



Deutsch

A...kademie der  
bildenden Künste  
Wien

Gemäldegalerie  
Exhibit Galerie

Die Pfeile des  
wilden Apollo  
Klopstockkult &  
Ossianfieber

7.3.–25.5.2025

© 2025 AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE WIEN

A...kademie der bildenden Künste Wien  
Gemäldegalerie und Exhibit Galerie  
*Die Pfeile des wilden Apollo. Klopstockkult & Ossianfieber*  
7.3.–25.5.2025

Kuratiert von Alexander Roob

Eine Ausstellung der Kunstsammlungen  
in Kooperation mit der Exhibit Galerie

## Vorwort

Die Ausstellung *Die Pfeile des wilden Apollo. Klopstockkult & Ossianfieber*, die der Zeichner und Bildhistoriker Alexander Roob kenntnisreich zusammengestellt hat, beschäftigt sich mit der Schwellenzeit zwischen dem 18. und 19. Jahrhundert und gibt Einblicke in eine Periode des Widerstreits zwischen Aufklärung und Gegenklärung. Sein Zugang zu den ausgewählten Sammlungsbeständen der Kunstsammlungen und deren vorliegende Interpretation ist nicht zuletzt für die transhistorische Methode der Kunstsammlungen in ihrer Programmatik von besonderem Wert, unterstreicht sie doch das Wesen von Reprisen und Retrovisionen innerhalb der vergangenen Jahrhunderte, die immer wieder in gegenläufigen Wellenbewegungen von aufklärerischen Idealen einerseits, Revolte und Weltflucht andererseits auftauchen.

Die Ausstellung wendet sich einer Zeit der Umbrüche zu, die von der Reaktion auf den „Terror der Vernunft“ der Aufklärung geprägt ist – mit religiösem Fanatismus, Aberglauben, Nationalmythik und -mystik, Projektionen von Ursprungs- und Gründungsmythen, bis hin zu deren Erfindung. Gerade im Spiegel unserer Zeit erscheint eine Reflexion über die Ursachen und die Entwicklung der Exaltation der Emotionen, der Extreme, der Fake News, der Diffamierung des Andersseins, des Rückzugs auf das Eigene und der Kultivierung atavistischer Sehnsüchte durchaus erhellend.

*Die Pfeile des wilden Apollo* ist eine Ausstellung der Kunstsammlungen, die in drei Räumen der Gemäldegalerie und in der Exhibit Galerie stattfindet und in der Werke aus den historischen Sammlungen des Hauses und zahlreiche Leihgaben sowie Arbeiten von Studierenden der Akademie gezeigt werden, die als zeitgenössische „Kommentare“ zu den Themen der Ausstellung im Rahmen einer Lehrveranstaltung von Alexander Roob entstanden sind.

Sabine Folie  
Direktorin Kunstsammlungen

Ingeborg Erhart  
Vizerektorin für Kunst und Lehre

Gemäldegalerie

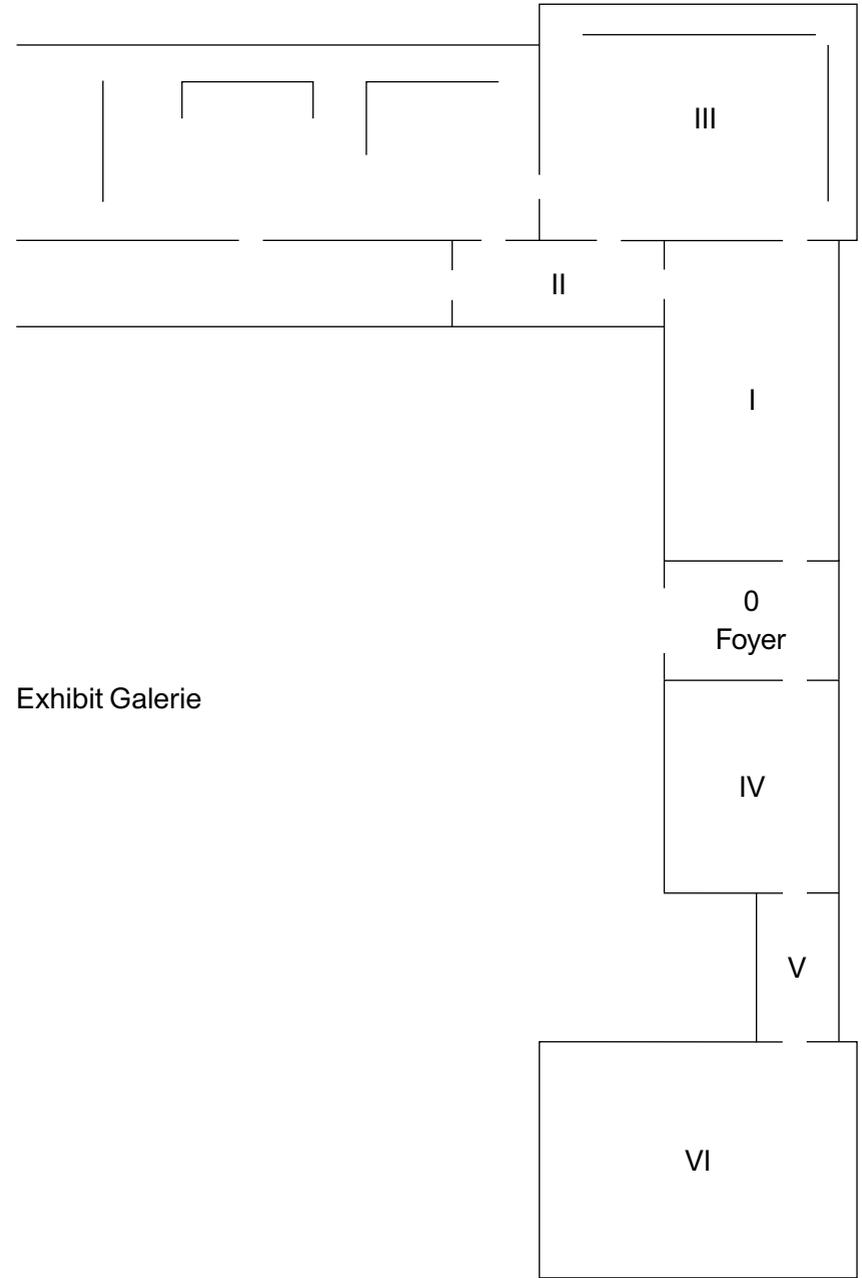


Exhibit Galerie

# 0 Klassik / Anti-Klassik

Foyer

Gemäldegalerie und Exhibit Galerie

Jahrzehnte vor der Französischen Revolution brach in die Hochphase der Aufklärung eine Kultur der rauschhaften Affekte ein, die zunehmend auch von nationalmythischen und folkloristischen Enthusiasmen getragen wurde. Der Kulturphilosoph Johann Gottfried Herder verglich ihre Wirkkraft mit den epidemischen Geschossen, die Homers Schlachtenepos *Ilias* einleiten. Mit Begriffen wie „Zeitalter der Empfindsamkeit“ und „Sturm und Drang“ lässt sich diese lange Phase der Entgrenzung und Entfremdung vom Vorbild einer vermeintlich rationalen Antike nur unzureichend charakterisieren.

*Laocoön*, eine späte Grafik des englischen Malerdichters William Blake, spiegelt diese Abkehr von der Klassik programmatisch wider. Ihre fest umrissene Formenwelt geht in einem diffusen Organismus aus Schrift auf, einem wie tätowiert wirkenden Klangraum wüthender Slogans, die einen provokanten, kontrafaktischen Zugang zur Frühgeschichte eröffnen: Das künstlerische Hauptwerk des griechischen Altertums und Ideal klassizistischer Kunstanschauung sei nichts als die Kopie eines hebräischen Originals, eine sinnverdrehte Adaption vorzeitlicher christlicher Symbolik, der Schlangenkampf des trojanischen Apollopriesters und seiner beiden Söhne in Wahrheit eine Allegorie auf den Sündenfall. Dem physischen Körperkult der Antike setzt Blake einen spiritualistischen Christus-Korpus als kollektiven Imaginationraum entgegen, in dem das physische Auge nichts, die Vision dagegen alles ist.

Mit seinem antikapitalistischen Furor markiert das Werk der späten 1820er Jahre bereits einen Abgesang auf den Eskapismus der Hochromantik – und zugleich auch einen Ausblick auf den frühsozialistischen Messianismus der sich formierenden Arbeiterbewegungen.

Die historischen Perspektiven, die Herder und Blake auf die Kultur des zornigen Apollo einnahmen, fungieren als kontinuierliche Begleiter durch die Ausstellung, während sich die aktuellen Kommentare Studierender intensiver mit einzelnen Aspekten auseinandersetzen.

# I Elysium ist nicht. Der Messias. Ein Heldengedicht

Gemäldegalerie

Der Bruch mit der französisch geprägten Klassik der Aufklärungszeit und die Verabsolutierung der Kunst zu einer quasi sakralen und gesellschaftsverändernden Kraft waren seit Mitte des 18. Jahrhunderts europaweit mit dem weitgehend vergessenen Namen des sächsischen Dichters Friedrich Gottlieb Klopstock verbunden. Mit der frenetisch gefeierten Teilveröffentlichung seines Großepos *Der Messias. Ein Heldengedicht* stieg der junge Theologiestudent 1748 zum ersten Superstar der deutschsprachigen Dichtkunst auf. Sein titanisches Unternehmen, dem alttestamentarischen Epos *Paradise Lost* des führenden englischen Dichters John Milton durch eine Dramatisierung der christlichen Erlösungsgeschichte den Rang streitig zu machen, appellierte nicht zuletzt auch an ein neues nationales und kulturelles Selbstbewusstsein.

*Der Messias* ersetzte Miltons grimmigen Puritanismus durch die Vision einer endzeitlichen Allversöhnung. Das Werk stellte Grundregeln der klassischen Epik auf den Kopf und rang der gestelzten deutschen Sprache eine moderne Ausdrucksqualität ab. An die Stelle eines dramatischen Erzählflusses und bildhafter Anschaulichkeit traten Introspektion und Exaltation sowie eine nur schwer nachvollziehbare polyperspektivische Handlungskonstruktion, die als kosmisches Delirium ständig zwischen verschiedenen Astral-ebenen wechselte und dabei wie ein liturgisches Drama zeitlich auf der Stelle trat. Bis zur Vollendung im Jahr 1773 verstrickte das pietistische Monumentalopus Autor und Leserschaft in ein nahezu dreißigjähriges spirituelles Exerzitium, das von der Möglichkeit der Übertragung und Verstärkung von Affekten ausging. Der Klopstockrausch war allgegenwärtig und stand auch im Zentrum der manisch-suizidalen Welt, die sein Anhänger Johann Wolfgang von Goethe in

seinem Debütroman *Die Leiden des jungen Werther* (1774) entwarf. Später war es dessen Kollaborateur Friedrich Schiller – auch er in späteren Jahren ein Renegat des Klopstockianismus –, der explizit vor einem morbiden und jugendgefährdenden Einfluss des Dichters warnen sollte.

