreuzgang.’ For according to custom, the place where I was found had stood me godfather at my baptism.—‘I cannot regard him as an ordinary shoe, for there is something extravagant in him, perhaps as in the old Böhme, who was also already early engrossed in thought over shoemaking and changed upon the mystery. Likewise he, for quite ordinary things appear to him most extraordinary, as for example a sunrise, which takes place day in and day out, and in the case of which we other human beings are simply accustomed to think nothing peculiar. So also the stars in the sky and the flowers on the earth, which he often lets deliberate with one another and carry on most wonderful communication. For he has recently made me quite confused over a shoe, in that he asked me at the beginning about the constituent parts of the same and, when I had given an answer and talk on that, suddenly demanded

explanation for every single substance, soared ever higher and higher, first into the natural sciences by tracing leather to the ox, then still further, until at last I found myself high above in theology with my shoe and he told me straight from this that I was a bungler in my line, because I could not give him information right down to the last rudiments on it. Similarly, he often calls the flowers a script which we only do not know how to read, likewise also the varicoloured stones. He still hopes one day to learn this language and promises then to communicate through it most wonderful things. Often he listens quite secretly to the midges or flies when they are buzzing in the sunshine, because he believes them to be conversing about important subjects of which, up to now, no man has yet had any inkling. When he prattles the like to the journeymen and apprentices in the workshop and they laugh at him, he very seriously declares them to be blind men and deaf, who neither saw nor heard what was taking place around them. Now he sits day and night with Jakob Böhme and Hans Sachs which twain were quite peculiar shoemakers, whom even in their time no one could get to the bottom of. ...

Thus much is clear as the sun: this Kreuzgang is not a usual human being, for I did not come by him in any usual way.

The evening will never slip from my mind, when disgruntled over my scant earnings I had fallen asleep on the tripod;—that it had to be precisely a tripod, as they tell me, is not supposed to have been without influence—I dreamed how I found a treasure in a sealed chest, but I was commanded not to open this chest any earlier than the time that I would be awakened. That was all so clear and self-evident, since dream and waking were obviously so different from one another, that I could never again get it out of my head, and I finally made the acquaintance of a gypsy woman in order to really undertake the experiment.

Everything went according to plan; I raised the chest which I had seen in my dream, deliberated in advance whether I was really awake and then opened it; but instead of the gold which I expected, I had raised this prodigy from the earth.

In the beginning I was somewhat disconcerted over this, because such a living treasure must at the least be accompanied by a dead one, if anything to spare is to come out of it all, and the boy was stark naked and, in addition, even laughed about it when I looked at him in that state. When I had reflected, however, I regarded the matter more deeply and had my own thoughts about it, for which reason I providently bore my treasure home.’ (...)

“PATCHED AND PIECED TOGETHER LIKE A FOOL’S JACKET”: BONAVENTURA’S *NIGHT WATCHES* AND THE VISUAL WORLDS OF CORNELIA RENZ

Heinz Stahlhut

A romantic novel serving as a model for contemporary art? That might seem absurd at first, for there is truly nothing romantic about our contemporary culture. Tightly organized work flows that increasingly extend into our leisure time due to modern communication technology, the commercialization of more and more realms of everyday life, and not least our distance from nature leave hardly any space for the values central to romanticism: the poetic, naturalness and an ethics contrary to immediate utility.

But looking more closely we can see that Cornelia Renz’s works have far more in common with the specific incarnation of romanticism embodied in *Night Watches* than we might initially think.

In sixteen episodes, the rounds of the night watchman Bonaventura Kreuzgang through a sleepy small town offer a panorama that includes all the ingredients of gothic horror: effusiveness and despair, sleeplessness and fever dreams, courageous soldiers and devious priests, treasure hunters and demons, death watches and conspiratorial meetings under the protection of night.

With a clearness of view that verges on nihilism, Kreuzgang subjects his contemporaries to ruthless criticism, sparing none; neither the profit-hungry, self-satisfied middle-class gentleman nor the idealistic-quixotic poet, living only for his unprofitable art, can stand up to his harsh verdict. He holds a mirror up to all, or even forces them to self-recognition by way of little tricks of Socratic cunning.

In so doing, the author used quite various literary techniques and motifs. Elements of the fairy tale can be found as well as the gothic novel; the work delves as much into the description of artworks as it engages in critiquing contemporary writers. In a text that borders at times on the feverish and delirious, the book directly combines things otherwise remote from one another, thus proving to be a virtuosically assembled patchwork, quite in the sense of Bonaventura’s worldview. “In a vacillating era people are shy of anything absolute and autonomous; for this very reason then, we no longer care to tolerate either genuine fun or genuine earnest, either genuine virtue or genuine malice. The character of the times is patched and pieced together like a fool’s coat, and worst of all, the fool buttoned in it would like to appear serious.”²

This lack of an identifiable signature might have contributed to the fact that the work, which was published anonymously in 1805, had been attributed to renowned writers such as Clemens Brentano, Caroline Schelling, E. T. A. Hoffmann and others, and it was only due to the discovery of a random note that it could be attributed to Ernst August Friedrich Klingemann.

This lack of a signature is another characteristic that *Night Watches* and Cornelia Renz’s large-format works have in common. The material used—felt-tip pen on acrylic glass and KömaTex—is already one of the most extreme artificiality. Although already introduced almost a century ago, as a support for painting or drawing acrylic glass and related materials still represent a disturbance of our conventional art taste in contrast to canvas or paper, and in so doing take on the decided character of a ready made, clearly setting the art and the artist apart from one another.

The use of the felt-tip pen also makes clear that the artist did not want to abet the notion of personal expression in the drawn line. The felt-tip pen allows for controlled, precise lines: this is why it is primarily used for technical drawing. The surface of the acrylic glass that the artist chose as a support for her drawing gives the hand a fixed background, but does not offer any resistance due to its smoothness, allowing the drawing to be executed in a highly regular fashion. In so doing, Renz proves to be an eager pupil of one of modernism’s great masters, Marcel Duchamp, who decided already early on: “I couldn’t go into the haphazard drawing or the paintings, the splashing of the paint. I wanted to go back to a completely dry drawing, a dry conception of art. And the mechanical drawing was for me the best form of that dry form of art.”³

Renz’s lines accordingly reveal no irregularities that can be read as the artist’s own affective sensations about her quite ambivalent

¹ Die *Nachtwachen des Bonaventura – The Night Watcher of Bonaventura*, ed. and translated by Gerald Gillespie, Edinburgh (University Press) 1972, pp. 29–31, 59–67.

² Die *Nachtwachen des Bonaventura – The Night Watches of Bonaventura*, ed. and translated by Gerald Gillespie, Edinburgh (University Press) 1972, p. 49.

³ Marcel Duchamp, *Avant-Garde: Interdisciplinary and International Review*, Amsterdam (Editions Rodopi BV) 1989, p. 46.

world of form for itself. The contours of the objects and high figures represent a sacred and almost classical severity, rigidity and elegance. In the cross-hatching at the back and forth which the offer of the opportunity for a more inhuman status as a testimony to emotionality, attest to a cool regularity that recalls the forced systematicism of the early modern drawing of artists such as Albrecht Dürer.

This is all the more surprising since the motifs chosen by the artist—as has already been hinted at—provide all the more reason for excitement: in a network of visual elements, overwhelming in its plenitude, naked figures mix with representations of animals and skeletons, luxuriant floral and ornamental patterns, geometrical constructions and text to form absurd and in part horrifying figurations.

In *Wendy* for example, a voluptuous child rides on a horse skeleton rearing its head, which for its part is vaulted by the skeleton of a child. At its feet, partially open children’s bodies are embedded on oval, white surfaces. The mere direct linkage of childhood, youth and death—in other cases, as in *Subrosa*, it is the combination of children’s bodies and eroticism, explosive for other reasons—surely has a disturbing impact on many beholders, if not a repugnant one.

Another cause for disturbance is the combination of these scenes with the objective style in which they are presented. Francisco José de Goya y Lucientes at least had the odd scenes of his *Caprichos* appear in the twilight of aquatint, and Max Ernst set his fantastic saints and monsters in an equally unreal, garish light of expansive, bare landscapes. The fact that the fantastic in the work of Cornelia Renz, in contrast, is presented so matter-of-factly, so soberly, is what makes it so baffling.

Upon closer inspection, however, we discover that the images are largely montaged from preexisting motifs from all realms of visual production. There are motifs from the world of high art, like the central group from Bronzino’s puzzling *Allegory* (1545) at London’s National Gallery as well as illustrations from anatomy textbooks or advertising logos. The dramatic pathos of suffering in the figures from Niccolò dell’Arca’s *Pietà* (1462/63) at Bologna’s Santa Maria della Vita seems all the more disturbing in Renz’s *Zampano* because it is denied its original object, and thus seems to be without foundation. The fluttering folds of garments that in the original state augment the expression of suffering to the extreme, here fit seamlessly into the filigreed bellows of fabrics and cascades of ribbons that dominate the composition in the background.

In general, the ornament in Cornelia Renz’s compositions is given the function of linking the motifs, which are so often contrary to one another, smoothly with one another. Herein lies the subversive function of the unusual opulence of her works, alongside the conscious unsettling of modern taste.

This function can take over the ornament, for its elements inserted in a repeating pattern lose their figurative significance. To clarify this, consider Ernst Gombrich’s interpretation of Andy Warhol’s *Marilyn Monroe* (1962), according to which the individual portrait loses meaning after a series of 20 copies are placed next to and on top of one another on the canvas, becoming part of a pattern. This leads Gombrich to the conclusion that a gain in order is to be had at the expense of a loss in significance, and vice versa. Order and significance seem to him to be the two central elements of ornament that strive in two different directions.*

* Ernst H. Gombrich, *Ornament und Kunst: Schmucktrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens*, Stuttgart (Klett-Cotta) 1982, p. 163. He argues that objects that become part of a repeating pattern are frequently simplified and stylized, thus losing clarity and individuality.

This midpoint between depiction and abstraction is also taken by the numerous logos and labels that Renz interweaves again and again into her images. In the framework of packaging design, they are accepted by the beholder as graphic design elements of lesser significance. Now divorced of their original content and placed in new contexts, a motif such as the horse head in *Hengst* (Stallion, 2011) gains a meaning all its own and a visual potency.

In so doing, the special achievement of the artist is to discover in the contemporary flood of images motifs that are “worthy” of the image (not in a moral or art-theoretical sense) and to combine them in such a virtuosic way that they appear to be harmonious figurations at first glance, and yet generate a sense of the uncanny on the subcutaneous level.

Towards this end, Renz utilizes tactics of both the surrealists as well as pop artists. While the first took individual elements from their prior contexts and placed them in other ones, in part allowing them to take on contrary meanings, the representatives of pop art introduced the visual world of the mass media and advertising to high art and thus dissolved traditional hierarchies.

In her artistic production, Cornelia Renz not only fuses motifs from various visual worlds, but at the same time renews the artistic strategies of two significant currents of the past century.

The Night Watches of Bonaventura, 1805
(Ernst August Friedrich Klingemann, 1777–1831)⁵

Sixth Night Watch

What wouldn’t I give to be able to narrate with the same nice coherence and directness as other honest Protestant poets and magazine writers, who become great and splendid in so doing and exchange their golden ideas for golden realities. It simply has not been granted to me, and the brief, simple murder story has cost me sweat and toil enough and, none the less, still looks shaggy and motley enough.

Unfortunately I was corrupted in my young years, and as it were already in the bud, for in contrast to the way other scholarly boys and promising youths make it their business to become more and more clever and reasonable, I have constantly had a special predilection for folly and tried to bring about absolute confusion in myself just so as, like our Lord God, to achieve a fine and complete chaos, out of which afterwards opportunely, whenever it occurred to me, a tolerable world could be arranged.—Indeed, it even sometimes strikes me in over excited moments that the human race has botched even chaos and been too preticipate in organizing; and on this account, then, nothing can come to rest at its appropriate place and the Creator will have to set about as soon as possible deleting and nullifying the world as a miscarried system. ...

Alh, this *idée fixe* has brought me ill enough and once almost might even have cost me my nightwatchman’s post, because it occurred to me in the final hour of the century to portend the Last Judgement and to cry out eternity instead of time, over which many ecclesiastical and worldly gentlemen leapt in fright from their feathers and into perplexity, since they were not prepared for anything so unexpected.

The scene unfolded drolly enough at this false East Judgment alarm, during which I played the sole calm onlooker, whereas all others had to serve me as passionate actors.—Oh, you should have seen what a

⁵ Die *Nachtwachen des Bonaventura* – *The Night Watches of Bonaventura*, ed. and translated by Gerald Gillespie, Edinburgh (University Press) 1972, pp. 97–99, 111–117.

shoving and pushing arose among these poor human beings and how the nobility ran in fearful confusion and yet still sought to maintain proper ranks before their Lord God; a crowd of judicial and other mooves wanted to shed their skins and in complete despair endeavoured to change themselves into sheep, here by granting large pensions

to the widows and orphans dashing about in heated fear, there by publicly quashing unjust sentences and owing to pay back, immediately after the outcome of the Last Judgment, the stolen moneys through which they had made the poor devils into beggars. Thus many a bloodsucker and vampire denounced himself as worthy of hanging and beheading and urged that the sentence against him be carried out with dispatch here below, in order to avert punishment by a higher hand. For the first time the proudest man in the state, with his crown in his hand, stood humble and almost crawling and exchanged polite hesitations over precedence with a tattered fellow, because the dawn of a general equality seemed possible to him.

Offices were resigned, ribbons and decorations were taken off by unworthy possessors with their own hands; pastors solemnly promised to give their flocks in the future, in addition to good words, on top of that a good example into the bargain, if only the Lord God would this one time rest satisfied with their return to reason.

Oh, how can I describe how before me on the stage the people ran into one another and in confusion and in their fear prayed and cursed and moaned and howled; and how the disguise fell from the countenance of every mask on this great ball collapsed by the trumpet’s summons; and how people discovered kings in beggars’ clothes and the reverse, weaklings in knights’ armour, and so almost always contrast between dress and man. (...)

Seventh Night Watch

Well, so I’ve touched on my madcap deeds; but then, the worst of them all is my life itself, and tonight I want to continue in the recapitulation of the same, since I’m no longer allowed to pass the time for myself with trumpeting and singing.