Die Kritik der Weimarer Klassiker verkannte allerdings die gemeinschaftsstiftenden Aspekte einer Poetik, die alles andere als lebensfern und körperlos war und zum rituellen Gesamtkunstwerk tendierte. Der Strom der freien Rhythmen wollte laut vorgetragen und gemeinschaftlich erlebt sein – Klopstock stand auch am Beginn der neuzeitlichen Dichterlesung – und die Chöre seiner Stücke sollten wie in einer griechischen Tragödie feierlich intoniert und getanzt werden. Die Tonkunst, vor allem der Gesang, galt ihm als höchste Verwirklichung einer Ästhetik, die in eine emotionale Tiefenschicht vordringen wollte, die der Bildkunst unerreichbar sei. Wer habe jemals beim Anblick eines Gemäldes oder einer Plastik geweint? Dass er die Zusammenarbeit mit Komponisten suchte, die sich reihenweise von ihm inspirieren ließen, liegt auf der Hand. Der Klopstockkult spielte katalysatorisch in die Frühzeit der Wiener Klassik hinein und affizierte später Beethoven und Schubert. 150 Kompositionen, die 45 Komponisten nach seinen Gedichten schufen, sind allein für die Zeit bis 1800 bekannt. Erstaunlich ist jedoch, dass Klopstock trotz seiner Geringschätzung des Gesichtsinns auch erhebliche Mühen auf eine Visualisierung des *Messias* verwendet hat. Anfangs war ihm die Zusammenarbeit mit Illustrator\_innen von seinem Verlag aufgenötigt worden, doch nach ersten negativen Erfahrungen nahm er die Auswahl selbst in die Hand und setzte sich mit der gesellschaftlichen Funktion von Bildkunst und mit den Grenzen des Darstellbaren auseinander. Obwohl er Malerei für ein elitäres Feudalrelikt hielt und sein Ideal eine Autorengrafik war, die breiteren Gesellschaftsschichten zugänglich war, setzte er seine Hoffnungen lange Zeit auf zwei führende Vertreter\_innen der Historienmalerei. Als Angelika Kauffmann nach einigen Anläufen vor den wachsenden Ansprüchen und Einschränkungen des Dichters kapitulierte, ließ er Heinrich Friedrich Füger bei seinen

Illustrationen freie Hand. Der Direktor der Wiener Akademie sah in dem Großepos einen würdigen Gegenstand für den Abschluss seines Lebenswerkes und fertigte 1797 für eine Gesamtausgabe des *Messias* einen Zyklus von 22 Illustrationsentwürfen. Daneben führte er zwanzig nahezu formatgleiche Malereien aus, die er der Öffentlichkeit über viele Jahre in einem eigenen *Messias*-Raum seines Ateliers zugänglich machte. Nur fünf dieser Gemälde überstanden, zum Teil schwerst lädiert, die Bombenangriffe des 2. Weltkriegs. Ihre eher skizzenhafte Anlage und ihre zeitliche Nähe zu den Illustrationsentwürfen lassen vermuten, dass er von Anfang an auch eine Ausführung in einem repräsentativeren Format plante, die es mit den Gemälden einer *Milton Gallery* aufnehmen konnte, die Johann Heinrich Füssli in London mit großem Werbeaufwand angekündigt hatte.

Der zehn Jahre ältere Schweizer Literaturkritiker und Malerpoet Füssli, ein Schüler des Züricher Milton-Übersetzers und herausragenden Klopstock-Mentors Johann Jakob Bodmer, hatte seine frühe Begeisterung für den Dichter des *Messias* auch nach dem Umzug nach London bewahrt und sich dort unter anderem mit eigenen Übersetzungsproben für sein literarisches Idol eingesetzt. Es war Füsslis Mitarbeiter William Blake, der schließlich die nationale Herausforderung durch den deutschen Milton annahm und mit seinem bilddichterischen *Albion*-Zyklus (1797 – um 1820) eine nationalmythische und tiefenpsychologische, im Kern antipuritanische Auseinandersetzung mit Miltons *Paradise Lost* und dem Offenbarungsgeschehen vorlegte, in deren vielstimmiger, oratorienartiger Anlage und extremen zeitlichen Verschränkungen sich deutlich die Anstrengungen einer Überbietung der deutschen Messiade abzeichneten. Angespornt waren sie nicht nur vom Beispiel Füsslis, der sich neben poetischen Imitationen schon früh im Auftrag Klopstocks mit der Illustration des *Messias* befasst hatte, sondern auch durch den Kult, den sein wichtigster Förderer, der Milton-Biograf William Hayley, um das deutsche Opus betrieb. Zu Klopstocks englischen Bewunderern gehörte auch ein weiterer enger Freund Blakes, der Grafiker, Bildhauer und Spiritist John Flaxman, mit dem

Klopstock nur wenige Jahre vor seinem Tod Kontakt aufnahm. In Flaxmans Stil der zeichenhaften Verknappung hatte Klopstock eine Qualität der Übersetzung erkannt, die seinem eigenen dichterischen Ideal der Auslassung und Andeutung entsprach: Das Wortlose müsse in einem guten Gedicht umherwandeln „wie in Homers Schlachten die nur von wenigen gesehnen Götter“.<sup>1</sup> Nach dem Zerwürfnis mit Füger wegen dessen konventioneller Illustrationsweise, bei denen er nicht einmal vor einer theatralischen Gottesdarstellung zurückschreckte, setzte Klopstock seine letzten Hoffnungen auf Flaxman – doch vergeblich, denn der war mit Aufträgen überlastet.

Mit seinem Tod 1803 kam Klopstocks Werken eine neue Aufmerksamkeit und unter dem Eindruck der Napoleonischen Besetzungen auch eine verstärkte identitätsstiftende Funktion zu. In Rom reagierte Fügers Meisterschüler Josef Abel auf die Todesnachricht mit der Konzeption eines großformatigen Gruppengemäldes, das den verstorbenen Dichter beim Eintritt ins Elysium zeigt, das Gefilde der Seligen der griechischen Mythologie. Der dokumentarische Anspruch einer Porträtgalerie klassischer Dichtkunst und die offenkundigen Bezugnahmen auf die beiden römischen Parnass-Fresken von Raffael und Anton Raphael Mengs als den beiden Gründungsdokumenten der klassizistischen Malereitradition legen nahe, dass es sich hier um weit mehr als einen Nekrolog handeln musste, selbst wenn dieser einen Nationalbarden zum Gegenstand hatte, der in den habsburgischen Territorien des Alten Reiches mit einer ganz besonderen Nachhaltigkeit verehrt wurde.

Während in den Parnass-Fresken von Raffael und Mengs Apollo als einzelne Figur im Zentrum der Komposition stand, drehte sich Abels Gemälde um eine Konfrontation. In der Vorstudie (*Klopstocks Ankunft im Elysium*, Nationalgalerie Prag) kommt das Spannungsvolle der Begegnung zwischen dem Neuankömmling und Homer, dem Patriarchen der antiken Dichtkunst, besser zum Ausdruck als in der beschädigten Endfassung (*Klopstock unter den Dichtern im Elysium*, Belvedere, Wien). Entscheidend ist aber, was das Bild nicht zeigt, der unmittelbare Zukunftshorizont, der durch Klopstocks

vorwärtsdrängende Pose, die messianische Siegespalme und die neue Offenbarung in seinen Händen angedeutet wird. Sein Eintritt in den Parnass als das antike Zentrum des Elysiums wird im nächsten Moment das gesamte klassische Bezugssystem des Gemäldes zum Erlöschen bringen. „Elysium ist nicht“ heißt es im *Messias*. Das Gemälde steuerte also auf seine eigene Annullierung zu und war in dieser impliziten Drastik mit Blakes Neucodierung der *Laokoon*-Gruppe vergleichbar. Und mehr noch: Indem es im Sublimen des Ungezeigten eine Kunst beschwor, die nach Klopstock in erster Linie der christlichen Religion zu dienen hatte, erwies sich das antikisierende Idyll auch als ein zentrales Programmbild an der Epochenschwelle zur Romantik.<sup>2</sup> Nach Abels Rückkehr nach Wien sollte seine implizite Programmatik von Fügers nächster Schülergeneration in Rom umgesetzt werden, dem gegen die klassizistische Orthodoxie der Wiener Akademie opponierenden Lukasbund, der von glühenden Verehrern der Messiade gegründet worden war.

Das Werk hatte aber noch eine weitere Dimension, die mit Klopstocks zweiter Forderung an die Kunst der Zukunft zusammenhing und ganz und gar un-nazarenisch war. Sie erschließt sich, wenn man das Motiv im Kontext einer populären Grafikfolge politischer Elysien liest, die 1782 mit einer Ehrung des verstorbenen Rousseau und seiner elysischen Begegnung mit Plato und dessen *Politeia* begann und dann mit Darstellungen Friedrichs II. (Berlin 1788) und Josephs II. (Wien 1790) in herrschaftlich-dynastische Kontexte wechselte. Dass Klopstocks Überführung ins Elysium vor diesem Hintergrund mit imperialen Apotheosen nicht nur gleichzieht, sondern sie durch ihr pompöses Historienformat sogar noch übertrifft, entspricht ganz dem stolzen Selbstverständnis, mit dem der Dichter zu seinen Lebzeiten gegenüber dem Kaiserhof aufgetreten war. Mit seinem kulturpolitischen sogenannten „Wiener Plan“, den er an den liberalen Joseph II. gerichtet hatte, war er für zentralstaatliche Förderung und die Durchsetzung künstlerischer Autonomie und schöpferischer Freiheit eingetreten. Dass *Klopstock im Elysium* in Zeiten einer sich abzeichnenden Neufassung des Reichsgedankens als ein Appell an den konservativen Nachfolger Josephs II. zu verstehen war, legt die

Vielzahl der dargestellten Personen nahe, die mit republikanischen Freiheitsgedanken assoziiert werden können: Klopstock selbst, der Ehrenbürger der französischen Nationalversammlung war und mit seinen politischen Oden für den Beginn einer demokratisch-interventionistischen Dichtkunst im Deutschsprachigen stand, John Milton, der bekannteste Apologet der Rede- und Pressefreiheit, Pietro Metastasio, ein Librettist republikanischer Opernstoffe, sowie der revolutionäre italienische Dramatiker Vittorio Alfieri. Föger konnte sich 1811, nunmehr als Direktor der kaiserlichen Gemäldegalerie, noch erfolgreich für den Ankauf von Abels Programmgemälde einsetzen, zu einem Auftrag für die Realisierung seines großen *Messias*-Zyklus kam es nach der post-napoleonischen restaurativen Wende allerdings nicht mehr.