I’ve already often made a start, sitting before the mirror of my imagination, at passably portraying myself; have always, however, bashed in the damned countenance, when I finally found that it resembled a puzzle painting which, regarded from three different standpoints, presents one of the Graces, a monkey, and en face the Devil as well. I then

became bewildered over myself and assumed hypothetically as the final ground of my existence that the very Devil himself, in order to play a trick on heaven, slipped into the bed of a just canonized saint during a dark night and inscribed me there as it were as a *lex cruciata* for our Lord God, over which he should break his head on the Judgment Day.

This cursed contradiction in me goes so far that, for example, the pope himself cannot be more devout in praying than I am in blaspheming, whereas in contrast, if I’m perusing really good edifying works, then I absolutely cannot refrain from the most malicious thoughts. If other sensible and feeling people wander out into nature in order to erect poetic tabernacles and shrines there for themselves, I prefer to gather together lasting and choice building materials for a general fools-house, in which I would like to lock up prosists and poets side by side. People chased me a few times from churches because I laughed there, and just as often from houses of pleasure because I wanted to pray in them.

One thing alone is possible: either people are standing on their heads or I am. If a majority vote is to decide here, then I am utterly lost.

Be that as it may, and whether my physiognomy may turn out ugly or handsome, I intend to copy away at it faithfully for a little hour. I will not flatter, because I paint at night when I cannot employ the dissembling colours and must limit myself solely to strong shadows and stark emphasis.

At first a few poetic broadsheets, which I let fly from my shoemaker’s workshop, gave me a tolerable name; the first contained a funeral oration

which I wrote down when a little boy was born to him, and I only still remember just the beginning, which approximately went thus:

‘They are dressing him for his first coffin until the second has been made ready in which his deeds and follies are to be entombed; just as one is accustomed to lay princely corpses first in a provisional casket, until they then later carry the metal one down into the grotto, which is worthily ornamented with trophies and inscriptions, and encoffin the cadaver for a second time.—And do not trust, I pray you, the glow of life and the roses on the boy’s cheeks; that is the art of nature, whereby she like a skilled doctor preserves the embalmed body a longer time in a pleasant deception; decay is already gnawing on his insides, and if you wanted to uncover the fact, you would actually see the little worms developing out of their embryos, the joy and pain which quickly gnaw their way through so that the corpse integrates into dust. Alh, only when he was not yet born, did he live, just as happiness consists in hope alone but, as soon as it is realized, destroys itself. He is now only just situated on the bed of state, and the flowers which you strew on him are autumnal flowers for his winding cloth. In the distance the



I love horses, 2011

pall bearers, who are going to carry away his joys and him himself, are already gathering in readiness, and the earth is already preparing his tomb for him in order to receive him. Everywhere mere death and decay greedily stretch out their arms after him, to consume him little by little, in order at last, when his pains, his ecstasy, his memory and his dust have wafted away, to rest on his empty tomb tired from killing. His ashes nature has by then already long since used up again for new death flowers for new mortals.’ (...)

Georg Büchner: Woyzeck 1836 (Karl Georg Büchner, 1813–1837)

Märchen der Großmutter

Third Child: Grandmother, you tell us a story!

Grandmother: All right, you little crab apples!—Once upon a time there was a poor little girl with no father and no mother. Everything was dead, and no one was left in the whole wide world. Everything was dead, and the little girl went and cried day and night. And because there was nobody left on earth, she wanted to go to heaven. And the moon was looking down so friendly at her. And when she finally got to the moon, it was a piece of rotten wood. And then she went to the sun, and it was a wilted sunflower. And when she got to the stars, they were little golden flies, stuck up there, like the shriek sticks ‘em on a blackthorn. And when she wanted to go back to earth, the earth was an overturned piss pot. And she was all alone, and she sat down there and cried. And there she sits to this day, all, all alone.

The Night Watches of Bonaventura, 1805
(Ernst August Friedrich Klingemann, 1777–1831)⁶

Ninth Night Watch

I am glad that among the many thorns of my life I did find at least one rose in full flower; she was, I grant, so entwined by the barbs that I was only able to draw her out stripped of her petals in my bleeding hand; but still I plucked her, and her dying fragrance did me good. This one Maytime amid the other winter and autumn moons I spent—in the madhouse. (...)

I cannot better portray my co-fools than by choosing precisely the moment when I had to present them to the visiting doctor, which happened now and again, because the overseer of the institute had appointed me vice or suboverseer on account of my harmless foolishness. (...)

This last number often holds the oddest soliloquies, and you can listen to one right now, that is, if you have the patience.

Monolog of the Insane World Creator

‘It’s a queer thing here in my hand, and if I examine it through my magnifying glass from second to second—what they there call a century—things have got more and more crazily confused on the globe, and I don’t know whether I should laugh or be vexed about it—if, moreover, either reaction even befitted me. The little sun speck, which is crawling around on it, is named man; when I created it I said, to be sure, on

account of its peculiarity, it was good—that was I concede a little hasty; none the less, I was simply in one of my good moods, and anything novel is welcome up here in long eternity where there is no amusement at all.—I am still, of course, content with a number of things which I have created; thus the gay flower world, with the children who play among them, delights me, and the flying flowers, the butterflies and insects, which parted from their mothers as light-headed youths but yet returned to them to drink their milk and to slumber and die on a mother’s breast.—But this tiny speck, into which I blew a living breath and called it man, does now and then annoy me with his little spark of godhead which I implated in him in overhaste and over which he became deranged. I should have recognized at once that so little divinity could only lead to evil, for the poor creature no longer knows in what direction to turn, and the premonition of god which it carries about inside causes it to be more and more profoundly confused, without in the process ever reaching a clear decision. In the one second which it called the golden age, it carved figures lovely to look at and built little houses over them, the ruins of which one marveled at in the next second and regarded as the dwelling of the gods. Then it worshipped the sun, which I had ignited for it as illumination and which, compared with my study lamp, has a relation of a spark to the flame. Finally—and this was the worst—the speck fancied itself to be god and constructed systems in which it admired itself. By the devil! I should have left the doll uncarved!—What am I supposed to do with it now?—Allow it to hop about up here in eternity with its buffooneries?—Even in my case that won’t do; for since it has already grown more than exceedingly bored there below and often vainly endeavours to kill time for itself in the brief instance of its existence, how would it not needs be bored with me in eternity, at which even I am often aghast! I also feel bad about utterly destroying it; for the mote does often dream so very pleasantly of immortality and thinks, just because it dreams such a thing, it must come true.—Where shall I begin? Truly, even my understanding comes to a stop here! Do I let the creature die and die again and each time erase the little spark of memory of itself so that it resurrect anew and wonder about? That too, in the long run, will bore me, for the farce, repeated over and over again, must grow tiring!—Best above all is to delay the decision until it occurs to me to set a firm date for the Last Judgment, and come up with a cleverer idea ...’ (...)

The creator of the world, who was holding a child’s ball in his hand during his speech and now began to play with it, continued after a pause.

‘How the physicists are now wondering about altered temperature and will establish new systems concerning it! Indeed, this convulsion is perhaps bringing about earthquakes and other phenomena, and there is a broad field for the teleologists. Oh, the little sun speck has an astonishing reason and introduces something systematic even into the most arbitrary and muddled things; indeed, it often extols and praises its creator precisely because it was surprised by the fact that he was just as clever as it itself. Then it bustles about in confusion, and the ant people forms a great assembly and almost behaves as if something were being settled there. If I now employ my hearing trumpet, then I actually perceive something, and from pulpits and lecterns serious speeches are buzzing about the wise arrangement of nature, whenever I perhaps play ball and thereby a few dozen countries and cities collapse and a number of the ants are smashed, which otherwise, since they have invented vaccine, are multiplying only too much. Oh, since just a second ago they have become so smart that I can’t even blow my nose without them seriously investigating the phenomenon.—By the devil! It is almost vexatious to be God, when such people carp at you!—I’d like to squash the whole ball!’ (...)

6 Die *Nachtwachen des Bonaventura* – *The Night Watcher of Bonaventura*, ed. and translated by Gerald Gillespie, Edinburgh (University Press) 1972, pp. 143–153.

FIGURES OF THE NIGHT

Axel Lapp

When Saxony-Anhalt greets its visitors with billboards posted on every highway that read, “Welcome to the land of early risers!”, the PR strategists of the state government naturally have in mind a certain notion of life and work that is to be conveyed: “Early to bed, early to rise, makes a man healthy, wealthy, and wise.” In their view, the residents of Saxony-Anhalt use the bright hours of the day for hard work, thus keeping the economy competitive and strong. And at night all is quiet!

The image of the respectable individual who goes to bed early and wakes with the crow of the rooster and then happily taking up the tasks at hand, was shaped over the centuries and established itself as a virtuous norm, quite regardless of any actual necessities, even persisting after it was no longer necessary to use every light hour of the day or to take care of livestock at the break of dawn.

Work is done during the day, and the nighttime is for sleeping, and if not, well ... then there are unimagined possibilities that sleepers barely dare to dream of. In this light, the present day is no different from the *Schlager* reality of the 1930s or 1950s, as sung in Gustav Gründgens’s “Die Nacht ist nicht allein zum Schlafen da” (The Night Isn’t Just for Sleeping) or Hans Albers’s “Auf der Reeperbahn nachts um halb eins” (On the Reeperbahn at 12:30 in the Morning). The fascination with the freedom of the night is universal, and in every major city the excessive ‘nightlife’ becomes a main tourist attraction: Soho, Pigalle, 42nd Street, Studio 54, Berghain—that’s where it’s at, there’s something going on there. The night suspends the rules of bourgeois life and becomes an exotic and mythical space of supposedly unbridled behavior. In addition, it is the time of the uncanny and the world of spirits, or as Elisabeth Bronfen writes, “At night all suffering intensifies, suppressed fears resurface with great intensity, horrible phantoms appear.”⁷ In life as in art, the night becomes an opposing model and a projection surface for the other, and bourgeois normality is defined by the two setting themselves apart from one another.

Bonaventura’s *Night Watches*, published for the first time in 1805, and then republished several times in the second half of the nineteenth century and at the start of the twentieth, function no

7 Elisabeth Bronfen, *Tiefer als der Tag gedacht*, Munich: Carl Hanser Verlag, 2008, p. 276.

differently. An anonymous writer—Ernst August Friedrich Klingemann, it seems—recounts the experiences and fantasies of the night watchman Bonaventura Kreuzgang as a contrast to life during the day. This night watchman is a social outcast who as a foundling grew up with a shoemaker and on occasion is locked away in the insane asylum for his blasphemous assaults. In the dramatic final scene of the novel, which takes place in a cemetery, Kreuzgang meets his actual parents, a “Bohemian woman” and a magician who briefly rises from his grave, and finds out that he was conceived during a ceremony summoning the devil—in the presence of Satan himself. In this moment of self-cognizance, the entire image becomes clear, a thrice uttered “Nothing!”⁸ concludes the narrative, the book ends abruptly like a dark dream.

It remains “nothing” more than the story previously told, and it even remains unclear whether what preceded is lost in this negation, whether or not the entire book, as a dream or hallucination

of a non-existent individual and a thought experiment of an unnamed author, was taken to an absurd limit. It is the same narrative change with which William Hogarth in his *Tailpiece* (1764)⁹ declares the “FINIS”, and in the virtuosic hyperbole of the *vanitas* motifs also pokes fun at the art connoisseurs who swoon merely for the melancholic air of the supposed subject, and take no notice of the self-referential aspect of the image composition—for example, the moon, a face in a hole in the backdrop of the sky. The artwork, be it a print or a novel, is a medium for stories and references, but this does not suffice as a description, for both Hogarth as well as Klingemann wrestle with the question of the artwork’s autonomy; they also experiment with non-linear narrative and concealed authorship.

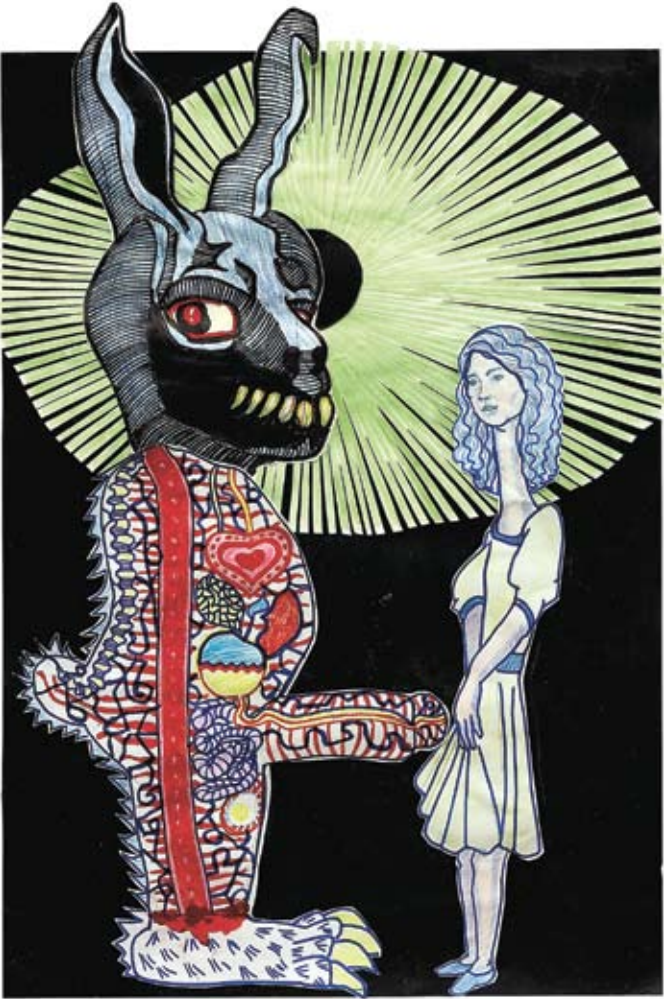
It is thus scarcely surprising that Cornelia Renz takes recourse to these two works—and to romanticism in general—for her inspiration and in order to contextualize her works, setting them alongside her own drawings and collages in this volume. *Bonaventura’s Night*

Watches and the *Tailpiece* are fixed points of departure for her artistic exploration. She refers to them in formal terms—her felt-tip pen drawings correspond to Hogarthian and Klingemannesque modes of narrative, collage-like assemblages from the most various visual worlds—and thematically as well, depicting the dark, non-public aspects of human behavior and providing a peek behind the bourgeois façade.

She refers directly to the *Night Watches* in *Die Natur der O* (The Nature of O, 2011), a picture that deals with the scene in the novel

8 “Sixteenth Night Watch,” see p. 37.

9 See p. 18.



Rabbit, 2007

where the actress playing Ophelia remains caught in her role, losing herself in the performance and ultimately winding up in an asylum, where she dies.¹⁰ In this picture that deals with role playing, self-depiction, and sexual attribution, Cornelia Renz draws Ophelia as a young transvestite, and then includes three images of herself in traditional roles of female sexuality from the history of art: as a hysteric, as Emil Nolde’s *Tolles Weib* (Mad/Pert Woman, 1919), and as a cold-hearted seductress. Even in the permissive dark of the night, these constructed roles remain firm and continue to have an effect until now. This provides an opportunity to show the process of how Renz works: she begins with a historic literary model, develops the subject further by sampling from throughout the centuries, using multiple motifs from the history of the visual arts, and concludes by including the most contemporary references.

“Airy Mirages before the Glass of My Magic Lantern” *L’origine et la fin du monde* (2009) is constructed in a similarly complex way. The image, divided vertically into three parts, stretches from the beginning of humankind—the legs of a woman, reminiscent of Gustave Courbet’s *L’Origine du monde* (1866), are lustfully spread towards the beholder, while the woman herself remains hidden behind her petticoats—to the final end and decline through all kinds of creatures that assist in the process of decomposition; against a backdrop of failed technology, with the ruins of a ship’s hull on the ocean floor, stands a headless group of the Three Graces, generally considered to epitomize the unity of beauty and nature, with their genitals mutilated and their bodies in the process of being sewn to one another by nimble hands, and enthroned above all else: the Fates, spinning the thread of life, measuring and cutting it.

It is impossible to know where to look first. There is something going on all over the image, everywhere there’s something to see and recognize. The individual motifs are composed of lines and dense crosshatchings that are partially drawn on two acrylic glass panes placed behind another. The entire picture forms for the beholders when they can see the levels together that are separated by the thickness of the material, whereby Moiré and spatial effects are generated by the gap between layers and by superimposition.

The visual collage is quite blatant in *Blonde No. 220* (2011). Here, a child’s sketches are combined with naturalistic elements; drawings and photographs are mixed with typography. At the foreground a naked sleeping woman lies on a grass surface, next to her a second figure, wearing a saddle and cloaked in latex, props itself up on all fours; grouped behind them around a tree trunk are an egg-shaped object with windows, broken open, a heavily dressed rabbit, and a comic figure with whip in hand that looks as if it were drawn by a child. In the upper part of the work, there is a young child with a blond wig who seems to be sitting on the left edge of the image; and above the whole scene a line of text: “UNIVERSAL RENZ presents Hell”. The background of this entire level is covered in black horizontal cross-hatching, between the lines of which still more figures shimmer through; a huge man with a pig mask wearing flowery knickers with suspenders and two smaller figures, both also bearing a whip. Through the detour of John Waters, this is Renz’s new version of Hieronymus Bosch’s Hell from the triptych *The Garden of Earthly Delights* (ca. 1500). The references are as eclectic as the forms of representation used. The giant in the background is the

electro-punk singer Roger Baptist (aka Rummelsnuff); the smaller figures show the catcher Maurice Tillet, who was photographed in 1946 by Irving Penn as *The Angel* and later became the model for the comic figure Shrek. There is no end in sight to these layerings and their possible references.

The themes that Cornelia Renz develops are bleak, representations of sexual violence and destruction that are reminiscent of the lives of saints and images of martyrdom. Her works are the result of an intense and personal engagement with literary and visual sources and are therefore to be taken seriously, but the chill of vision is relativized by their exaggeration and the combination of childlike motifs with scenes of brutal violence. You can almost hear Cornelia Renz saying: “It’s not all that bad, it’s just a picture!”

The Night Watches of Bonaventura, 1805
(Ernst August Friedrich Klingemann, 1777–1831)¹¹

Thirteenth Night Watch

I climbed up the mountain at the gate from the city—it was the vernal equinox, and outside lay the old fairy earth, and she was cooking her midnight magic herbs in order, after casting silver hairs and smoothing wrinkles, to arise at morning beautifully tressed and garlanded as a young nymph and to carry her newborn children on her swelling bosom.—Below in the valley, a shepherd blew the flp horn, and the tones spoke so alluringly of a far country and of love and youth and hope; I composed to their accompaniment the following

Dithyramb on Spring.

You appear, and frightened flees your gloomy brother, and the shields and armour in which he stood encased rattle crashing pell-mell and shatter; and lo, blushing in morning’s glow, the young earth steps forth as a budding virgin; and, youth, you kiss the beloved and weave the bridal crown in her locks. Then the last glacier sinks, and the frozen element becomes free and flows quietly down among flowers and clouded over by green bushes; the mountains hold their comherders’ huts high into the blue air, and to their slopes cleave the spotted herds. Flowers bloom and dream love, and the nightingale sings of it in the shrubbery. The trees twine their branches in fragrant garlands and proffer them to the sky; the eagle ascends prayerfully into the sun’s splendour as to God, and the lark swirls after him, exulting over the adorned earth. Every fragrant calyx becomes a bridal chamber, every leaf is a little world, and all sucks life and love from the hot heart of its mother!—Only man ...

Here the flp horn suddenly grew mute, and the last note and the last word echoed slowly and dying.

Have you only written as far as this word, Mother Nature? And into whose hand are you delivering the pen for the continuation?—Can you never resolve why all your creatures are happy dreaming but man stands here waking and questioning—without receiving answer?—Where lies Apollo’s temple—where is the voice, the sole answering one? I hear nothing but echo, echo of my own speech—am I then alone?

Alone! The spiteful voice calls. Mother, mother, why are you silent?—Oh, you ought not to have written the final word in the creation, if you intended to break off there. I thumb and thumb through the great book

¹¹ *Die Nachtwachen des Bonaventura – The Night Watches of Bonaventura*, ed. and translated by Gerald Gillespie, Edinburgh (University Press) 1972, pp. 189–191, 199–217.

and find nothing but the one word about me, and after it a dash, as if the poet had kept in mind the character, whom he thought to complete, and only let drop the name for me. Was the character too difficult of execution, why did the poet not erase the name too, which now stands there alone, regards itself astonished, and does not know what he is supposed to make of himself.

Clap the book shut, name, until the poet is in the mood to write out in full the empty pages, before which you stand but as a title! (...)

Fourteenth Night Watch

Return with me to the madhouse, you silent companion who hovers about me on my nightwatches. ...

You still remember my fool’s cell—if you have not otherwise lost the thread of my story which, quiet and hidden, like a narrow stream, winds through the rocky and sylvan passages which I heaped up all around. In this cell I lay, as in a den of the sphinx, shut in with my riddle and was almost on the happy pathway of truly professing madness as the sole tenable system, simply because I daily had opportunity to compare the results of this general school with those of the separate.

I want to go back! some writers say, when about to commence singing of the egg of the matter, and I too must submit to this, since on this night I intend to hatch the sole nightingale egg of my love; for around me the nightingales are warbling in every bush and branch and join as a choir in one single hymn to love.

Out of sullen rage over mankind I was once playing Hamlet, as guest role, in a court theatre so as to have opportunity to discharge a part of my gall on the people sitting there in silence in the parterre. On this evening it came about that the Ophelia took her insanity from torment seriously and ran off from the theatre unmistakably mad. There was an atrocious uproar, and in the way other directors are accustomed to pre-occupy themselves with the studying into of roles, so the present one, in contrast, toiled with full exertion to rehearse his prima donna out of the one she had played;—but in vain: the mighty hand of Shakespeare, that second creator, had seized her violently and to the terror of all present did not let her loose again. For me it was an interesting spectacle, this prodigious intrusion of a giant’s hand in an unknown life, this transformation of the real into a poetic person, who now earnestly walked up and down in buskins before the eyes of all rational men and let sound disconnected songs, like marvellous spectral utterances. However much one urged her with the most cogent arguments to return to reason, she protested against this just as vehemently, and finally no other means was left except to send her to the madhouse.

To my not slight astonishment, I met her there again. Her cell abutted directly on mine, and I heard her daily celebrate her beloved’s wooden shoe and conch hat. A fellow like me, who is composed of hate and anger and unlike other human children seems to be born not from his mother’s body, but rather from a pregnant volcano, has little sense for love and the like; and yet such a thing stole upon me here in the madhouse; to be sure it was not expressed at first by the usual symptoms, as love of moonshine, poetic congestion in the head and the like; but, rather, in the impetuous striving for the establishment of a fools’ propaganda and propagation of an expanded colony of crazies, in order to have them suddenly disembark to the terror of the other rational men.

Yet the mad feeling meanwhile, which they call love and which has fallen down from heaven as a patch on the meagre quilt of earth, in the end also began to take on a more ardent complexion with me, and to

my own horror I did several poems in verses, looked at the moon too, and even at times sang away when the nightingales piped outside about the madhouse. I truly once detected some emotion on a so-called melancholic evening; yes, I was able in certain hours to peer out of a hole in my Caucasus cave and think less than nothing. (...)

When things had gone this far, I gave myself up for lost and carried on now just as boringly and tritely as any other lover. I even no longer revolted myself if I versified, indeed, could remain moved for a longer time and accustomed myself to many expressions which I otherwise would never have

permitted in my mouth. I now launched my first love letter which I here append for edification together with the rest of the correspondence:

Hamlet to Ophelia

Heavenly idol of my soul, most charm-filled Ophelia! This introduction, with which I signed my first letter to you when we were still loving each other in the court theatre merely for the enjoyment of the audience, could admittedly perhaps deceive you and serve to persuade you that I am still labouring just as then under a feigned insanity and all the metaphysical sophistries which I brought back from the university. —But do not let yourself be deceived by this, idol, for this time I am really mad—so very much does all reside in ourselves and outside of us there is nothing real; indeed, according to the newest school we do not know whether we are in fact standing on our feet or on our heads, except that we have assumed the first by ourselves on trust and faith.—This is quite abominable seriousness, Ophelia, and you must not perhaps believe I utter it as persiflage.—Oh, how everything has altered in your poor Hamlet—this entire earth which formerly seemed to him a desolate garden of thorns and thistles, a gathering place full of pestilential vapours, has now transformed itself before him into an Elorado, into a blossoming garden of the Hesperides; he was once so

¹⁰ See “Fourteenth Night Watch”, pp. 29–31.

free and sound to the core when he hated it, and is now a slave and almost sick because he loves it.—Dearest,—I would I could say Most hated; then at least there would be nothing which fettered me to this inane ball and I could hurl myself down from it quite gay and merry into the eternal Nothing—well, unfortunately, Dearest! I no longer now say as previously to you: Get thee to a nunnery! for I am mad enough to believe, if man loves, then the fool is something, although for that he only further hastens to encounter death and the latter him, until they both finally meet and embrace permanently and eternally; whether this be at the rock where Saint Gustav passed away, on the scaffold where the beauteous Maria bled, or in any yet better or worse place.

I know for certain, the evil fiend hovers sneering over the earth and has cast love down on her as a bewitching mask, over which all human creatures are ravenous now to hold it up for a minute long. Look, even I have unfortunately grasped it and am mincing right tenderly behind it with my death's-head and, by the devil, feel like propagating the human being with you. Oh, were it not for this cursed mask, then the sons of earth here below would certainly have played a joke on the Last Judgment through a law against population, so that our Lord God, or whoever else may once more care to look at the globe for the last time, would have found it to his amazement absolutely depopulated of people.

But let me finally come to the point, which, however much I endeavour, I cannot evade—to my Declaration of love!

Things have not looked more angry, wild, misanthropic in me since my birth than in this moment when I write off to you, upset that I love you, worship you, and that—after the wish to hate and abhor you—I cherish none more earnestly than to hear the confession of your reciprocal affection. Until then your loving

Ophelia to Hamlet

Love and hate stand in my role, and finally even madness—but tell me, what really is all this in itself that I can choose. Does anything in itself exist, or is all only word and breath and much fantasy?—See, now I will never be able to find out whether I am a dream—whether it is merely play or truth, and whether the truth in turn is more than play—one shell covers the next, and I am often on the verge of losing my mind over this.

Help me read my role backwards, till I reach myself. Am I then perhaps even moving outside my role yet, or is all only role, and I one to boot. The ancients had gods, and also one among them whom they called Dream; he must have felt odd whenever it occurred to him he wished to be considered as real, and yet he remained ever only Dream. I almost believe man too is such a god. I would gladly confer with myself for a moment to discover whether I myself love, or only my name Ophelia—and whether love itself is something, or only a name.—See, there I am trying to catch myself, but I am always running ahead

of me and my name behind, and now in turn I am renouncing the role—but the role is not I. Do bring me but once to my I; then I will ask it whether it loves you.

Hamlet to Ophelia

Do not ponder over the like things so deeply, my dear, for they are of such intricate nature that they could easily lead you to the madhouse! It is all a role, the role itself and the play-actor who is behind it, and in him in turn his thoughts and plans and enthusiasms and buffooneries—all belongs to the moment and swiftly flees, like the word on the comedian's lips.—All is even but theatre, whether the comedian may be playing on earth itself or two steps higher on the boards, or two steps lower in the ground, where the worms pick up cue of the exiting king; whether spring, winter, summer, or fall may decorate the stage and the theatremaster hang sun or moon in it or thunder or storm in the wings—everything vanishes again, though, and extinguishes and transmutes itself—including the spring in the human heart; and when the props are wholly removed, only an odd naked skeleton grins at the other comedians still dashing about.

Do you want to read yourself out of your role, to the I?—

See, there the skeleton stands and casts a handful of dust into the air and now collapses itself; but afterwards sardonic laughter resounds. That is the world spirit, or the devil,—or the Nothing echoing!

To be or not to be! How simple I was at that time when I raised this question with my finger on my nose, how simpler still those who posed it after me and thought marvellous what was at the back of the whole thing. I should first have asked being itself about being; then afterwards something sensible could be ascertained about non-being too. At that time I was still carrying the theory of immortality from the university and proved it through every category. Yes, I truly feared death on account of immortality—and by heaven, rightly, if after this boring *comédie larmoyante* yet another was to follow—I think nothing need be said here!

Therefore, dear Ophelia, put all this out of mind and let us love and propagate and play all the tricks together—simply out of revenge, so that after us roles must still appear which expand anew all these tediums, up to an ultimate actor, who grimly tears up the paper and falls out of the role, in order no longer to have to play before a parterre sitting there invisible.

Love me, in a word, without further pondering!