## II Blinde Seher – Wahre Homere

### Gemäldegalerie

Die Demontage des hehren Homer hatte bereits in den 1730er Jahren begonnen, in einem kulturalanthropologischen Milieu der schottischen Aufklärung, das von frühen kognitionswissenschaftlichen und evolutionstheoretischen Ansätzen gekennzeichnet war. Die atavistische Porträtbüste, die auf einem Selbstporträt des Edinburgher Barbiers und grafischen Chronisten John Kay die Betrachter\_innen mit hypnotischem Blick fixiert, spiegelt eine primitivistische Ansicht des Begründers der abendländischen Kultur, wie sie spektakulär in der Schrift *An Enquiry into the Life and Writings of Homer* (1735) des Aberdeener Literaturhistorikers Thomas Blackwell zum Ausdruck kommt. Blackwell hielt die *Ilias* und die *Odyssee* für Produkte eines archaischen Wanderbarden, mit einem historischen und ethnografischen Blick, der die Inhalte seiner Epen in ekstatischen Aufführungen, mutmaßlich auch unter Einwirkung von Drogen, frei improvisierte und fortsetzte. Der Einfluss, den diese Studie auf die bald hereinbrechende folkloristische Welle, auf die enthusiastische Ausforschung von Völkern und ihrer Überlieferungen haben sollte, lässt sich kaum überschätzen.

Inspiziert wurde die *Enquiry* vermutlich durch die Überlegungen zur Entstehung einer poetischen Ursprache, die der neapolitanische Kulturphilosoph Giambattista Vico zehn Jahre zuvor in seiner Universalgeschichte *Scienza nuova* (1725) angestellt hatte, vor allem durch sein Kapitel über die „Entdeckung des wahren Homer“, das er der zweiten Auflage seines *Opus magnum* 1730 hinzugefügt hatte. Im Gegensatz zu Blackwell ging Vico nicht davon aus, dass es sich bei Homer um eine historische Person handelte, sondern um einen heroischen „Charakter griechischer Menschen, insofern diese singend ihre Geschichte erzählten“. Das organismische Konstrukt eines kollektiven Homer sollte im Zuge des Sturm und Drang und der nachfolgenden nationalistischen Flächenbrände in

den identitären Deklinationen von Volksseele, Volksgeist und Volkskörper eine enorme Aufladung erfahren und seinem Autor posthum den Ruf eines Vorreiters der Gegenaufklärung einbringen.

Vico hielt es jedoch für ausgeschlossen, dass der zivilisierte Mensch sich in einen archaischen Zustand zurückversetzen könne, zu groß sei die Kluft zwischen dem reflektierenden zivilisatorischen Bewusstsein und dem wild-poetischen Empfinden der Frühzeit, das er analog zum Kindheitsstadium sah. Blackwell hingegen hielt die Einfühlung in ein homerisches Bewusstsein, in dem sich Sinnesindrücke „mit dem Schauer göttlicher Gegenwart“ verbinden, unter weitgehender Ausschaltung der Ratio sehr wohl für möglich. Der Dichter James Macpherson, der von Blackwells Schülern in Aberdeen unterrichtet worden war, begann Ende der 1750er Jahre die Probe aufs Exempel zu machen, indem er sich ausgehend von schriftlichen und oralen Überlieferungen in eine keltische Welt der Spätantike hineinversetzte, bis er schließlich in der Lage war, einen kompletten epischen Zyklus zu Tage zu fördern, den er einem sagenhaften gälischen Barden namens Ossian zuschrieb.

Dieser alte Sänger erzählte die Geschichte seines Volks angesichts des bevorstehenden Untergangs als eine Saga von Trauer, Trauma und Verlust. Die düstere Stimmungslage des Epos zog auch Goethes lebensmüden Werther in ihren Bann. Ossian habe den vitalen Homer ganz aus seinem Herzen verdrängt, gestand der seiner Verlobten. Blind waren beide, der antike Barde genauso wie sein nordisches Pendant, und doch lieferten sie, wie Goethes Mentor Herder betonte, zwei Weltbilder ab, wie sie gegensätzlicher nicht hätten sein können. Bei Homer träten „alle Gestalten wie unter freiem und heitern Himmel in hellem Licht hervor; als Statuen“ ständen sie da, so Herder. Auch der altersblinde Milton wurde für seine detaillierte und anschauliche Vorstellungskraft gerühmt, die, so der führende englische Kunsttheoretiker Jonathan Richardson in seinem Essay *On the Theory of Painting* (1715), jeder Bildkunst überlegen sei. Der ossianische Raum dagegen schien tatsächlich in gewisser Weise wie ungesehen. Er bestand vor allem aus sich

wiederholenden Andeutungen, war hypnotisch, nebelhaft, taktil und vor allem akustisch. „Wer Götter und Helden bilden will, gehe zu Homer. [...] Der Mahler, den Ossian begeistert [...]“ müsse aus sich selbst schöpfen, lautete Herders Fazit.<sup>3</sup>

### III Aussichten in die Ewigkeit. Wunde und Nation

#### Gemäldegalerie

Die primitivistische Orientierung der Zeit schlug sich nicht nur im Verhältnis zu den heidnischen Mythen nieder, im Bedürfnis, einen Homer nicht nur zu verstehen, sondern auch zu fühlen und auszuagieren, sie betraf auch ganz wesentlich das Verhältnis zur christlichen Religion. Hugenottische Glaubensflüchtlinge, die im Widerstand gegen die Truppen des Sonnenkönigs in den unwegsamen Cevennen eine apokalyptische „Kirche der Wüste“ formiert hatten, schockierten die modernen Aufklärungstheologen als sie zu Beginn des Jahrhunderts zunächst in London, dann in den Territorien des Alten Reiches eine Reihe frühchristlicher Ekstasepraktiken wie prophetisches Zungenreden, prophetisches Schreiben in Trance und Spontanheilungen in reformierte und radikalpietistische Kreise einführten.

Zur gleichen Zeit, als die *Ossianischen Gesänge* erschienen und in ganz Europa frühnationalistische Tendenzen befeuerten, registrierte William Hogarth in seiner Grafik *Enthusiasm Delineated* (1761) auf einem Thermometer des Offenbarungsgrades einen Siedepunkt dieser urchristlichen Erregung. Am Beispiel eines evangelikalen Gottesdiensts, der mit dem durchdringenden Sound einer Litanei über das Blut Christi unterlegt war, analysierte Hogarth gut ein Jahrzehnt vor dem Durchbruch des Mesmerismus Zusammenhänge zwischen kollektiver Hysterie und Techniken visueller und akustischer Massensuggestion. Obwohl *Enthusiasm Delineated* und die überarbeitete Version *Credulity, Superstition, and Fanaticism* (1762) an die englischen Methodisten gerichtet waren, trafen die Anspielungen auf katholisierenden Bilderkult, magische Christusverehrung, sakralen Blutausch und die orgiastische Entfesselung des Sexualtriebs jedoch viel eher auf Vorwürfe und Gerüchte zu, die über deren Inspiratoren und Erwecker, die deutschen Herrnhuter

in Umlauf waren. Die Glaubensgemeinschaft war Ende der 1720er Jahre von Nikolaus Graf von Zinzendorf im sächsischen Herrnhut begründet worden und etablierte sich wenig später unter der Bezeichnung *Moravian Church* auch in England. In ihrem Londoner Zentrum hielten sich nicht nur die Begründer des Methodismus, John und Charles Wesley und der schwedische Geisterseher Emmanuel Swedenborg auf, der dort seine ersten Jenseitsvisionen hatte, sondern auch William Blakes Mutter Catherine Wright Armitage, die zu den englischen Mitgliedern der Moravians zählte.

Anfang der 1740er Jahre bildete sich in der Herrnhuter Brüdergemeine ein skandalträchtiger Kult der Naivität heraus, ein tribal verstandenes Christentum, dessen fantastische Ausprägungen von Herz-Jesu-Verehrungen und Seitenwunden-Andachten rituell darauf aus waren, aus der Herrschaft der Vernunft auszutreten. Die ekstatische Kultur der sogenannten „Sichtungszeit“ ließ sich nicht allein mit der Regression in ein biblisch verklärtes Kindheitsstadium erklären, sie hing auch mit den Missionierungsbemühungen des Grafen bei nordamerikanischen Stämmen zusammen, bei denen er sich als eine Art christlicher Schamane gerierte. Zu den Anhängern des charismatischen Zinzendorf zählten Herder und dessen Lehrer, der enigmatische Sprachphilosoph Johann Georg Hamann, sowie der Schweizer Pastor, Heiler und Literat Johann Caspar Lavater und dessen junger Mitarbeiter Goethe, der Zinzendorfs naive Ausdruckskraft und den kühnen Flug seiner Einbildung zutiefst bewunderte.<sup>4</sup> Klopstock hingegen, der sich mit seinem *Messias* schon früh dem Verdacht poetischer Herrnhuterei ausgesetzt sah, war peinlich darauf bedacht, sich vom Antinomismus des Grafen zu distanzieren. Tatsächlich folgte er ihm nicht nur als Erneuerer der Sprache und als Dichter von Kirchenliedern nach, er maß sich mit ihm auch in der Drastik seiner entgrenzten eucharistischen Symbolik. Letzteres traf vor allem auf sein erstes patriotisches Theaterstück *Hermanns Schlacht* zu, das er unter dem Eindruck des Ossianismus als ein *Bardiet* verfasste, als „Tragödie mit Bardengesängen“.

Klopstock ging davon aus, dass die britischen Kelten germanischen Ursprungs waren und hoffte, dass den Deutschen mit der Wiederentdeckung der verschollenen Sammlung bardischer Heldenlieder Karls des Großen bald ein ähnlicher Fund wie Macpherson vergönnt sein würde. Der Wortschöpfung *Bardiet* verwies auf eine imaginierte kultische Aufführungspraxis, in der ein anfeuernder Chorgesang eine tragende Rolle gespielt haben soll. Dass Klopstocks Hermann in seiner Eigenschaft als Erlöser Germaniens vom imperialen römischen Joch eine Anwendung des messianischen Topos auf den nationalen Kontext vorstellte, war bereits von der zeitgenössischen Kritik registriert worden. Indem der Dichter seine *Hermanns Schlacht* 1769 mit einer strategischen Widmung an Joseph II. veröffentlichen durfte, konnte er ihm – auch im Hinblick auf seinen „Wiener Plan“ – eine vergleichbare Erlöserrolle für die deutsche Kultur zuschreiben. Als Angelika Kauffmann 1784 von dem hermannisch erhöhten Kaiser einen Auftrag für zwei Historien Gemälde ihrer Wahl erhielt, entschied sie sich mit der Siegesfeier aus dem letzten Akt des *Bardiet* für ein Motiv, das dem optimistischen Tenor dieser Huldigung entsprach.<sup>5</sup> Knapp zwei Jahrzehnte danach gewann das Thema durch die französischen Eroberungen jedoch eine völlig andere Aktualität, der Josef Abel gerecht zu werden versuchte, indem er Kauffmanns operettenhafte Darstellung in einer weiteren Version der *Hermanns Schlacht* von 1809 mit der neuen Wirklichkeit der Befreiungskriege überschrieb. Neben den Anspielungen auf Massenmobilisierung, Landsturm und Guerillakrieg klangen auch die sakrale Opfersymbolik und der erotische Blut- und Wundenkult an, die Klopstocks patriotisches Drama auf bizarre Weise durchzogen.

Im selben Jahr 1809 griff William Blake in England unter dem Eindruck der napoleonischen Bedrohung einen vergleichbaren Widerstandstopos aus der nationalen Frühgeschichte auf. In seinem malerischen Hauptwerk *The Ancient Britons* beschwor er die letzte Schlacht des legendären Königs Artus gegen die römischen Besatzer herauf, eine Konstellation, die bereits für das arthurische 6. Jahrhundert als kontrafaktisch gelten muss. Nach einer walisischen Überlieferung sollen drei Briten, die Blake zufolge eigentlich

vier waren und die Grundkräfte des Menschen symbolisierten, unversehrt daraus hervorgegangen sein: Der doppelgestaltige Schöne (Ur-Androgyn Apollo-Christus, das *Poetic Genius*), der Starke (Herkules) und der Hässliche (Faun, die reflektierende Vernunft). Nach seiner Londoner Ausstellung 1809 verschwand das großformatige Historien Gemälde spurlos, nur eine Beschreibung des Künstlers ist überliefert, die drei Jahre später in dem klopstockianischen Hamburger Kulturmagazin *Vaterländisches Museum* in aller Ausführlichkeit kolportiert wurde. Sie bildete die Grundlage für eine hypnotische Visualisierung, mit deren Hilfe es einer Arbeitsgruppe der Kunstakademie Stuttgart kürzlich gelang, das Werk unter Einsatz analoger und digitaler Techniken zu reimaginieren.

Die moderne Hypnose geht auf Franz Anton Mesmers Heilverfahren des animalischen Magnetismus zurück, der seit Ende der 1770er Jahre zuerst in Wien und dann in Paris und London Furore machte. Sein populärster deutschsprachiger Propagandist und Praktiker war Johann Caspar Lavater, ein enger Freund Füsslis, der sich bereits mit seiner international verbreiteten Physiognomik einen Namen gemacht hatte, einer weitgehend intuitiven, nicht objektiven Methode der Charaktererkennung nach körperlichen Merkmalen, die in der Folge für höchst unheilvolle typologische und rassistische Kategorisierungen verantwortlich wurde. Durch die spiritistischen und evolutionistischen Begründungen, die Lavater zunächst in seinen mehrbändigen *Aussichten in die Ewigkeit* (1768–1778) vorlegte, erfuhr das Stilmittel der Personifikation als tragendes Element religiös-mythologischer Kunst eine Wendung vom Metaphorischen ins Psychophysische und Okkulte, die für die Kultur der Romantik von enormer Bedeutung war.

Schon Klopstock ging in seiner Poetik der Affektübertragung von der Wirkkraft tief empfundener Vorstellungen aus. Er nannte sie „fastwirkliche Dinge“.<sup>6</sup> Die Trennlinie zur Romantik war hauchdünn. Sublimierte Trancetechniken, Stimulationen durch Opiate sowie magische und spiritistische Praktiken schienen es möglich zu machen, die Virtualität des Fastwirklichen ohne diese Anstrengungen

des Affekts in Zustände zu überführen, die in ihrer holografischen Intensität visionären Überwirklichkeiten entsprachen, von denen biblische Propheten wie Hesekiel oder die indische Dichtung *Bhagavad Gita* berichteten. Mit dem Gemälde *Phidias an der Büste des Zeus meißelnd* (1802) widmete Joseph Dorffmeister, der zeitgleich mit Abel bei Fügen studiert hatte, diesem mentalen Formungsprozess eine überaus doppelbödige Arbeit. Der legendäre Bildhauer der Antike, dessen Werk nur in Kopien überliefert ist, tritt hier selbst als Nachbildner in Erscheinung. Dabei bleibt offen, ob er mit seinem verklärten Blick das transzendente Original erfasst oder ob die Visualisierung nicht vielmehr innerakustisch nach den Vorgaben der sprechenden Zeus-Erscheinung erfolgt.

Auch Blake verstand sich als Kopist der Imagination. Der Avatar dieser Immersionserfahrung war in seinem Schema der vier Kräfte, so wie es in den *Ancient Britons* vorlag, Christus/Apoll als „Poetic Genius“, und sein Sensor nicht das Auge, sondern das Ohr. Für die Bildkunst tat sich, wie schon in Abels *Elysium*, das Paradox einer Orientierung auf, die zwar nicht antipiktoral war, aber doch in einer Inversion des Augenscheins bestand und dadurch auch ihr eigenes Verschwinden – spurlos oder in Archiven und Depots – implizierte. „Jetzt versteh’ ich’s“, hatte der junge Goethe seinem Mentor Herder auf dessen Vorwurf geantwortet, dass bei ihm „alles so Blick“ sei, „thue die Augen zu und tappe“.<sup>7</sup>

Zeitgenössische Arbeiten:

Ina Aloisia Ebenberger und Amar Priganica > Seite 34–38.

## IV Labor

Exhibit Galerie

Zeitgenössische Arbeiten:

Pia Wilma Wurzer, Liese Schmidt > Seite 39–44.

## V Genossenschaft des Jenseits. Aufbruch in die Vergangenheit

Exhibit Galerie

Die mesmeristische Prägung der Generation Romantik kam idealtypisch in einigen Köpfen eines Porträtbuches zur Geltung, das Julius Schnorr von Carolsfeld, ein Hauptvertreter des Lukasbundes, zwischen 1816 und 1824 in Rom anfertigte. Ihre Jenseitsblicke korrespondieren mit den magnetisierten Zuständen, die sein Bruder Ludwig Ferdinand in den Porträts einiger seiner Patientinnen festhielt. Ludwig Ferdinand war ebenfalls Maler und hatte 1820 über seinen Bekannten Friedrich Schlegel Zugang zu den Wiener Mesmeristenkreisen gefunden, wo er bald als begabter Heilmagnetiseur reüssierte. Neben den Porträtzeichnungen schuf er 1821 auch ein Gemälde nach den Instruktionen einer Schlafenden, das diese als Bildnis der heiligen Cäcilie, der Patronin immersiver Musik identifizierte. Dass die Heilige im entschlafenen Zustand zur gleichen Zeit Gegenstand des letzten Werkes des todkranken Lukasbruders Johann Scheffer von Leonhardshoff war, könnte auf eine Verehrung im Nazarenerkreis im Zusammenhang mit magnetischen Praktiken hinweisen. Sphärische Klänge spielten bei Mesmers Tranceinduktion eine zentrale Rolle. Er erzeugte sie selbst auf einer Glasharmonika, während Schnorr für eine Therapiesitzung seinen Freund Franz Schubert als Begleiter auf dem Klavier hinzuzog.

Das verklärte Mittelalter, das die Künstler des Lukasbundes zu Beginn des 19. Jahrhunderts vorstellten, hatte einen bemerkenswerten Vorläufer: Fast ein halbes Jahrhundert zuvor hatte der zwölfjährige Thomas Chatterton die englische Öffentlichkeit mit seinen gotischen Halluzinationen in seinen Bann gezogen. Ende der 1760er Jahre brachte der *Ossian*-begeisterte Küsterssohn ein umfangreiches Konvolut spätmittelalterlicher Schriften in Umlauf, das er angeblich in den Truhen eines abgelegenen Raumes der Kirche St. Mary Redcliff

in Bristol gefunden hatte. Nach seinem Freitod 1770 sollte der Fund als brillante historische Fälschung in die Annalen der Romantik und des *Gothic Revival* eingehen. Die Erschütterung über seinen Selbstmord wuchs sich durch die Fusion mit der internationalen *Werther*-Manie zur beispiellosen Idolisierung eines jugendlichen Genies aus. In Blakes früher Sturm und Drang-Komödie *An Island in the Moon* (1784) erscheint er als kindlicher Phoebus-Apoll, dessen aufgehende Sonne der Imagination keine Pfeile, sondern Urinstrahlen aussendet und die somnambulen Mondländer in heilloser Verwirrung stürzt. Das Mittelalter, das Chatterton durch intensive Recherche und den Einsatz von Opiaten als vielschichtige Textur sich überlagernder Stimmen wiederauferstehen ließ, wollte sich jedoch von der ideologischen Beengtheit einer Feudalgesellschaft emanzipieren und stand damit in diametralem Gegensatz zur regressiven Vision der Nazarener.

Chattertons Vision einer frühaufgeklärten Bristol-Gotik ließ sich auch als antiquarische Antwort Englands auf die nationalmythische Herausforderung durch die Gesänge Ossians verstehen, die Schottland wie auch Irland für sich reklamierten. Aber auch Wales war in diesem großbritannischen Identitätswettbewerb vertreten – durch einen antiquarischen Illusionisten, der mit seinem Facettenreichtum und seiner performativen Konsequenz Macpherson und Chatterton noch übertraf. Der Dichter, Steinmetz, Linguist und Folklorist Edward Williams aus Glamorgan, der auch unter seinem bardischen Namen Iolo Morganwg bekannt war, beherrschte – getragen von der Wirkung des Opiats Laudanum – alle Spielarten spekulativer Altertumskunde, von der akribischen Recherche über die kunstvollen Fälschungen bis zur freien Mythopoetik. 1792 initiierte er die neodruidische Bewegung, indem er den ersten neuzeitlichen Bardenkonvent ausrichtete. Sein bardisches System aus imaginären Riten und weitgehend frei erfundenen Schriftzeichen und Insignien kann als Vorläufer des modernen Rollenspiels und des Cosplay gelten.<sup>8</sup> Williams bewegte sich damit in einem ähnlichen Bereich des archaischen Reenactments wie Klopstock mit seinen *Bardiets*, die den Vorstellungen des Autors zufolge idealerweise

unter freiem Himmel aufgeführt werden sollten. Als Dichter und als Rezitator eigener *Poems* stilisierte sich Williams zum „Bard of Liberty“ und reihte sich so in eine internationale bardische Gilde ein, die im Umfeld der Französischen Revolution und unter Berufung auf vorfeudale freiheitliche Verhältnisse vom Anbruch einer universellen republikanischen Morgenröte kündeten – darunter befanden sich neben Klopstock auch der schottische Folklorist und „Ploughman Poet“ Robert Burns sowie der englische Liederdichter und Sänger William Blake.