Ophelia to Hamlet

You stand once for all as cue in my role, I cannot tear you out, as little as the pages from the play wherein my love for you is written. So I will then, since I cannot read myself back out of my role, read on in it to the end and to the *exeunt omnes*, behind which the actual I will then though probably stand. Then I can tell you whether beyond the role something else exists and the I lives and loves you.

After this exchange of letters our exchange of words now occurred, and every succeeding exchange, from looks, kisses and the like on, up to the exchange of self.

After a few months the cue for a new role was written.—I was almost happy at this time and detected some human love first in the madhouse, so that I earnestly brooded over plans to realize Plato's republic with the fools around me. But there the dream god again crossed out everything!

Ophelia became ever paler and more rational, although the doctor opined her nonsense was on the rise in her; but this was the moment when a great sense dawned in it. ...

The storm raged wildly about the madhouse.—I lay against the bars and looked into the night, beyond which there was nothing further to be seen in heaven and on earth. It was for me as if I were standing close to the Nothing and cried into it, but there was no more sound—I was frightened, for I believed I had really called, but I heard myself only in me. A lightning flash, without subsequent thunder clap, flew arrowswift but silently through the night, and the day appeared and disappeared hurriedly in it, like a ghost. Next to me, on the one side, a madman rattled his chains terribly; on the other, I heard Ophelia singing disconnected bits of her ballads; but the notes often became sighs, and finally everything seemed to me a grand disharmony, to which the rattling chains furnished the musical accompaniment. I imagined I was passing away. Then I saw myself with me alone in the Nothing; only the late earth was still flickering far out in the distance, as an extinguishing spark—but it was only a thought of mine which was just ending. A single tone quavered gravely and earnestly through the void—it was time chiming out, and eternity now set in. I had now ceased thinking everything else and was thinking only myself! No object was to be found round about but the great dreadful I which feasted on itself and in devouring constantly regenerated itself. I was not sinking, for there was no longer space; just as little did I seem to float upward. Variety had disappeared simultaneously with time, and there reigned a horrible, eternally void tedium. Beyond myself, I tried to annihilate myself—but I remained and felt myself immortal! ...

Here the dream nullified itself by its own magnitude and I awoke breathing deeply in relief—the light was extinguished, all about deep night; only Ophelia I heard softly singing her ballads, as if she were rocking someone to sleep with them. I groped along the walls out of my chamber; near me madmen were still creeping outside through the tenebrae and hissing softly.

I opened Ophelia's door; she lay pale on her cot, endeavouring to lull into sleep on her breast a dead, just born child; by her a crazy girl stood and placed a finger on her mouth as if she were beckoning to me for silence.

'Now he's sleeping!' Ophelia said and regarded me smiling, and that smile for me was like looking into a freshly dug grave.—'Praise God there is a death, and afterwards no eternity!' I uttered involuntarily.

She smiled on and whispered after a pause, as if language sought to dissolve gradually into breaths and gently disappear: 'The role comes to an end, but the I remains, and they bury only the role. Praise God that I am coming out of the play and can put aside my assumed name; after the play the I commences!'—'It is nothing!' I said shaking.—She continued, scarcely audible: 'There it is, already standing back of the wings and waiting for its cue; when only the curtain is first all the way down!—Ah, I love you! That is the final speech in the play and it alone do I seek to retain from my role—it was the most beautiful passage! The rest they may bury!' ...

There the curtain fell, and Ophelia exited—no one applauded, and it was as if no viewer were present. She already was sleeping quite

motionless with the child on her breast, and both were now very pale, and one heard no breath drawn, for death had already laid his white mask on them. ...

I stood by her bed stormily provoked, and in me there was a release of anger, as if for wild laughter—I was startled, for no laughter came, but the first tear which I wept. Near by me, another was howling;—but it was only the storm which whistled through the madhouse.

When I looked up, the insane were standing in a half circle around the bed, all keeping silent but gesticulating and behaving weirdly; some smiling, others reflecting, still others shaking their heads or blankly regarding the white slumberer and her child; the creator of the world was among them too, but he only laid his finger on his lips significantly.

I almost became uneasy in that circle.

Jean Paul (Johann Paul Friedrich Richter, 1763–1825)

Speech of the Dead Christ from the Universe that There is no God¹²

(...) Now a sublime noble figure, bearing an imperishable sorrow, sank down from on high to the altar, and the Dead all cried: "Christ! is there no God?"

He replied: "There is none."

Each whole shadow of the Dead, not only their breasts alone, shook, and one by one they were ripped apart by their quaking.

Christ went on: "I traversed the worlds, I ascended into the suns, and soared with the Milky Ways through the wastes of heaven; but there is no God. I descended to the last reaches of the shadows of Being, and I looked into the chasm and cried: 'Father, where art thou?' But I heard only the eternal storm ruled by none, and the shimmering rainbow of essence stood without sun to create it, trickling above the abyss. And when I raised my eyes to the boundless world for the divine eye, it stared at me from an empty bottomless socket; and Eternity lay on Chaos and gnawed it and ruminated itself.—Shriek on, discords, rend the shadows; for he is not!"

The pallid shadows dispersed just as a white vapor formed by the frost will melt in a warm breath; and all became void. Then came into the temple a heartrending sight, the Dead children who had wakened in the churchyard, and now cast themselves before the sublime form on the altar saying: "Jesus! have we no father?"—And he replied with streaming tears: "We are all orphans, I and you, we are without a father."

Then the discords screeched more harshly—the quaking temple walls sundered—and temple and children sank—and the entire earth and the sun sank after them—and the whole immeasurable fabric of the universe sank past us, and high on the summit of boundless Nature stood Christ and gazed down into the universe, pierced by a thousand suns, as into a mine dug out of eternal night, where the suns are pit lamps and the Milky Ways the veins of silver ore.

And when Christ beheld the grinding convergence of worlds, the torch dance of heavenly will-o'-the-wisps, and the coal banks of beating hearts, and when he beheld how one orb after another emptied forth its ember souls on the sea of the Dead, as a water globe scatters floating lights over the waves; he, the highest of finite beings, lifted his eyes sublimely toward Nothing and Void Immensity, saying: "Mute

¹² Jean Paul, "Speech of the Dead Christ from the Universe that There is no God"; quoted from: *Jean Paul: A Reader*, eds. Timothy and Erika Casey, Baltimore (Johns Hopkins University Press) 1992.

inanimate Nothing! Chill eternal Necessity! Insane Chance! Do you know that which lies beneath you? When will you destroy the edifice and me?—Chance, do you know when you'll stride with hurricanes through the flurry of stars and extinguish one sun after another, and when the sparkling dew of the stars will be quenched as thou pass?—How alone each one is in the vast sepulcher of the Universe! Only I am next to myself—Oh Father! oh Father! where is your infinite breast that I may rest upon it?—If each self be its own Creator and Father, why can it not be also its own destroying angel? ...

“Is that beside me a human being still? Thou poor man! Thy little life is Nature's sigh, or but its echo. A concave mirror beams its rays among the dust clouds of the ashes of the dead to your earth below, and then you come into being, you clouded tottering images.—Look down into the chasm across which the ash clouds drift—fogs full of worlds come swirling out of the sea of the dead, the future is a mist rising and the present a falling one.—Do you recognize your earth?”

Here, Christ looked down, and his eyes filled with tears, and he said: “Alas, I was on it once: I was happy then, I still had my infinite Father, I gladly lifted my eyes from the hills to the boundless heaven, pressing my pierced breast against his soothing image, saying even in bitter death: ‘Father, divest your son of his bleeding winding-sheet and lift him to your heart!’ ... Alas, you delirious earth dwellers, you credit him yet. At this very instant your sun may be setting and you fall upon your knees among blossoms, radiance, and tears, raising your blessed hands high and calling with a thousand tears of joy toward the open heavens: ‘You know me also, Infinite One, and all my wounds, and after my death You will receive me and heal them all.’ Wretched ones, they shall not be healed after death. When man of misery lays his weary frame into the earth to slumber toward a lovelier morn full of Truth, Virtue, and Joy: he shall awaken in turbulent chaos, everlasting midnight—and no morning will come, no healing hand, no Infinite Father!—Oh mortal at my side, if you be living still, pray to him: else you shall lose him forever.”

And as I sank down and gazed into the shining fabric of the Universe: I perceived the raised coils of the giant serpent of Eternity, which has couched itself around the galaxy of worlds—and the coils fell away and it encompassed the All doubly—and then it wound itself around Nature a thousandfold, squeezing the worlds together—and crushingly compressed the infinite temple into a churchyard chapel—and all became close, dark, and fearful—and a bell clapper, infinitely extended, was about to strike the ultimate hour of Time and shatter the Universe (...)

“BOTCHED CHAOS“: NOTES ON THE AESTHETIC
APPROACH TO NOTHINGNESS IN 1800

Jochen Bedenk

I am an Antichrist
I am an anarchist
Don't know what I want
but I know how to get it.

Sex Pistols: *Anarchy in the UK* (1976)

Nobody would have thought that the story of the young Tom Rakewell would end in Bedlam, the infamous London “madhouse”. After all, Tom studied at Oxford and his financial future seemed

secure, not only because his miserly father did honor to the family name “Rakewell”. As a real estate speculator and credit shark, he had amassed a great fortune, leaving Tom with a significant legacy. Everything looked promising for a successful start in London. Even a youthful folly—the fling with Sarah Young, a girl with a simple background, that resulted in an illegitimate child—could have been solved with the necessary financial expense and a few minor lies. But the wrong friends, a debauched lifestyle, and general inability to face the challenges that life brought with it landed Tom first in Fleet Prison and then finally in Bedlam.

This is where he is now lying, with a mad look on his face, lamented by the faithful Sarah and observed by two posh ladies, who were spending their time—as was customary at the time—viewing human curiosities. The couple is surrounded by psychopaths who with their various illnesses reflect the entire social spectrum from the most eminent (pope and emperor) to the lowliest tailor. But particularly striking is the way Hogarth portrays the fallen Rakewell. Even if the facial expression and not least the scratching of his temples indicate the mental derailment of the young man, Hogarth alludes all the same provocatively to the religious sublimity of the deposition from the cross or the burial of Christ. Hogarth assigns the role of the *mater dolorosa* iconographically to Sarah Young, who despite his decadent lifestyle has not abandoned Tom. His half-raised body is starkly brought to the forefront by the use of light effects. His chest reveals, like that of Christ, a knife wound that clearly resulted from an unsuccessful suicide attempt.

The reference to a biblical key scene that shows a Christ-like figure at the end of his “Way of the Cross” at the madhouse can be explained by Tom's story. All the same, it would not do justice to the complexity of the Hogarthian oeuvre if we subjected this depiction to the plot of the story. Rather, the last picture of *Rake's Progress* encompasses a dimension of the abyss that goes far beyond the moral failure of a dissolute young man. This becomes clear once we realize that in the revision undertaken by Hogarth in 1763, Rakewell's similarity to Christ in comparison to earlier versions was particularly emphasized. He thus changes the whole bodily posture and facial expression in contrast to the series of paintings of *Rake's Progress* from 1733–34, today on view at Sir John Soane's Museum in London. In addition, he added the wound in the chest, so that the engraving is brought even closer to the Christian iconographic tradition, an image that is only disrupted by the gesture of madness.

The modifications Hogarth undertakes suggest placing the final plate of *Rake's Progress* in the context of Hogarth's legendary last copper engraving *Tailpiece*, or *The Bathos*.¹³ This last print, created by Hogarth in 1764 just after the revision of the *Rake* print at a point in time when he was already seriously marked by illness, and before its appearance it was advertised that it “may serve as a tailpiece to all the author's engraved works when bound up together.” In *The Bathos* Hogarth engages satirically and aesthetically with the question of the end and the limits of art. Here too, pessimistic allusions to the whole spectrum of society and its systems of ordering the world can be found, in the form of a broken crown, a thrown-away shoemaker's last, an exploded palette, or the ruins of a steeple. As in the final image of the *Rake's Progress*, in *The Bathos* the eye of the beholder is directed at a half-naked male figure lying on the ground, Chronos, or Father Time, who announces the end of all things and times, the “Finis”. But this end

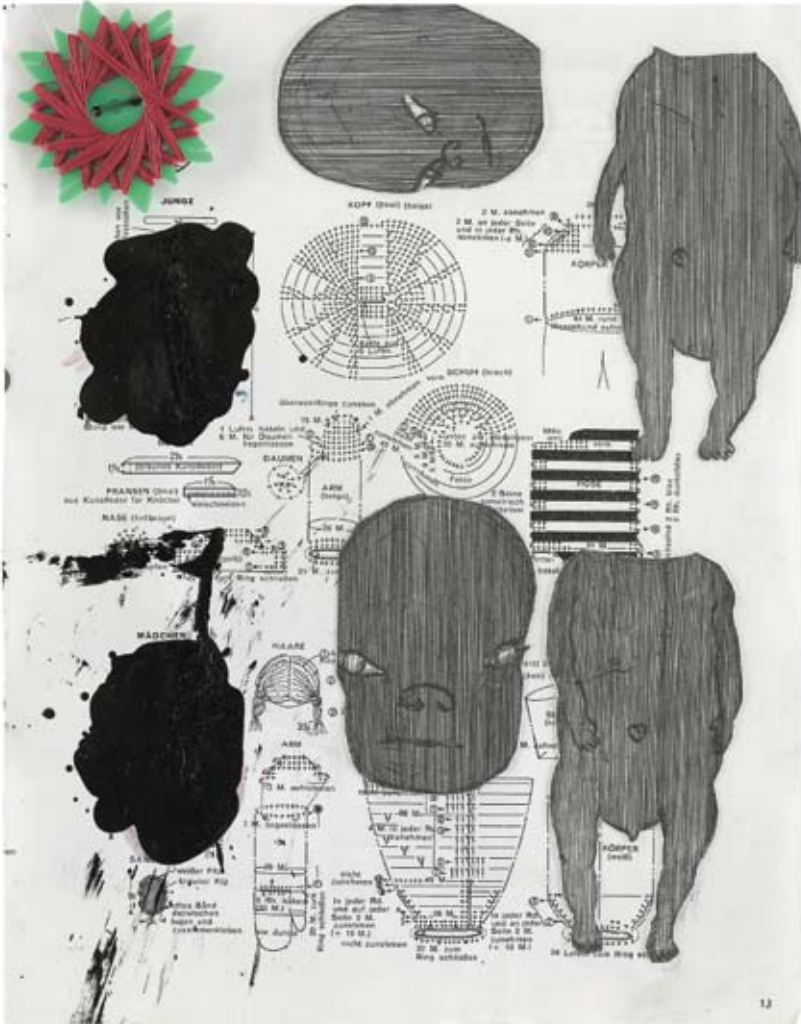
¹³ See p. 18.

does not prove to be the start of divine infinity, but of utter chaos, to whom Father Time leaves “all and every atom”. Hogarth's image can be understood as a pessimistic promulgation of nothingness and emptiness. He declares all familiar models of world explanation, including religion, to be obsolete, and denies the existence of order in an age that had made the order of the world its goal with the invention of the museum and the encyclopedia.