## VI Wilder Apollo. Ossian und die Lieder alter Völker

### Exhibit Galerie

Macphersons in rhythmisierter Prosa verfasste *Poems of Ossian* wurden im deutschen Sprachraum erst durch die metrische Übersetzung des Wiener Jesuitenpaters Michael Denis populär, die allein schon durch ihre Anwendung des Hexameters den Einfluss des Messiadens-Dichters verriet. Denis selbst verfasste unter dem bardischen Pseudonym „Sined“ (sein Name rückwärts gelesen) selbst Oden in der Manier seines norddeutschen Vorbilds und fungierte als dessen wichtigster Agent im habsburgischen Raum. Herders *Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker* (1773), ein wegweisender Exkurs über Folklore in Form eines fingierten Dialogs, sparte nicht mit Kritik an Denis' kunstvoller Übersetzung, während Macphersons Fassung als Paradebeispiel für die überlegene Ausdruckskraft des Volksliedes durchging.<sup>9</sup> Je wilder, „d. i. je lebendiger, je freiwirkender ein Volk“ sei, „desto wilder, ... sinnlicher, lyrisch handelnder“ müssten auch seine Lieder sein. Von ihrer weitestgehenden Entfernung von einer verkünstelten, hochkulturellen Reflexivität hänge „die ganze wundertätige Kraft ab, die diese Lieder haben, die Entzückung, die Triebfeder, der ewige Erb- und Lustgesang des Volks zu sein! Das sind die Pfeile dieses wilden Apollo, womit er Herzen durchbohrt, und woran er Seelen und Gedächtnisse heftet!“<sup>10</sup>

Wer war dieser wilde Apoll, dieses überschäumende vitalistische Agens? In Blakes System ging er in die Figur des Los (Sol / Sonne rückwärts gelesen) ein, die Verkörperung der Kreativität und Quell revolutionärer Energie. Herder verstand ihn als Antithese zu Johann Joachim Winckelmanns Interpretation des *Apollo vom Belvedere* als idealem Ausdruck klassischer Erhabenheit.<sup>11</sup> Auf Rache, so Herder, und nicht auf Transzendenz sei dieser Apoll mit seinem Köcher in

Wahrheit aus, wie auch von Homer zu Beginn der *Ilias* beschrieben, wenn seine Pfeile eine vernichtende Seuche bringen, und so schwingt denn in der Metapher von der durchbohrenden Qualität des Völkischen als einem ewigen „Erb- und Lustgesang“ auch die Suggestion einer zyklischen Verheerung prophetisch mit.

An Ausdrucksschärfe und Empfindungstiefe waren diese folkloristischen Geschosse unübertroffen, ihre Bahnen verliefen jedoch laut Herder alles andere als streng intentional. Mit seiner Beobachtung, Ossian und die Lieder der Völker seien durchweg „Sprünge und kühne Würfe“, knüpfte er nicht nur an Blackwells These vom frei improvisierten, oralen Hintergrund der Homerischen Epen an, sondern auch an Klopstocks neuere Dichtungen mit ihrem „härtern Bardeton“ der kühnen Sprünge und Inversionen. Als Beispiel nannte er die von Christoph Willibald Gluck vertonte Ode *Wir und sie* (1766), die agonistisch gegen England gerichtet war und vom britischen Nationalbarden William Blake Jahrzehnte später fäkalsatirisch gekontert wurde.<sup>12</sup> Der entgrenzende, experimentelle Ansatz von Klopstocks neuem Bardentil kam programmatisch in den sogenannten Eislaufoden zum Ausdruck, die nach der inneren Bewegtheit des *Messias* eine ekstatische Körper- und Naturerfahrung nordischer Götter im Eistanz thematisierten. Mit der Idee, Gedichte könnten metrisch nach den Bewegungen auf dem Eis geformt werden, stellte sich Klopstock als poetischer Vortänzer an die Spitze einer bürgerlich-patriotischen Skaterbewegung. Aus der einfachen Affektübertragung wurde eine Wechselbeziehung zwischen Körpermotorik, Wortbewegung und deren akustischer Resonanz im Vortrag.

Die Inspiration zu diesem Übersprung von der Poetik in die Performanz kam allerdings aus dem Bereich der Grafik, nämlich von William Hogarths populärer Ästhetik in seiner *Analysis of Beauty* (1753), die neben der Statuierung einer idealen Schönheitskurve auch Vorstellungen von autodynamischen Linien und ihren Erscheinungsweisen im Raum als frei fließende diagrammatische Tanzfiguren enthielt. Die Verbindung, die Klopstock in seinem Gedicht *Der Eislauf* (1764) zwischen seiner Tanzspur und der

ungekünstelten Linienführung eines befreundeten Kupferstechers herstellt, deutet bereits auf seine Vorliebe für die verkappten Lineamente eines John Flaxman hin. Zu der ersehnten Illustration des *Messias* durch den englischen Grafiker kam es nicht mehr. Mit Joseph Anton Koch gab es jedoch einen herausragenden Künstler aus dem römischen Kreis um den früh verstorbenen Klassizisten Asmus Jakob Carstens, in dem auch Josef Abel verkehrte, der wenige Jahre nach dem Tod des Dichters den *Messias* „in der Weise des Engländers Flaxmann (*sic!*)“ übersetzen wollte.<sup>13</sup> Das Vorhaben sollte nach der Herausgabe seines *Ossian*-Zyklus in Angriff genommen werden. Die Wirren der Napoleonischen Kriege vereitelten jedoch sowohl die Drucklegung seines *Ossian* – erhalten sind nur die in der Ausstellung gezeigten 37 Reinzeichnungen im Besitz der Wiener Akademie sowie 53 Vorzeichnungen im Kopenhagener Thorvaldsen Museum – als auch den geplanten *Messias*-Zyklus.

Klopstocks nordische Apollos hießen Tialf oder Braga und sie tanzten keine reglementierten Schönheitslinien, sondern Orkane am Himmel. Auch sangen ihre Barden als chthonische Nachfahren des Ursängers Orpheus nicht auf einem lichten Parnass, sondern entstiegen, wie in Klopstocks berühmtester bardischen Ode *Der Hügel, und der Hain* (1771), unter schattigen Eichen einer vergessenen vaterländischen Unterwelt. Die germanische Vergangenheit blieb dunkel und unzugänglich, die bardische Sammlung Karls des Großen unauffindbar – ganz im Gegensatz zur keltischen Kultur der schottischen Highlands. Macpherson und seine zeitgenössischen Interpreten waren fasziniert von der Vorstellung, dass mit den Indigenen Nordamerikas eine den keltischen Stämmen der Highlands ganz vergleichbare, wenn nicht sogar verwandte Kultur live zu studieren war. Alles sei „den Barden Ossians und den Wilden in Nordamerika gemein“, so Herder.<sup>14</sup>

Die schottische Dichterin Anne Hunter (geb. Home), die Anfang der 1790er Jahre in London mit Joseph Haydn an einem englischsprachigen Liederzyklus arbeitete und dabei auch seine Leidenschaft für das schottische Volkslied weckte, hatte 1785 mit ihrem

als Einblattdruck erschienenen Poem *Death Song of the Cherokee Indians* Zeugnis von dieser ossianischen Identifikation mit dem Heroismus der nordamerikanischen Indigenen abgelegt. Auch Blake, der zu dieser Zeit mit spontanen Auftritten als Singer-Songwriter Teil der Folkbewegung des „wilden Apollo“ war, fühlte sich deren Spiritualität verbunden. Wie bei Zinzendorf, der die nordamerikanischen Ethnien für Nachfahren der Stämme Israels hielt, erfolgte seine Identifikation aber auch über die Bibel. In seiner manifestartigen Bilddichtung *Marriage of Heaven and Hell* (um 1790–1793) ließ er den Propheten Hesekeil verkünden, dass er sich bei der Entfaltung seines Genius ganz auf einer Ebene mit den visionären Praktiken der Völker Nordamerikas sehe. Ermöglicht wurde diese Gleichsetzung nicht nur durch wilde Spekulationen einer esoterischen Altertumsforschung.<sup>15</sup> Bereits 1753 hatte der englische Bischof Robert Lowth mit seiner einflussreichen Abhandlung *De sacra poesi Hebraeorum* (Über die heilige Poesie der Hebräer) einen überraschenden literaturgeschichtlichen Zugang zu den Prophetien und den psalmischen Gesängen des Tanach eröffnet, über den sich hebräisches, altgriechisches, kelto-germanisches und indigenes amerikanisches Barden-, Druiden-, Propheten- und Schamanentum zu einem einzigen, urtümlichen Topos verschmelzen ließen.

Zeitgenössische Arbeiten:

Eginhartz Kanter, Hicran ƎRGƎN, Christian Azzouni, Julia Kronberger und Prima Mathawabhan > Seite 45–59.

# Beiträge der Studierenden der Akademie der bildenden Künste Wien

- 1 Friedrich Gottlieb Klopstock: Fon der Darstellung. Drittes Fragment (1779). In: Ders.: *Kleine Prosaschriften*. In: *Friedrich Gottlieb Klopstock. Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*. Abteilung Werke: IX 1. Hrsg. von Horst Gronemeyer et al., Hamburger Klopstock-Ausgabe. Berlin/ New York 2019, S. 356.
- 2 Friedrich Gottlieb Klopstock: Eine Beurtheilung der Winkelmannischen Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in den schönen Künsten (1760). In: Ders., *Kleine Prosaschriften*, S. 149.
- 3 Johann Gottfried Herder: Homer und Ossian. In: *Die Horen*. Bd. 11 (1795), Nr. 5.
- 4 Vgl. Johann Wolfgang von Goethe: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Goethes Werke. 6. Band. Norderstedt 2016. Nachdruck der Ausgabe von 1893.
- 5 Das Gemälde weckte später die Begehrlichkeit Adolf Hitlers, der das Gemälde aus dem Besitz des Kunsthistorischen Museums in Wien 1939 für die neue Reichskanzlei nach Berlin beorderte. Nach dem Krieg galt es lange als verschollen, wird jedoch mittlerweile im Bestand der Eremitage in St. Petersburg vermutet.
- 6 Klopstock, *Fon der Darstellung*, S. 352.
- 7 Brief an Herder im Juli 1772. In: *Briefe Goethes und der bedeutendsten Dichter seiner Zeit an Herder*. Hrsg. Von Heinrich Dünter und F. D. von Herder. Frankfurt am Main 1858, S. 40.
- 8 Es war ein Mitherausgeber von Edward Williams' *Myvyrian Archaiology of Wales*, der walisische Sprach- und Altertumsforscher William Owen Pughe, der Blake mit dem Gemälde *The Ancient Britons* beauftragte.
- 9 Herder prägte mit diesem Essay den Begriff *Volkslied*.
- 10 Johann Gottfried Herder: Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker (1773). In: *Herder, Goethe, Frisi, Möser: Von Deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter* (1773). Hrsg. von Hermann Korte. Stuttgart 2014, S. 16f.
- 11 Vgl. Johann Gottfried Herder: Eine ungekrönte Preisschrift Johann Gottfried Herder's aus dem Jahre 1778. In: Ders.: *Die Kasseler Lobschriften auf Winckelmann*. Akademie-Verlag, Berlin 1963, S. 42.
- 12 Mit dem in zwei verschiedenen Entwürfen vorliegenden Poem *When Klopstock England defied*.
- 13 Joseph Anton Koch: Brief an Georg Friedrich Fischer, Rom, am 3. Mai 1805.
- 14 Herder, *Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker*, S. 19.
- 15 Unterschiedlichste Spekulationen über eine israelische Abstammung sollten gegen Ende des 19. Jahrhunderts in Großbritannien und den USA in die breite nationalistisch-identitäre Strömung des Anglo-Israeismus eingehen.