This lack of a divine meaning and a higher order of the world as a whole can be linked to the representation in the final image from *Rake's Progress*. For while Rakewell, just like his fellow sufferers, fails on his own accord and due to society, because he surrenders to false illusions, his madness goes still further. In contrast to the other psychopaths depicted by Hogarth, Rakewell had already stepped toward the threshold of death, even if he had not ultimately crossed it, due to his attempted suicide. From there he was cast back into life with the awareness that there is no greater purpose. Tom's face not only displays despair over himself and the world, but also the distress that someone must suffer who had already been ready to step into eternity after death, and now realizes that this eternity does not exist, that where he had suspected divine power lies only a huge abyss. This is also the reason that the priest standing behind Sarah and Rakewell (also only depicted as such in the 1763 version) tries to separate the two by force. In his madness, Tom is not just a social outcast, but also a dangerous prophet of nothingness. Conversely, there is also something liberating about his madness, which is manifested symbolically in the removal of his shackles. For as a madman, Tom regains his freedom. He is no longer committed to a superior system and can stand as a free creature in his suffering contradictions that need no resolution. But how can the field of tension between death and madness that results from the discovery that universal interpretations of the world no longer have any validity become so important to the conception of artistic perception?

In treatments from the end of the eighteenth and early nineteenth centuries that engaged directly with the *Rake's Progress* and *Bathos* engravings, three models sought to explore the chaotic interstice aesthetically and semiologically and to make it usable for art.

For one, there is the semiological model that Hogarth himself proposes. In the framing comments of the *Bathos* engraving, he refers to the “grammar of lines” he developed in his aesthetic treatise *Analysis of Beauty* (1753), to which all pictures can be traced. At the center of this aesthetic of lines, there is the Line of Beauty and



Schöner Leben. Schöner Sterben. (2), 2010

Grace, a three dimensional serpentine line that is seen by Hogarth as a sign of the limits of the representability of art and the world, of artwork and beholder. In contrast to other line forms, the wavy line leads the beholder to follow the movement of the line with his “mind's eye”, and thus to commit it to memory. What Hogarth suggests is a kind of redirection of the threat presented by chaos and nothingness to the memory of the beholder where not only the imagination, but also the reason that opposes chaos, is located. For the fallen Rakewell, however—and this should be noted—there is no salvation.

In contrast, there is a second model, that of Jean Paul, who like hardly any other German writer from the time around 1800 engaged with Hogarth's *Bathos* engraving, in his “Speech of the Dead Christ from the Universe that There Is No God”, so central to German literature. In the dreamed speech we learn how the first person narrator Jean Paul wanders across a cemetery modeled after the *Bathos* engraving and there meets Christ who announces the non-existence of God.

“I traversed the worlds, I ascended into the suns, and soared with the Milky Ways through the wastes of heaven; but there is no God. I descended to the last reaches of the shadows of Being, and I looked into the chasm and cried: ‘Father, where art thou?’ But I heard only the eternal storm ruled by none, and the shimmering

rainbow of essence stood without sun to create it, trickling above the abyss. And when I raised my eyes to the boundless world for the divine eye, it stared at me from an empty bottomless socket; and Eternity lay on Chaos and gnawed it and ruminated itself. —Shriek on, discords, rend the shadows; for He is not!”¹⁴

This despairing insight could be compared to the realization that Rakewell/Christ must have had before descending into madness. For Jean Paul, however, this is only the start of the poetological game. For based on his theory of the dream and an aesthetic of humor, he stages the encounter with chaos as the genuine act of creation. What in Hogarth's *The Bathos* is pronounced as Finis, the end of all things, is in Jean Paul the founding act of the poetry of the unconscious. For in the unconscious of dreams, according to Jean Paul, there is a “world of clouds” that goes far beyond the usual experience of the world and gives birth to “heaven and earth at the same time”¹⁵. This synchronicity, in which the wealth of all experience is gathered, can also be understood in the form of “humor” as

¹⁴ Jean Paul: *A Reader*, eds. Timothy and Erika Casey, Baltimore (Johns Hopkins University Press) 1992.

¹⁵ Jean Paul: *Werke*, ed. Norbert Miller, Munich (Hanser) 1959ff., 1974ff, section II, vol. 2, p. 1023.

a narrative principle. For humor as the “reverse sublime” (*batbos*) does not refer to the individual, but to all things finite, which by way of the contrast to infinity and or nothingness is thrown into chaos.¹⁶ However, this is only purported to be a destructive principle. Rather, it could be said that Jean Paul’s art consists of reconstructing an image from the chaos, in which there are already pieces of the mosaic, but which after completion is exploded by humor into its components, thus making space for a new assemblage. This quasi-religious process of the repeating recreation of a lost original image of the world is stopped by reality. In Jean Paul’s novel *Siebenkäs*,¹⁷ in which the “Speech of the Dead Christ” is embedded within a “speech-grille” (“Sprachgitter”) of anticipations, mirrorings, and counterpieces, this takes place on the satirical level of a bitter struggle fought between the main protagonist Siebenkäs and his wife. But through his fake death, Siebenkäs is able to save himself, find true love, and thus preserve himself from losing the ability to order the sensory world. For this would have meant the descent into madness.

Alongside this poetological reversal of the end to the beginning as well as of chaos to the infinite order, in the time around 1800 a third model of an artistic response to the threat of nothingness was explored. Undoubtedly this is the most modern engagement with the question raised by Hogarth: Bonaventura’s *Night Watches* which appeared in 1805 and, as Gerald Gillespie has shown, practice a “literary pictorialism” in which events, emotions, or thoughts are captured in language in vain, and reality can only be captured by referring to paintings, engravings, or woodcuts. This is especially true of the engravings of *Rake’s Progress* and *Bathos*. At the beginning of the Sixth Night Watch, the main figure, the night watchman Kreuzgang, appears to find himself in direct exchange with Hogarth and Jean Paul, when he notes:

“Unfortunately I was corrupted in my young years, and as it were already in the bud, for in contrast to the way other scholarly boys and promising youths make it their business to become more and more clever and reasonable, I have constantly had a special predilection for folly and tried to bring about absolute confusion in myself just so as, like our Lord God, to achieve a fine and complete chaos, out of which afterwards opportunely, whenever it occurred to me, a tolerable world could be arranged.—Indeed, it even sometimes strikes me in over excited moments that the human race has botched even chaos and been too preticipate in organizing; and on

this account, then, nothing can come to rest at its appropriate place and the Creator will have to set about as soon as possible deleting and nullifying the world as a miscarried system.”¹⁸

One could here speak of a negation of the patterns of explanation from the eighteenth century, always with the goal of reconciling the subject threatened with nothingness. On the one hand, the madness that makes the tragic development of Tom Rakewell in its failure and irreversibility clear, is reinterpreted by Kreuzgang as the goal of the process of *Bildung*, on the other hand the principle of a humoristic destruction and subsequent reconstruction of an image of the world is fundamentally questioned in that the human race has “botched chaos” and the world would have to be deleted as a “miscarried system”. Humor is thus not seen, as in Jean Paul, as the necessary creative principle of dissemination, but as the only possible form of encountering a world that can only be borne in madness. This is also the reason why the night watchman voluntarily commits himself to the madhouse, for “madness” is the “sole tenable system”¹⁹.

In *Night Watches*, the incompatibility between the self and the world is maintained. The large number of inmates of the madhouse, who as in the final image of *Rake’s Progress* reflect the entire spectrum of society²⁰ and who all fail in the face of this incommensurability, provides evidence of this. Ultimately Bonaventura in his complex text, encompassing many facets of the aesthetic debate

from the time (exemplarily played through the *Bildungsroman*) destroys models of gaining identity. This includes not least the failure of the identity forming power of love, which Bonaventura stages in his “fourteenth night watch” as a dialog between the two lovers Hamlet and Ophelia. The declaration of love begins with an actress no longer able to slip out of her role as Ophelia, who is then committed to the madhouse, where Hamlet/Kreuzgang is now to help her escape from the role to arrive at her own identity. In the end, however, there is again nothingness. The beloved dies, and Kreuzgang states: “Then I saw myself with me alone in the Nothing; only the late earth was still flickering far out in the distance, as an extinguishing spark—but it was only a thought of mine [...] I had now ceased thinking everything else and was thinking only myself! [...] Variety had disappeared simultaneously with time, and there reigned a horrible, eternally void tedium.”²¹

18 “Sixth Night Watch”, see p. 24.

19 “Fourteenth Night Watch”, see p. 29.

20 Cf: *The Night Watches of Bonaventura*, Edinburgh (University Press) 1972, pp. 159 ff.

21 “Fourteenth Night Watch”, see p. 31.



Waschizwang, 2009

16 Ibid., section I, vol. 5, p. 124.

17 Jean Paul, *Flower, Fruit, and Thorn Pieces; or, The Wedded Life, Death, and Marriage of Firmian Stanislaus Siebenkaes, parish advocate in the burgh of Kubschnappel*, London (George Bell) 1877.

And so Kreuzgang as well as the other inmates of the madhouse—including a mad world creator who refuses not only all teleology, but also all self-determination—are left in endless boredom and solitude. That art and nature and the linked notion of a cosmic rebirth indicate no way out was already shown by Kreuzgang in “Dithyramb on Spring”²². Instead, modern man persists in nothing but the mad reference to himself. For he does not know whether he is driven like a machine or the world created from his self, whether he—as Kleist formulates it—is a puppet or “God”. Perceptible to him are only the fragments of the self that can no longer be re-assembled. It is the despair of Christ, who is despondent because he has no father. When Kreuzgang after a long search finally finds the grave of this father, he scatters “a handful of paternal dust into the air, and it remains—Nothing!”²³ This nothing is repeated three times, as a sort of religious manifestation of his own truth that is not doubted by Kreuzgang. His mother announced it to him early on at the cemetery:

“It is greater to hate the world than to love it; he who loves desires, he who hates is sufficient unto himself and needs nothing beyond the hate.”²⁴

At its quintessence, *Nachtwachen* provides no reassurance, nor does the invitation to read the text against its own meaning, as several theologians have attempted. Instead, the reader and the beholder are only left with admiring the power that inheres in Hogarth’s Rake and Chronos, in Jean Paul’s Christ and Bonaventura’s Kreuzgang. They resist nothingness and madness with all their power. This is why they are not marked as weaklings or failures, but as defeated heroes, who defended themselves until the end against the incomprehensibility of their self and against the need to see a meaning in the world.

The Night Watches of Bonaventura, 1805 (Ernst August Friedrich Klingemann, 1777–1831)²⁵

Sixteenth Night Watch

I wish my brush could complete this ultimatum and hogarthian tail-piece quite distinctly before every man’s eyes; unfortunately, however, the colours needed are lacking in the night, and I can make nothing but shadows and airy nebulosities flit before the lense of my magic lantern.

Whenever I am in the mood to assemble kings and beggars in a really merry fraternal company, I wander over their graves in the churchyard and picture how they lie peacefully side by side below in the earth there, in a state of the greatest freedom and equality, and in their sleep just have satirical dreams and grin maliciously from their eyesockets. Below, they are brothers; above at the most, only a mossy stone still rises out of the turf, on which the great man’s old battered escutcheon hangs, while only a white flower or a nettle sprouts on the beggar’s grave. ...

On this night, too, I was visiting my favourite spot, this suburban theatre, where death is director and produces crazy poetic brolleries as satyr plays to the prosaic dramas which are presented in the

22 “Thirteenth Night Watch” see p. 28.

23 “Sixteenth Night Watch”, see p. 37.

24 “Sixteenth Night Watch”, see p. 36.

25 *Die Nachtwachen des Bonaventura – The Night Watcher of Bonaventura*, ed. and translated by Gerald Gillespie, Edinburgh (University Press) 1972, pp. 229–247.

theatre of the court and the world. The air was sweltering and oppressive, and the moon just looked down stealthily at the graves, and past it now and again blue flashes of lightning flew. A poet would have thought the other world were eavesdropping on that which lay below—I held it to be only a mocking echo and dull deceptive lustre which impostures sunken life a while yet, as the expired rocking tree seems to gleam at night for a time yet, until it crumbles wholly into dust. ...

I had stopped involuntarily at the memorial of an alchemist, an old, powerful head stared forth from the stone, and incomprehensible signs from the Cabala comprised the inscription.

The poet was dawdling some time among the graves and conversing intermittently with skulls lying on the ground to fire himself up, as he put it; this got to be boring for me, and so I fell asleep at the monument.

Then in my sleep I heard the storm come up, and the poet wanted to set the thunder to music and compose words for it, but the tones eluded arrangement and the words seemed to explode and scatter in disarray as single incomprehensible syllables. Sweat stood on the poet’s brow, because he could inject no sense into his nature poem—the fool had hitherto tried poetizing solely on paper.

The dream became ever more profound and involved. The poet had seized his sheet of paper anew and endeavoured to write; a skull served as his prop—he actually began, and I saw the title completed:

Poem on Immortality

The skull grinned insidiously beneath the sheet of paper, the poet saw no ill in it and wrote the introduction to the poem wherein he invoked fantasy to dictate to him. Thereupon he launched into a grisly portrait of death so as to be able ultimately to summon immortality all the more brilliantly, like the bright radiant sunrise after deepest darkest night. He was wholly absorbed in his fantasies and did not notice that all the graves had opened around him and the sleepers below were smiling malevolently, without, however, moving. He now had reached the turning point and began to sound trumpet blasts and make many preparations for the Last Judgment. He was just about to wake all the dead when it seemed as if something invisible stayed his hand, and he looked up surprised, and below in their bed chambers they all were still reposing quietly and smiling, and none wished to awake. Swiftly, he grasped his pen anew and called more violently and added a powerful accompaniment of thunder and trumpeting to his voice—in vain; they below all merely shook indignantly and turned from him onto their sides as so to sleep more tranquilly and show him the naked back of their heads.—‘What, is there then no God!’ he explained wildly, and the echo gave him back the word ‘God’ loudly and perceptibly. He stood there now quite naïve and chewed on his pen. ‘The devil has created the echo!’ he said at last.—‘One really can’t tell if it is simply mocking or if someone is actually speaking!’ ...

He set swiftly to work once more, but the flourishes of his pen left no trace; then, tired and almost indifferent, he stuck it behind his ear and said in monotone: ‘Immortality is recalcitrant, publishers pay by the page, and honorariums are very slim nowadays; such scribbling brings in nothing, so I’ll bring myself to drama again!’ ...

I woke at these words, and with the dream the poet too had disappeared from the churchyard; but at my side sat a brown Bohemian woman who seemed to be studying my features intently. I was almost terrified by her great gigantic figure and by her dark countenance in which seemed inscribed a strange baroque life with commensurately clashing traits. ‘Give me your hand, pale one!’ she said mysteriously, and I extended it to her instinctively.

The more strongly and securely a person maintains his composure, the sillier does everything arcane and marvellous appear to him, from the Order of Free Masons to the mysteries of another world. I shuddered today somewhat for the first time, because the woman read my whole previous life to me from my hand as out of a book, up to the moment when I was raised as treasure. (See the Fourth Night Watch.) Thereupon she said: 'You shall also see your father, pale one; turn round, he is standing behind you!'—I turned quickly—and the serious stone head of the alchemist regarded me fixedly. She laid her hand on it and, smiling oddly, said: 'It's him, and I'm the mother!' ...

This produced a crazy, touching family scene—the brown gypsy mother and the petrified father, who jutted half out of the earth as if he wanted to hug his son and press him to his cold breast. To round out the family group, I embraced both, and when I was thus seated between them, the woman recounted in the manner of a street minstrel:

'It was on Christmas Eve, as your father was attempting to conjure the Devil—he was reading from the book and I was providing light for this with three charmed candles—underground there was a rippling, as if the earth were surging, and the light burned blue. We paused now at the passage where heaven is renounced

and hell is embraced, and looked at each other a while in silence. 'Just for variety's sake!' this stone one then said and read the passage loudly and distinctly—something laughed softly between us, and we laughed loudly so as not to stand there like fools. Now it began to carry on around us, that night, in its fashion, and we noticed that we weren't alone. I cuddled close to your father in the chalked circle; we accidentally touched the sign of the Earth-Spirit and grew warm next to each other. When the Devil appeared, we glimpsed him only through half opened eyes—it was exactly the moment in which you came into being!—The before named was in quite a humour and volunteered to fill the role of godfather; he must have been an agreeable man in his best years, and I am astonished over the resemblance you bear him; only you look gloomier, something you ought to cure yourself of. When you were born, I had scruples enough to commit you into Christian hands and therefore conveyed you to that treasure-hunter who raised you.—That is your family history, pale one!

What a clear light dawned in me after this speech, that only psychologists can imagine; the key to my Self was tendered me, and for the first time I opened with astonishment and secret trembling the long-barred door—the inside looked like a Bluebeard's chamber, and it would have strangled me had I been less fearless. It was a dangerous psychological key!

I would like to present myself as I am to skilled psychologists for dissection and anatomy-study in order to see whether they would read out of me what I now actually read—this doubt, moreover, is not intended as a challenge to science itself, which I truly esteem, because

it never grudges spending time and effort on so hypothetical an object as the soul is.

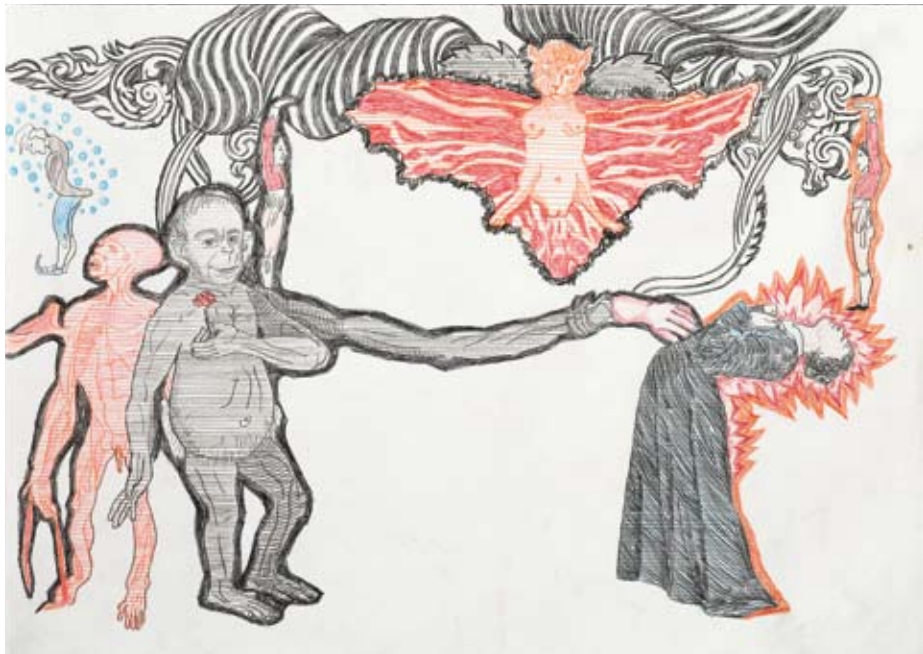
I might have expressed out loud some of the observations which I had made about myself in this moment, for the gypsy spoke like an oracle: 'It is greater to hate the world than to love it; he who loves desires, he who hates is sufficient unto himself and needs nothing beyond the hate in his breast and no third party!'

This statement served as her watchword, and by it I recognized that she belonged to my family. After a while she said rather secretively: 'I would really like to see the old boy one last time down there in his final chemical experiment which he's conducting on himself; he has been lying in the ground a long time already—I wonder if anything is still left of him?—Come, let's take a look!' With these words she crept over skulls and dead men's bones toward the charnel-house, returned with shovel and pick and dug calmly and mysteriously in the earth. (...)

Meanwhile the fortune-teller had forced open my father's grave, and the rotten coffin was raised out of the ground; the curious moonlight was gliding over the half weathered seals and decorations, and the crucifix on the lid gleamed bright and white. It was a rather strange feeling for me when the old grey past

looked about once more in the present and my father's final cradle, which cradled him into long slumber, rose up. I hesitated to lift the lid and in this pause, to bolster my courage, I addressed a worm which I had seized just as it burrowed out of the soil by the casket:

'Besides the favourites and minions of grandees and lords, there is but one small group of people which actually finds comfort on majesty's breast; and to them you belong, miner. The king feeds in the marrow of his country, and you in turn on the king himself in order, as Hamlet says, to conduct defunct majesty, after a journey through three or four stomachs, back to the bosom or at least the belly of its loyal subjects. On how many kings' and princes' brains have you gorged yourself, you plump parasite, to attain this degree of corpulence? How many philosophers' idealism have you reduced to this your realism? You are an irrefutable proof for the real utility of ideas, as you have crammed yourself valiantly with the wisdom of so many heads.—For you nothing any longer is sacred, neither beauty nor ugliness, neither virtue nor vice; you wind about everything, you Laokoon's serpent, and document your thorough sublimity on the whole human race. Where now is the eye which smiled so enchantingly or commanded so threateningly?—You, satirist, sit alone in the empty socket of bone and peer insolently and maliciously about and make the head into your dwelling (and something even worse), in which formerly the schemes of a Caesar and Alexander were born. What now is this palace which can enclose a whole world and a heaven; this fairy castle in which love's wonders enchantingly delude; this microcosm in which all that is great and splendid and everything terrible and fearsome reside together in



Ape, 2008

embryo, which brought forth temples and gods, inquisitions and devils; this tailpiece of the creation—the human head!—shelter for a worm!—Oh, what is the world if that which it thought is nothing, and everything in it only transitory fantasy!—What are the fantasies of earth, spring and the flowers, if the fantasy in this little orb is scattered as dust, if here in the inner Pantheon all gods crash from their pedestals, and worms and decay take possession! Oh, do not daunt to me in any way of the autonomy of the spirit—here lies its battered workshop, and the thousand threads with which it spun the tissue of the world are all rent, and the world with them.—Probably even the old man here in his chamber has cast off his theatrical costume, and this malicious fellow in my hand is perhaps just coming from the house-cleaning he has attended in the paternal lodgings;—yet let it be—I will look fiercely into Nothingness and pledge fraternity with It, that I may perceive no further human traces when, at last, It seizes me, too! ...

I was strong and wild enough now to lift the lid, even though I felt that this rage and anger, as all else, also pertained to Nothingness. ...

How odd—when the quiet little bedchamber opened up in which I no longer expected any sleeper, he was still lying there unscathed on the pillow with a wan serious face and black curly hair about his temples and forehead; this was still the bust copied from life, stored here in Death's subterranean museum as an oddity, and the old necromancer seemed eager to bid defiance to Nothingness.

'That's how he looked when he was summoning the devil!' the fortune-teller said.—'Only afterwards they folded his hands so he would have to pray down below against his will!'—'And why is he praying then?' I asked angrily—'no doubt countless stars are sparkling and swimming there above us in heaven's ocean, but if they have worlds, as many clever heads assert, then there are also skulls on them and worms, as here below; and that holds throughout the whole immensity, and the Basel Dance of Death merely grows all the merrier and wilder thereby and the ballroom grander.—Oh, how all those who rove about over graves and over the thousandfold layered lava of bygone races—how they all whimper for love and for a great heart above the clouds on which they might once rest with all their earths! Dimper no longer—these myriads of worlds roar through all their heavens only by the gigantic force of nature, and this terrifying spawner who has spawned everything and herself with it, has no heart in her own breast, but for a pastime only forms little ones which she passes around—cleave to these and love and coo so long as

these hearts still hold together!—I refuse to love and will remain quite cold and frozen so as, if possible, to be able to laugh away when the giant's hand crushes me, too!' ...

'The old necromancer seems to be laughing at my talk! Maybe you know better, devil-summoner—and above this demolished pantheon,

a new more splendid one ascends which reaches into the clouds and in which the colossal gods, sitting about there in a circle, can really straighten up without knocking their heads on the low ceiling.—If it were true, that would be cause for praise, and it might be worth the trouble to witness how some immense spirits obtained a correspondingly immense scope for action and no longer needed to stifle and hate in order to be great, but could climb up freely into the heavens to spread their radiant plumage there.—The thought could almost make me hot!—Only, don't let them all try and be resurrected on me; not all!—What would so many pygmies and cripples want in this great splendid pantheon in which only beauty shall reign, and the gods! Oh, we really are often enough ashamed of this company on earth; how could we share heaven with them socially!—Only you dare raise yourselves from slumber, you great regal heads who appear with diadems in world history, and you inspired singers who speak enraptured of royalty and exalt them. The others may sleep peacefully and very softly, even have pleasant dreams; these I grant them with all my heart!' ...

'With you, old alchemist, I would gladly begin the journey; only, you shall not beg for heaven—not beg—rather win it through spite if you have the strength. The falling titans are worth more than a whole globe

full of Dissemblers who would like to sneak into the pantheon through a little morality and thus and such comparative virtue! Let us go forth prepared to face the giant of the other world; for only when we raise our banner there, are we worthy of dwelling there!—Leave off begging; I will tear your hands apart by force!—

'Woe! What is this—are you too but a mask and deceive me?—I no longer see you, father,—where are you?—Fit my touch all crumbles into ashes, and there is only a handful of dust lying yet on the ground, and a few satisfied worms creep secretly away like moral funeral orators who have outdone themselves at the banquet of sorrow. I strew this handful of paternal dust into the air and it remains—Nothing!'

On the grave beyond, the visionary is still standing and embracing Nothing!

And the echo in the charnel-house cries for the last time **Nothing!**



'Exquisite Corpses 2, 2009

CORNELIA RENZ

Cornelia Renz wurde 1966 in Kaufbeuren geboren. Von 1993 bis 1998 studierte sie Malerei und Grafik an der Hochschule für Grafik und Buchkunst (HGB) in Leipzig. Von 1998 bis 2001 war sie Meisterschülern an der HGB bei Sighard Gille. Seitdem lebt und arbeitet sie in Berlin.

Cornelia Renz was born in Kaufbeuren in 1966. She studied Painting and Graphics at the Hochschule für Grafik und Buchkunst (HGB) in Leipzig from 1993 until 1998. Until 2001, she was Meisterschüler with Sighard Gille. Since then she lives and works in Berlin.