Ina Aloisia Ebenberger, *Der Tanz der kleinen Schlachtungen*, 2025, Aquarell auf Papier

## Ina Aloisia Ebenberger und Amar Priganica

*Tanz der kleinen Schlachtungen*, 2025  
Installation

Ina Aloisia Ebenberger  
*Die Vision des Longinus*, 2025  
Triptychon, Öl auf Leinen  
*Liedlein dem Seitenschrein*, 2025  
2-teilig, Öl auf Holz  
*Theopornographie*, 2025  
Digitaler Druck

Ina Aloisia Ebenberger und Amar Priganica  
*Die Geburt der kleinen Schlachtungen*, Wien 2025 (Auszug)  
Harfe und Kirchenorgel, Elektroakustik, 8:24 Min., Stereo

### Hintergrund

„Wenn von der Wunde die Rede ist, handelt es sich um die bildliche Darstellung dieser Wunde und nicht um das Wort, das eindeutig an eine Vulva erinnert. Die verbreitete Augustinische Lesart der Seitenwunde Christi versteht diese als die Geburtsstätte der Kirche und der Christen. Jesu Leib wird nicht durchbohrt, sondern geöffnet; Blut und Wasser strömen zur Heilung und Taufe der Gläubigen. Eine weitere Auslegung sieht die Seitenwunde als Zufluchtsort für die Sünder. Ist die Vorstellung der Herrnhuter vom Leben im Seitenschrein ein Zurückkriechen in den Spalt, die Ritze, aus der wir einst hervorgegangen sind?“

Des Weiteren spielt die Darstellung der Kreuzvögelin eine zentrale Rolle in der Brüdergemeine: „Die Seele ist das Kreuzluftvögelein, das frei und fröhlich um den Gekreuzigten fliegt und in der Seitenwunde nistet, wo es sein Zuhause findet“ (Paul Peucker, *Kreuzbilder*

und Wundenmalerei, 2005, S. 147). Hier eröffnet sich die Vorstellung von der Seitenwunde als Höhle. Viele der in der Herrnhuter Gemeinde entstandenen Gemälde sind nicht mehr erhalten, doch ihre Existenz ist durch Beschreibungen in Diarien bezeugt. Was geblieben ist, ist eine sprachliche Übersetzung der Bilder. Die meisten Quellen aus der sogenannten „Sichtungszeit“ in der Herrnhuter Gemeinde wurden bewusst vernichtet, doch nicht alle Spuren der 1740er Jahre in Herrnhag konnten ausgelöscht werden. So wird die Sichtsungszeit häufig als eine Ära übermäßiger Blut- und Wundenverehrung, kindlicher Glaubensfreude, Erlösungsgewissheit und groß gefeierter Feste beschrieben – als die Zeit der Ehereligion, einer vereinfachten Sprache und eines exzessiven Mystizismus. Kurz: als „eine Zeit, in der religiöse Entartungen drohten.“ (vgl. Paul Peucker, *Blut auf unsere grünen Bändchen: Sichtsungszeit in der Herrnhuter Brüdergemeine*, 2002)

*„O Wunden, Wunden! ihr seyd doch ein unerschöpftes  
meer der freude; wenn man nur sieht das Seitenloch, da fin-  
det man die rechte weide, wo blut und wasser aus Ihm rann.  
Wenn man sich da vergnügen kan, da findet eine durst'ge  
seele zu trinken aus der Wunden-höhle. O gnaden-quell,  
wie gut bist du! laß noch die ganze welt herzu.“*  
(Zugabe 1, „O Wunden, Wunden“, Herrnhuter Gesangsbuch  
1743)

#### Theopornographie

Es war der Tag des Pessachfestes. Ich, Longinus, erbarmungsloser Vollstrecker römischen Willens, inmitten des Gestanks der Schlachtung und der Süße des Heiligen Schmerzes. Vor mir hing der Nazarener am Kreuzesholz, sein Körper die Einheit von göttlichem Glanz und schmutzigen Füßen. Die Geißel hatte sein Fleisch zu klaffenden, blutigen Abgründen zerfetzt, sein Rücken ein Netz aus purpurnen Flüssen. „Longinus! Breche ihm die Beine!“, donnerte die Stimme des Hauptmanns voller verachtender Abscheu. Er wollte dieses unerträgliche Bild des Martyriums beenden. Doch ich zögerte, meine



Ina Aloisia Ebenberger, *Sauft davon, bis euer Fleisch berstet!*, 2025, Aquarell auf Papier

Hand auf dem Hammer, der von geblähten Eingeweiden redet. Sollte ich diese göttliche und doch menschliche Gestalt vernichten? Dann kam der Befehl: Durchbohre ihn mit der Lanze! Warst Du noch am Leben, erbärmlich-schönes Schlachtvieh, das sich Gott nennt? Doch was kümmerte es mich – Ungehorsam bedeutete den Tod, eine römische Gerechtigkeit. Ich griff nach der Lanze, trat näher, unsere Blicke trafen sich. Seine Augen, sie bohrten sich in meine Seele, deckten jede Sünde, jede Angst, jede abscheuliche Tat auf, die ich in meinem Leben begangen hatte. Etwas Ursprüngliches erhob sich in mir, eine dunkle, gewalttätige Lust nach Zerstörung, und ich stieß ihm die Lanze in seine linke Seite. Das Fleisch gab nach wie eine überreife Frucht, Blut und Wasser schossen in einem gewaltigen Strom auf mich herab. Es brannte in meinen Augen, auf meinem Gesicht, die Feuertaufe war vollbracht. Blind fiel ich auf die Knie, doch dann – sah ich.

Ich sah, wie der Himmel sich öffnete, er war kein tröstendes Dach mehr, sondern eine offene Wunde, ein schwelendes, pulsierendes Fleisch, das sich selbst darbot. Es bebte, zuckte, verlangte. Der Himmel bot sich an, gierig, unersättlich, durchzogen von feinen Rissen. Er verlangte Berührung, Durchdringung, und er schrie, denn die Welt unter ihm ward entblößt. Das Fleisch der Welt wurde gespalten, ein Schnitt, der keine Grenze kannte. Aus der Wunde der Welt kroch reine, unverschämte Lust an Sodomie, Ehebruch, dem Essen von Götzenopfern, entweihten Bildern, Orakel, Magie, Päderastie, Menschenopfern, blutigem Barbarismus und blutleerem Intellektualismus, der Blüte des Giftmordes und den buntesten Gräueln.

## Pia Wilma Wurzer

*Elysium, 2024*

Videoloop, H.264

Sound Mastering von Klaus Rabeder

Dank an MFC Kappel-Althofen

*Sag mir was du siehst; ...*

Ich sehe den blauen Himmel, darauf ein paar Wolken und Berge ganz hinten am Horizont. Die geliebten Berge – sie dürfen auf keinem Foto fehlen.

Ich sehe Modellflugzeuge, alle in einer Reihe aufgestellt im mittelhohen Gras. Manche der Flieger sind aus Styropor, andere aus Holz. Manche komplett von Hand konstruiert, andere fertig aus dem Katalog zusammengeklebt.

Die Hände, die sie steuern sind ganz ruhig. Ganz präzise sind die Bewegungen, die es braucht um die sensibel eingestellten Lenkruder des Flugzeugs so auszurichten, dass es Loopings drehen und sich aus weiter Höhe in die Tiefe stürzen kann, um dann kurz vor dem Boden wieder eine Kehrtwende Richtung Himmel zu machen.

Manchmal landet ein Flieger im Maisfeld und zerschellt.

Die Drohnen helfen dann beim Suchen der zerschellten Teile von den Flugzeugen, die den Besitzern ihr liebstes Hobby sind. Ein solches Flugzeug ist die blau-gelbe Focke Wulf 190. Dieses Modell, ein restaurierter und selbst gebauter Flieger, hinterlassen von einem kürzlich verstorbenen Mitglied des Vereins. Mit dieser Miniatur eines Kriegsbombers wird heute ein Gedenkflug zu seinen Ehren geflogen.

Die Hände am Steuer des Senders lassen den Flieger so andächtig durch die Luft schweben, dass sich im ganzen Kreis der Beobachter eine tiefe Rührung breit macht. Niemand spricht, alle folgen mit ihren Augen und Gedanken dem Flieger, der in Wellen und Kreisen den Himmel bespielt. Ein letzter Gruß an den, der heut nicht mehr im mittelhohen Gras steht.

... und die Sonne zeichnet Schatten in die Gesichter, die da sitzen und schauen.



Pia Wilma Wurzer, *Elysium*, 2024

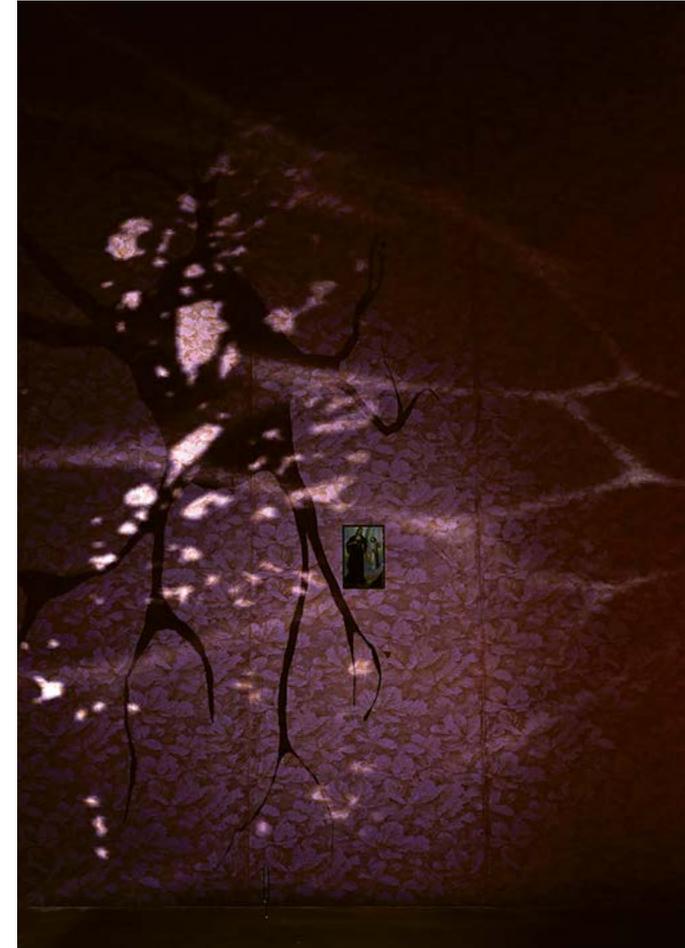
# Liese Schmidt

*Magnetic Fanfiction (the case of Miss ---), 2024*  
Videoinstallation, 15:03 Min., Wappen, Prints

Friedrich Schlegel schrieb zwischen 1820 und 1826 ein umfangreiches Tagebuch über die magnetischen Behandlungen von Cäcilia P., Franziska Leśniowska, Marie Trojan und Marie Schmidt (oder Marie Albrecht?): Über 300 Seiten posthum veröffentlichte magnetische *Fanfiction* – vier austauschbare Rollenvorlagen von Seherinnen, deren persönliche Geschichte ebenso abwesend ist wie ihre Blicke in den hier ausgestellten madonnenhaften Darstellungen Ludwig Ferdinand Schnorr von Carolsfelds. Schlegel nutzte seine minutiösen Aufzeichnungen der Trance-Visionen seiner Patientinnen, um aus verschiedenen Mythologien eine paranoid detaillierte und mystische Kosmologie zusammenzusetzen.