STIPENDIEN UND PREISE
AWARDS AND PRIZES

- 2011 Villa Aurora Stipendium
- 2005 Förderpreis Bildende Kunst der Schering Stiftung
- 2001 Marion-Ermer-Preis
- 1999 Graduiertenstipendium des Freistaates Sachsen
- 1998 Reisesstipendium der Stiftung Germination
- 1996 100 Sächsische Grafiken, Schüngel Preis

EINZELAUSSTELLUNGEN
SOLO SHOWS

- 2011 *Night. Tail. Pieces*, Kunstverein Konstanz
- Running wild. Gartenszenen*, Cream Contemporary, Berlin
- 2010 *Idyll*, Nolde Stiftung, Berlin
- Pet Show*, Galerie Anita Beckers, Frankfurt am Main
- 2008 *Heaven*, C1 / Kunsthalle Göppingen
- 2007 *Miscellaneous*, Galerie Anita Beckers, Frankfurt am Main
- Subrosa*, Goff + Rosenthal, New York
- 2006 *Gwendolyn – die Härte des Geistes*, Galerie Echolot, Berlin
- 2005 *Cornelia Renz*, Goff + Rosenthal, New York
- Paradies*, Galerie Echolot, Berlin
- 2004 *Bambi and Comrades*, Kunstraum Zeche Zollverein, Essen
- Eden*, Galerie rekord, Berlin
- 2003 *Gertrude Jekyll*, Büro Spors, Berlin
- 2001 *Das große Glück*, Sparkasse Leipzig
- Erinnern und Vergessen*, Regierungspräsidium Leipzig

GRUPPENAUSSTELLUNGEN (AUSWAHL)
GROUP SHOWS (SELECTION)

- 2011 *Der Strich – Erika Mustermann Collection*, Pavillon vor der Volksbühne, Berlin
- Hot Spot Berlin – eine Momentaufnahme*, Georg-Kolbe-Museum, Berlin
- Elements of Nature – Selection from the Frederick R. Weisman Art Foundation*, Brevard Art Museum, Melbourne (FL)
- ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ. Das Alphabet von a bis z*, Kunsthalle Memmingen

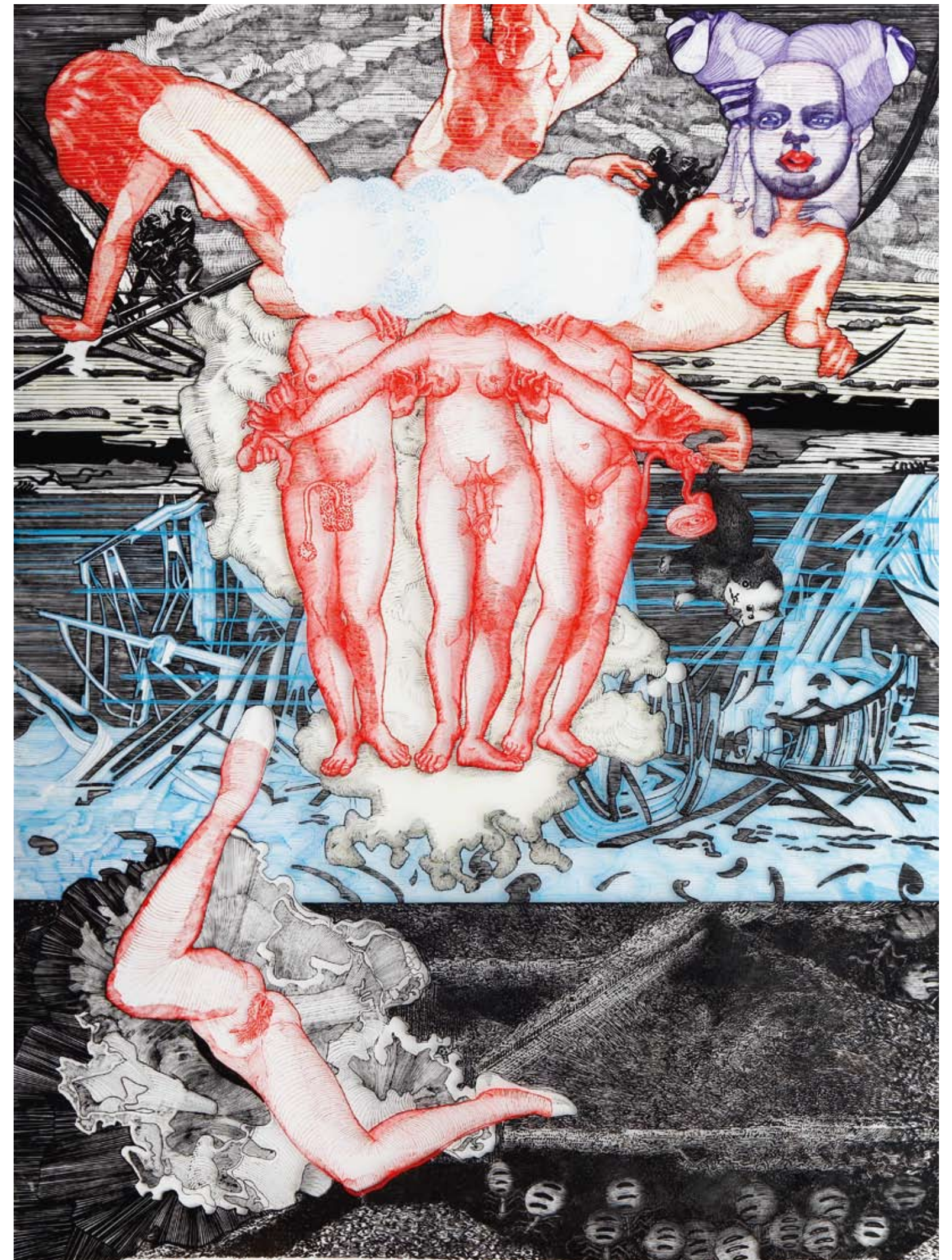
- 2010 *Glanzlichter – Hinterglasmalerei in der Gegenwartskunst*, Museum Villa Rot, Burgrieden-Rot
- Elements of Nature – Selection from the Frederick R. Weisman Art Foundation*, Contemporary Art Center, New Orleans
- Die Unsterblichkeit der Sterne – Von Goya über Walter Benjamin zu Václav Havel*, Kunstmuseum Solingen
- houseparty II – come as you are*, Galerie Baer – Raum für aktuelle Kunst, Dresden
- Little Disco*, Späti International, Berlin
- There's a tear in my beer*, PerformanceArtsAndSoundsAt-WestGermany, Berlin
- La nouvelle generation des peintres de l'ecole de Leipzig*, Galerie Monica de Champfleury, Paris
- Art of transitions*, Galerie Schwenk, Castrop-Rauxel
- 2009 *Zeigen, An Audio Tour through Berlin by Karin Sander*, Temporäre Kunsthalle, Berlin
- Opening*, Muzeum Montanelli, Prag
- Exotica*, Forgotten Bar Project, Berlin
- The Garden of Earthly Delights*, Tape Gallery, Berlin
- Exquisite Corpse*, Cream Contemporary, Berlin
- 2008 *XV. Rohkunstbau: DREI FARBEN – ROT*, Villa Kellermann, Potsdam
- The Berlinians + One*, Loushy & Peter Art & Projects, Tel Aviv
- Menschen und Orte*, Kunstverein Konstanz
- 2007 *Ortswechsel*, Atelierhaus Frankfurt, Frankfurt am Main
- Aus dem 21. Jahrhundert – Neuerwerbungen*, Berlinische Galerie, Berlin
- 2006 *Das kommt davon*, Backfabrik Berlin
- Wir haben keine Probleme*, Backfabrik Berlin
- Transparent – Aquarellmalerei der Gegenwart*, Xylon – Museum + Werkstätten, Schwetzingen
- 2005 *Lindbergh's Traum*, Backfabrik, Berlin (mit Marcel Bühler)
- Töchter und Söhne*, Pasinger Fabrik, München
- Trial of Power*, Kunstraum Kreuzberg, Berlin
- Förderpreis Bildende Kunst der Schering Stiftung*, Berlinische Galerie, Berlin
- Die Elfte*, Leipziger Jahresausstellung, Städtisches Kaufhaus, Leipzig
- 2004 *Tiefsee*, Galerie Echolot, Berlin
- Dancing Lines*, Galerie Christa Burger, München
- Rekord aus Berlin*, Overbeck-Gesellschaft, Lübeck
- 2003 *Rekord*, Galerie Rekord, Berlin
- 2002 *Kostprobe*, Hotel Leipziger Hof, Leipzig
- Marion-Ermer-Preis*, Hochschule für Bildende Künste, Dresden
- Leipziger Jahresausstellung*, Leipzig
- 2001 *Meisterschüler 2001*, Galerie der HGB, Leipzig
- Young Artists in Transition*, He Xianing Gallery, Shenzhen
- 2000 *Klasse Gille*, Galerie Timm Gierig, Frankfurt am Main
- 1999 *100 Sächsische Grafiken*, Dresdner Bank, Leipzig
- Germinations X*, het Elzenveld, Antwerpen
- Von mir aus*, Kunstverein Rüsselsheim
- 1998 *Freibad*, f-Raum e.V., Städtisches Kaufhaus, Leipzig
- b-auswärts*, f-Raum e.V., Haus Löhrstraße, Leipzig
- Baboons are Dangerous*, Diplomausstellung, Leipzig
- Germinations X*, The Factory, Athen
- 1997 *Kunststudenten stellen aus*, Kunst- und Ausstellungshalle der BRD, Bonn
- 1996 *100 Sächsische Grafiken*, Neue Sächsische Galerie, Chemnitz

Tafeln
Plates



*Les artistes, 2009
240 x 200 x 8 cm*

Pigmentstift auf zwei Scheiben Acrylglas / pigment marker on two layers of acrylic glass



L'origine et la fin du monde, 2009
270 x 200 x 8 cm
Pigmentstift auf zwei Scheiben Acrylglas / pigment marker on two layers of acrylic glass



Mene'Bene, 2010
200 x 240 x 8 cm
Pigmentstift auf zwei Scheiben Acrylglas / pigment marker on two layers of acrylic glass



Selbst in Landschaft, 2010
120 x 180 x 6 cm
Pigmentstift auf zwei Scheiben Acrylglas / pigment marker on two layers of acrylic glass



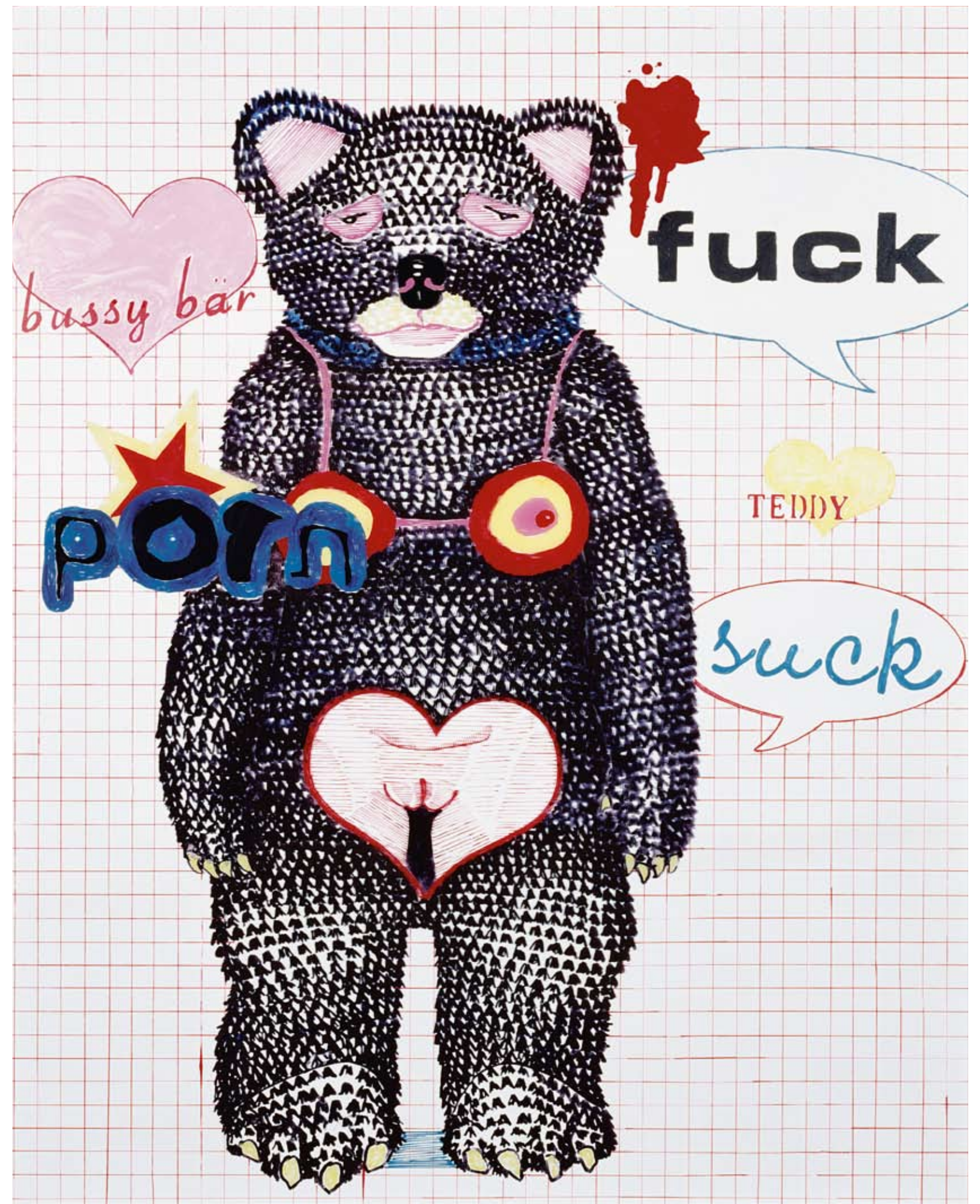
Self fed by little death, 2008
120 x 200 x 6 cm
Pigmentstift auf zwei Scheiben Acrylglas / pigment marker on two layers of acrylic glass



Subrosa, 2007
200 x 200 x 8 cm
Pigmentstift auf Acrylglas und Hartschaumplatte / pigment marker on acrylic glass and hardfoamboard



*'Blonde No. 220', 2011
 270 x 200 x 8 cm
 Pigmentstift auf zwei Scheiben Acrylglas / pigment marker on two layers of acrylic glass*



*Bussybär, 2005
106 x 86 x 6cm
Pigmentstift auf Acrylglas und Hartschaumplatte / pigment marker on acrylic glass and hardfoamboard*



Heaven, 2007
 270 x 200 cm x 8 cm
 Pigmentstift auf Acrylglas und Hartschaumplatte / pigment marker on acrylic glass and hardfoamboard



Love, 2006
 190 x 190 x 10 cm
 Pigmentstift auf zwei Scheiben Acrylglas, Lichtkasten / pigment marker on two layers of acrylic glass, lightbox



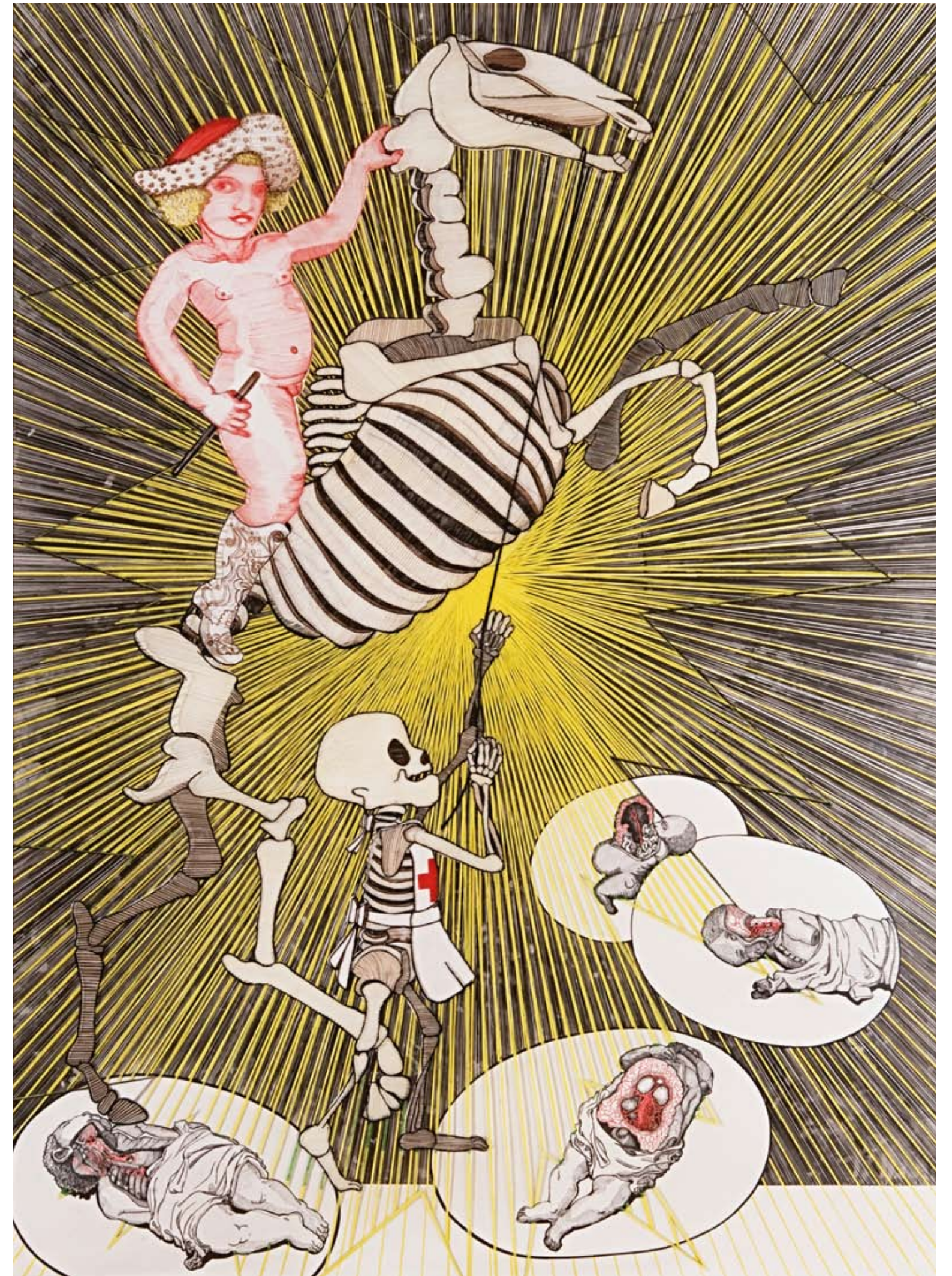
Heavenly creatures, 2006
300 x 190 x 8cm
Pigmentstift auf Acrylglass und Harischampplatte / pigment marker on acrylic glass and hardfoamboard



*Jägermeister, 2004
190 x 300 x 8cm
Pigmentstift auf Acrylglass und Harischampplatte / pigment marker on acrylic glass and hard/camboard*



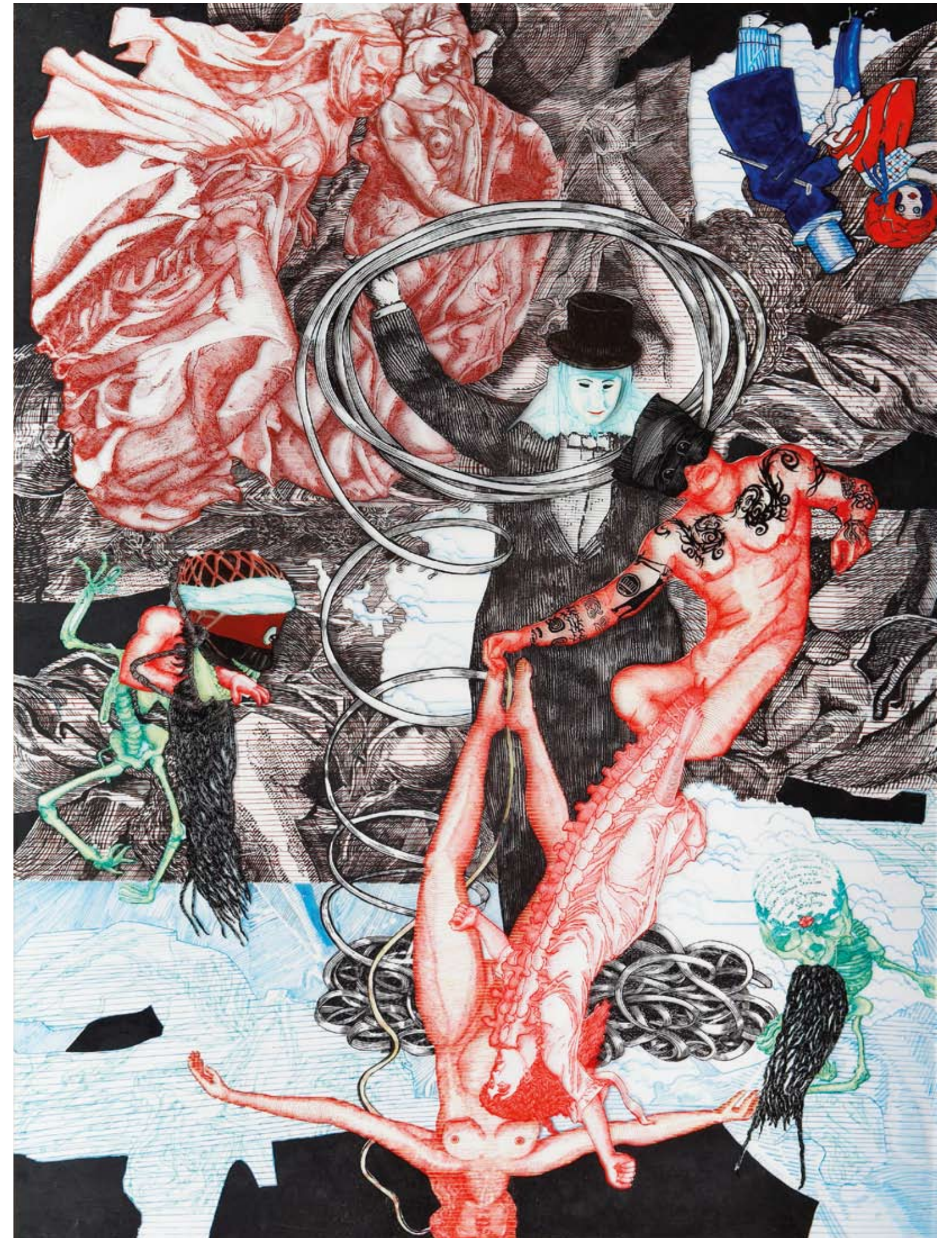
Puppy, 2005
 106 x 86 x 6cm
 Pigmentstift auf Acrylglas und Hartschaumplatte / pigment marker on acrylic glass and hardfoamboard



Wendy, 2006
 270 x 200 x 8 cm
 Pigmentstift auf Acrylglas und Hartschaumplatte / pigment marker on acrylic glass and hardfoamboard



Unicorn, 2008
210 x 140 x 8 cm
Pigmentstift auf Acrylglas und Hartschaumplatte / pigment marker on acrylic glass and hardfoamboard



*Zampanò, 2009
 270 x 200 x 8 cm
 Pigmentstift auf zwei Scheiben Acrylglas / pigment marker on two layers of acrylic glass*



Waschzwang, 2011
 270 x 200 x 8 cm
 Pigmentstift auf zwei Scheiben Acrylglas / pigment marker on two layers of acrylic glass



*Hengst, 2011
270 x 200 x 8 cm
Pigmentstift auf zwei Scheiben Acrylglas / pigment marker on two layers of acrylic glass*



*Bunny, 2010
120 x 190 x 6 cm
Pigmentstift auf zwei Schichten Acrylglas / pigment marker on two layers of acrylic glass*



Body of evidence, 2010
300 x 190 x 8 cm
Pigmentstift auf zwei Scheiben Acrylglas / pigment marker on two layers of acrylic glass



Slumber, 2007
160 x 230 x 8 cm
Pigmentstift auf Acrylglass und Harthschaumplatte / pigment marker on acrylic glass and hardboard



Incroyable & Merveilleux, 2008
260 x 520 x 8cm
Pigmentstift auf Acrylglas und Harischampplatte / pigment marker on acrylic glass and hard/camboard



Stupid, 2007
 260 x 200 x 8 cm
 Pigmentstift auf zwei Scheiben Acrylglas / pigment marker on two layers of acrylic glass



Malice, 2007
 260 x 200 cm x 8 cm
 Pigmentstift auf zwei Scheiben Acrylglas / pigment marker on two layers of acrylic glass

CORNELIA RENZ
NIGHT. TAIL. PIECES

Erscheint anlässlich der Ausstellung
Cornelia Renz: Night. Tail. Pieces
im Kunstverein Konstanz
17. September – 27. November 2011

Herausgeber: Axel Lapp
Redaktion: Axel Lapp und Cornelia Renz
Übersetzung: Brian Currid
Korrektorat: Robert Schlicht
Gestaltung: Anja Lutz // Book Design
Bildbearbeitung: LVD Ges. für Datenverarbeitung mbH
Produktion: DZA Druckerei zu Altenburg GmbH
Papier: MultiArt gloss, 200 g/m² und Recystar 115 g/m²
Schriften: Behrensschrift, Tribute, ITC Isadora

© 2011 The Green Box, Cornelia Renz und die Autoren.

Verlag:
The Green Box
Kunst Editionen Berlin
www.thegreenbox.net

ISBN 978-3-941644-30-4

Gefördert durch die Stiftung Kunstfonds mit Mitteln der
VG Bild-Kunst.
Mit freundlicher Unterstützung der Freunde und Förderer des
Kulturzentrums am Münster e. V., Konstanz, der Galerie Andrae
Kaufmann, Berlin, der Galerie Anita Beckers, Frankfurt am Main,
sowie von Dr. Ulrich Köstlin.

STIFTUNGKUNSTFONDS



Cornelia Renz dankt
den namentlich genannten und nicht genannten Leihgebern;
Marie Lacher, Michael Günther und Dolores Claros-Salinas,
Kunstverein Konstanz; Thomas Andrae und Moritz Kaufmann,
Galerie Andrae Kaufmann; Anita Beckers, Galerie Anita Beckers;
Dr. Ulrich Köstlin & Nathan Köstlin; Axel Lapp, Anja Lutz,
Markus Bachmann, Marcel Bühler, Anna Renz und den Autoren.

BILDNACHWEIS

Alle Fotos von Markus Bachmann, außer S. 15: Wikimedia
Commons; S.18: Hans Georg Gaul; S. 65: Kai-Annett Becker.

ABBILDUNGEN (TEXTTEIL)

Bambi – bulb, 2005, 88 x 60 cm, Pigmentstift und Collage auf
Papier / pigment marker and collage on paper
Luna, 2002, 42 x 60 cm, Filzstift auf Papier / feltpen on paper
Schöner Leben. Schöner Sterben. (4), 2010, 27,5 x 37 cm, Collage und
Radierung auf Papier / collage and etching on paper
Bunny & Kitty, 2010, 27,5 x 37 cm, Collage und Radierung auf
Papier / collage and etching on paper
Sex (Marcel Bühler & Cornelia Renz), 2011, 26,5 x 55,5 cm,
Radierung und Collage auf Papier / etching and collage on paper
I love horses, 2011, 40 x 24,5 cm, Radierung und Materialcollage auf
Papier / etching and material collage on paper
Rabbit, 2007, 60 x 42 cm, Pigmentstift und Collage auf Papier /
pigment marker and collage on paper
Today I shot, 2008, 62 x 43 cm, Pigmentstift, Collage und Stickerei
auf Papier / pigment marker, collage and embroidery on paper
Yes, you could die. (Marcel Bühler & Cornelia Renz), 2011
26,5 x 55,5 cm, Radierung und Collage auf Papier / etching and
collage on paper
Schöner Leben. Schöner Sterben. (2), 2010, 29 x 23 cm, Material-
collage und Radierung auf Papier / material collage and etching
on paper
Waschzwang, 2009, 29 x 21 cm, Pigmentstift, Kinderzeichnung
und Collage auf Papier / pigment marker, children's drawing and
collage on paper
Ape, 2008, 43 x 62 cm, Pigmentstift und Collage auf Papier /
pigment marker and collage on paper
Exquisite Corpses 2 (Joe Biel, Scott Hunt & Cornelia Renz), 2009,
35,6 x 21,7 cm, Zeichnung und Collage auf Papier / drawing and
collage on paper

SAMMLUNGEN

Bambi – bulb (S. 6): Sammlung Birkholz Hundertmark, Berlin;
Luna (S. 10): Privatsammlung; *Schöner Leben. Schöner Sterben.*
(4) (S. 13): Privatsammlung Hamburg; *Bunny & Kitty* (S. 17):
Privatsammlung, Berlin; *I love horses* (S. 25): Privatsammlung,
Berlin; *Rabbit* (S.27): Privatsammlung, Basel; *Today I shot* (S. 29):
Privatsammlung; *Waschzwang* (S. 34): Sammlung Birkholz
Hundertmark, Berlin; *Exquisite Corpses 2* (S. 37): Privatsammlung
Berlin; *Les artistes* (S.39): Privatsammlung, Berlin; *MeneBene* (S.43):
Loushy Art & Projects; *Self fed by little death* (S. 47):
Privatsammlung, Basel; *Subrosa* (S. 49): Sammlung Hölzel;
Blonde No. 220 (S. 51): Privatsammlung, Hamburg; *Bussybär* (S. 53):
Privatsammlung, Stuttgart; *Heaven* (S. 55): Privatsammlung,
Basel; *Love* (S. 57): Sammlung Dr. Ulrich Köstlin, Berlin; *Heavenly*
Creatures (S. 59): Arian Alavi Kia, Berlin; *Jägermeister* (S. 61):
Zabludowicz Collection; *Puppy* (S. 63): Privatsammlung;
Wendy (S. 65): Sammlung Christian Klawitter, Hamburg;
Unicorn (S. 67): Privatsammlung, Basel; *Zampano* (S.69):
Sammlung Deutsche Moderne; *Hengst* (S.73): Privatsammlung,
Berlin; *Body of Evidence* (S. 77): Sammlung Stiftung DrAK,
Museum Montanelli, Prag; *Slumber* (S. 79): Collection Jose
Olympio Pereira, Brasilien; *Incroyable & Merveilleux* (S. 81):
Privatsammlung, Basel; *Stupid* (S. 83): Privatsammlung, Basel;
Malice (S. 85): Sammlung Credit Beaux-Arts, Tokio; alle anderen
Arbeiten befinden sich im Besitz der Künstlerin.