1834 führte Dr. John Elliotson, ein überzeugter Anhänger und Verfechter der medizinischen Anwendung des Mesmerismus, an drei hypnotisierten jungen Frauen ein Experiment durch, dem Michael Faraday beiwohnte. Was Faraday beobachtete, war eine scheinbare Synchronisation oder eine Form der Kommunikation zwischen den in Trance befindlichen Mädchen. Weniger eine Kommunikation als ein Austausch von Wörtern, sondern ähnlich elektrischen Signalen, die zwischen Geräten hin und her geschickt werden.

Im historischen Labor des Mesmerismus, der Telepathie und des Spiritismus wird der nervöse, der hysterische, der kindliche, der kolonisierte und der nicht-männliche Körper zum technologischen Werkzeug, um Signale und Wahrnehmungen zu verstärken. Menschen in Trance sehen das Innere des Körpers, stellen Diagnosen für sich und andere Patient\_innen oder sehen ins All – jeweils tiefer und weiter, als die Technik ihrer Zeit es vermag. Sie senden Signale über ihre Gehirnwellen, über das „Mental Radio“, und jugendliche Medien werden von Geistern besessen. Ihre Körper werden



Liese Schmidt, *Live from the sickroom*, 2025

sorgfältig untersucht und fotografiert, elektrische Ströme werden gemessen. Das kindliche Spiel ziehe Poltergeister an, sagen die Parapsychologen, aber wer spielt eigentlich was oder wen?

In *Magnetic Fanfiction (the case of Miss ---)* wird es in einem fiktionalen Akt des Hardware-Hackings endlich möglich, Gedanken technologisch zu übertragen. Eine Pille aus den 1960er Jahren, die wie ein Spionagemikrofon entworfen wurde, um Daten aus dem Magen zu verstärken, wird gehackt und ermöglicht es der Patientin, die Gesamtheit ihrer nervösen Gedanken auszusenden: eine magnetische Fanfiction ihrer selbst, live aus dem Krankenzimmer. Moduliert in unsichtbaren Spektren, ist ihre paranoide Kosmologie bereit, von all jenen empfangen zu werden, die eine Frequenz aus-senden, um Stimmen aus den unsichtbaren Sphären zu hören.

Quellen: *netische Behandlung der Gräfin Leśniowska 1820–1826*), hrsg. 1970 von Ursula Behler  
T. M. Greenhow, *The Case of Miss H--- M---*, 1845 Robert Brudenell Carter, *On the Pathology and Treatment of Hysteria*, 1853  
Harriet Martineau, *Life in the Sick-Room*, 1844, und *Letters on Mesmerism*, 1845 James Esdaile, *Mesmeric Facts*, 1845  
Friedrich Schlegel, *Tagebuch (Über die mag-* Dion Fortune, *Psychic Self-Defense*, 1930

## Eginhartz Kanter

*Misdirected Impulse*, AT, 2025

16mm-Farb-Negativfilm, digitalisiert, HD, 4:3

3:00 Min., Farbe, Ton

Sound: Stefan Tiefengraber

*Misdirected Impulse* ist ein dreiminütiger analoger Experimental-film. Der Blick der Kamera führt die Betrachter\_innen durch eine kul-tivierte Naturlandschaft. In statischen, langen Einstellungen wird zu-nächst eine Abfolge pittoresker Baum- und Strauch-Konstellationen gezeigt. Nichts scheint sich zu regen, die Bilder wirken fotografisch, die Situationen wie eingefroren.

Nach einiger Zeit erstrahlt in einer Einstellung ein Licht im Ge-äst, leichter Rauch steigt empor. Der Lichtschein setzt sich in den nächsten Bildern an anderer Stelle fort. Er wird intensiver, und ohne Vorwarnung schießt die mysteriöse Lichtquelle schließlich empor.

Dies markiert den Beginn einer Abfolge von kurzen Einstellungen, in denen das Licht pfeilartig in Richtung Kamera schießt und mal oben, mal unten, mal rechts, mal links aus dem Blickfeld verschwindet. Für Sekundenbruchteile ist dabei immer wieder schemenhaft eine Person zu erkennen, die tatsächlich mittels eines Bogens die Licht-pfeile verschießt und scheinbar Kamera und Publikum anvisiert. Das Tempo wird schneller und die kurz geschnittenen, aneinander-gereichten Angriffe formieren sich rhythmisch zu einem visuellen Stakkato, das im Crescendo der Tonebene seine Entsprechung findet.

Ein finaler Schuss, der die Kamera trifft, markiert schließlich das Ende des Films.



Eginhartz Kanter, *Misdirected Impulse* (Filmstills), 2025

# Hicran ERGEN

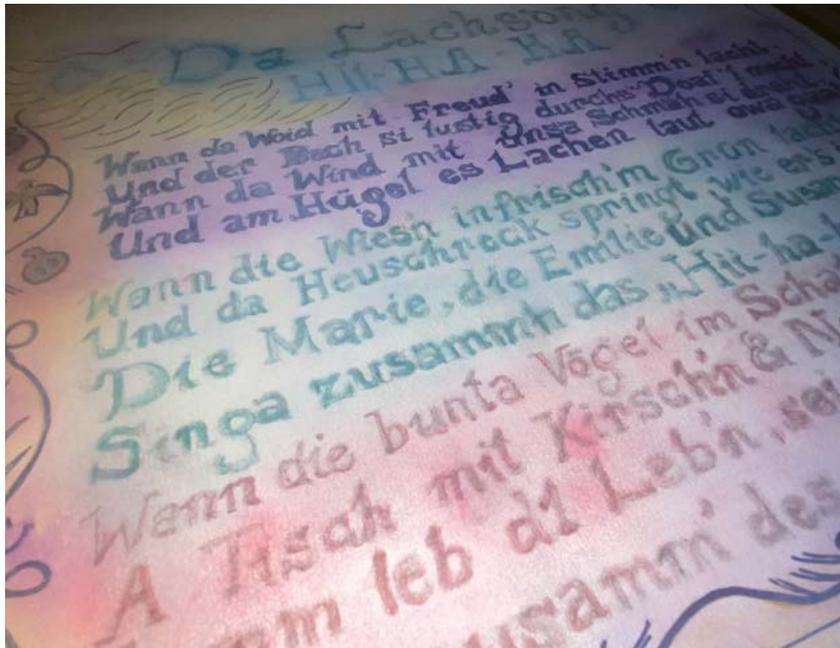
*Da Lachsong – Hii-Ha-Ha -*, 2025

Soundinstallation

Audio: 3:33 Min., Skulptur: Karton, Aluminium, Plastik

Lyrics-Blatt: Ölpastell, Bleistift, Filzstift auf Papier

Wie der Zufall es will, ist Hicran ERGEN (H.Э.) in der Recherche zu dieser Ausstellung auf ein Radiokonzert der legendären Austropop-Musikerin und Komponistin Steffanie Ergen gestoßen, in dem diese ein Lied des britischen Poeten und Künstlers William Blake (1757–1827) adaptiert. Aus *Laughing Song* (1789) wurde *Da Lachsong*. In Anlehnung an Blakes Radierungen, in denen er seine Dichtungen visuell aufbereitete, liefert H.Э. eine diesbezügliche Soundinstallation und ein freudiges analoges Lyrics-Blatt dazu.



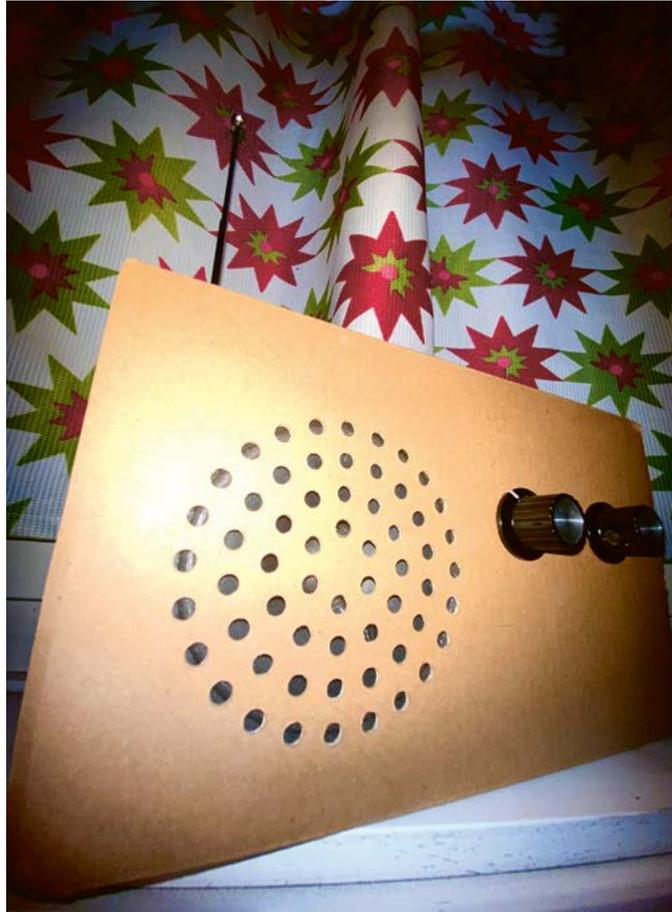
Hicran Ergen, *Da Lachsong – Hii-Ha-Ha -*, 2025 (Detail)

## DA LACHSONG – HII-HA-HA -

Wann da Woid mit Freud in Stimm'n lacht,  
Und der Bach si lustig durchs Doafal mocht,  
Wann da Wind mit unsa Schmah si draht,  
Und am Hügl es Lachen laut owa gaat.

Wann die Wies'n in frisch'm Grün lacht,  
Und da Heuschreck springt, wia er's imma mocht,  
Die Marie, die Emilie, die Susanna,  
Singa z'samm des „Hii-ha-ha!“

Wann die bunta Vögel im Schatten san,  
Wo uns'r Tisch mit Kirschn und Nüss'n steht.  
Kumm, leb' dei Leb'n, sei froh und frei,  
Singa z'samm des „Hii-ha-ha!“



Hicran Ergen, *Da Lachsong – Hii-Ha-Ha -*, 2025 (Detail)

## Christian Azzouni

*No space/place for me here*, 2025

Fotochemikalien auf lichtempfindlichem Papier,  
aufgezogen auf Alu-Dibond, gerahmt

*Skizzen zum Ossian-Zyklus aus tierischer*

*Perspektive*, 2024/2025

Skizzenbuch, verschiedene Techniken

In dieser Arbeit behandle ich den *Ossian-Zyklus* und seine Entstehung aus den keltisch inspirierten Gedichten von James Macpherson, wobei ich versuche, die Perspektive der Tiere in den Mittelpunkt zu stellen. Tiere spielen in der keltischen Mythologie eine zentrale Rolle und werden häufig als Verkörperungen von Naturkräften, spirituellen Führern oder göttlichen Wesen angesehen. Sie begleiten Held\_innen, symbolisieren bestimmte Tugenden oder fungieren als Mittler zwischen den Welten. So auch in den Gedichten James Macphersons, in denen die Tiere eher als Begleiter oder nur symbolisch dargestellt werden. Joseph Anton Koch ließ sich von diesen Gedichten inspirieren.

Dem stelle ich eine Auseinandersetzung mit der künstlerischen Position Heinrich Friedrich Fügers zur Seite, der mit den Darstellungen zum *Messias* von Friedrich Gottlieb Klopstock eine stärker christlich-humanistische Haltung einnimmt, während Koch in seinen Bildern eine eher naturbezogene, keltische Perspektive visualisierte. Mir ist aufgefallen, dass weder in der malerischen noch in der grafischen Position eine unbedingt positive Darstellung der Tiere eingenommen wird. So werden die Tiere in Fügers Malerei als dämonische Wesen skizziert, während sie bei Koch oft nur als Begleiter oder Symbole fungieren.

Blickt man auf Macphersons Gedichte, so findet man zu den Tieren ebenso negative Konnotationen:

„Söhne wüssten die,  
Mein ganzes Elend itzt,  
Den ein vergiftet Schlangenheer,  
Aufs schrecklichste zernagt [...]“  
(Hugo Blair, *Kritische Abhandlung über die Gedichte  
Ossians*, 1763–1765/dt. 1769–1791)

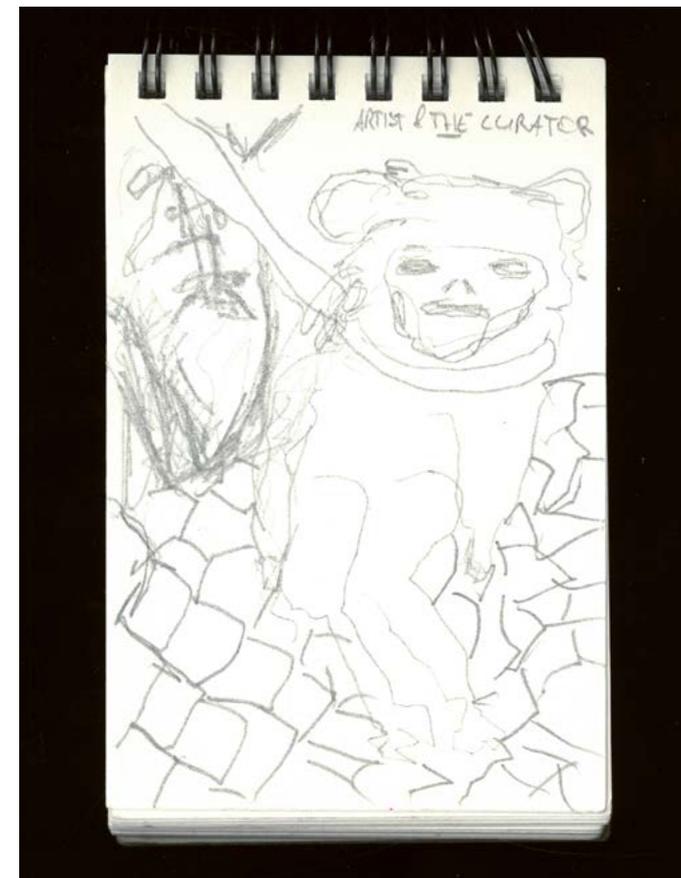
Und das, obwohl die Tiere in der keltischen Mythologien oft positiv konnotiert sind; in der Sage von den *Children of Lir* („Die Kinder des Lir“) werden vier Kinder in Schwäne verwandelt und verbringen 900 Jahre auf verschiedenen Seen. Die Schwäne stehen dabei für Reinheit und die Hoffnung auf Erlösung. Der Held Cú Chulainn verdankt seinen Namen dem „Hund von Culann“, den er nach einem Kampf als Beschützer ersetzt. Dieser Hund wird als loyal und mächtig beschrieben.

So versuche ich nun mit meinem Bild und dem dazugehörigen Skizzenbuch eine Perspektive aus der Sicht der Tiere einzunehmen, wobei ich mich, wie Koch, von Macphersons Gedichten inspirieren lasse. Allerdings möchte ich meine eigene Interpretation dazu liefern. Denn so wie es bei Macpherson umstritten war, wie viele keltische Quellen und wieviel Eigeninterpretation er in die *Ossian*-Dichtung einbrachte, möchte auch ich versuchen, eine eigene Interpretation aus den Gedichten zu finden, aber die Tiere als marginalisierte Position aus verschiedenen Perspektiven zu sehen und sie dadurch in den Bildern stärker in den Mittelpunkt zu rücken.

Das stieß auf kuratorischen Widerstand. Während mein Bild *Messias II aus tierischer Perspektive* als „zu groß“ beschrieben wurde und meine Position „auf keinen Fall größer als Füger“ sein dürfe, wurde auch ein kritischer Blick auf das von mir verwendete lichtempfindliche Material gerichtet. Dabei werfe ich einen ironischen Blick auf die Machtkämpfe im *Ossian*-Zyklus und auf die Geschichte von Malerei und Fotografie.

„Photography pushes painting aside. Painting resists and is determined not to capitulate. This is how the battle must be interpreted which started a hundred years ago when the camera was invented [...]“  
(Ossip Brik, *Photography versus Painting*, 1926)

So findet hier das *Messias II aus tierischer Perspektive* keinen Platz, aber zumindest kann *No space/place for me here*, welche die aktuellen Strukturen referenziert, im Ausstellungsraum neben den Grafiken von Joseph Anton Koch atmen. Offensichtlich fühlt sich auch das Tier nicht unbedingt willkommen.



Christian Azzouni, *Skizzen zum Ossian-Zyklus aus tierischer Perspektive*, 2024/2025

# Julia Kronberger

*All that we See is Vision, 2025*  
Metall, Stein, Glas

Dank an Verena Schatz, Glass Maker Space

All that we See is Vision

„Like the black storm, coming out of Chaos, beyond the stars:  
It issues thro' the dark & intricate caves of the Mundane Shell  
Passing the planetary visions, & the well adorned Firmament.  
The Sun rolls into Chaos & the Stars into the Desarts;  
And then the storms become visible, audible & terrible,  
Covering the light of day, & rolling down upon the mountains  
Deluge all the country round. Such is a vision of Los [...].“

William Blake, *Milton: A Poem in 2 Books*, 1. Band, 1804

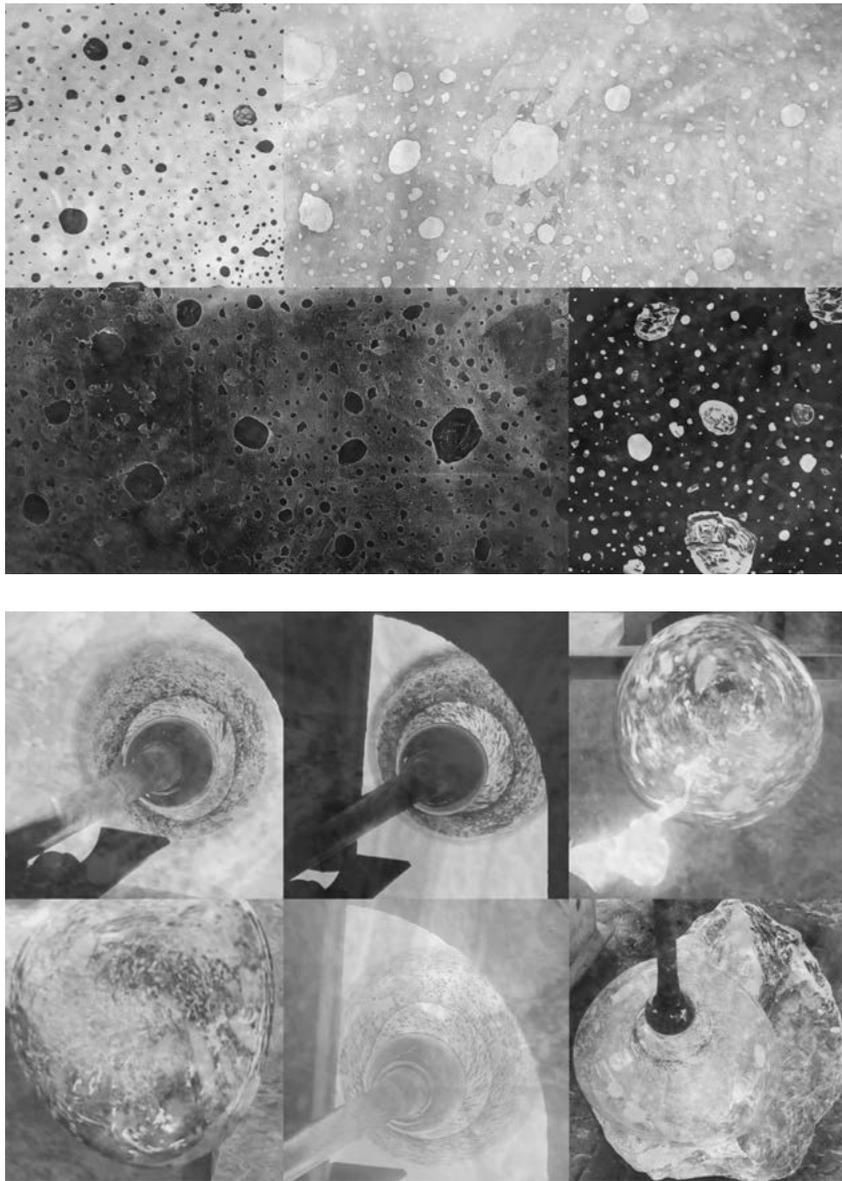


Julia Kronberger, *All that we See is Vision, 2025* (Details)

Zwischen Materie und Metamorphose  
Erscheint eine Insel im Mond  
Sphärisch und diffus  
Im Rhythmus der kosmischen Klänge  
Entlang der Linien, Tiefen und Höhen geologischer Zeitalter  
Ein Tanz auf Eis und Metall, Glas und Stein, Feuer und Flammen  
Eine amorphe Gestalt  
Ein fluktuierendes Ensemble  
Zwischen Transparenz und Opazität  
Ein apollinisches Schweben und Fließen  
In unendlicher Rotation  
Zwischen Sonne und Finsternis

„Raging furious the flames of desire  
Ran thro' heaven & earth, living flames  
...  
Rolling round & round, mounting on high  
Into vacuum: into non-entity.  
...  
Rivers of wide flame; they roll round  
And round on all sides making their way  
Into darkness and shadowy obscurity  
...  
Black as marble of Egypt; impenetrable  
Bound in the fierce raging Immortal.  
And the seperated fires froze in  
A vast solid without fluctuation,  
Bound in his expanding clear senses“

William Blake, *The Book of Los*, Kapitel 1, 1795



## Prima Mathawabhan

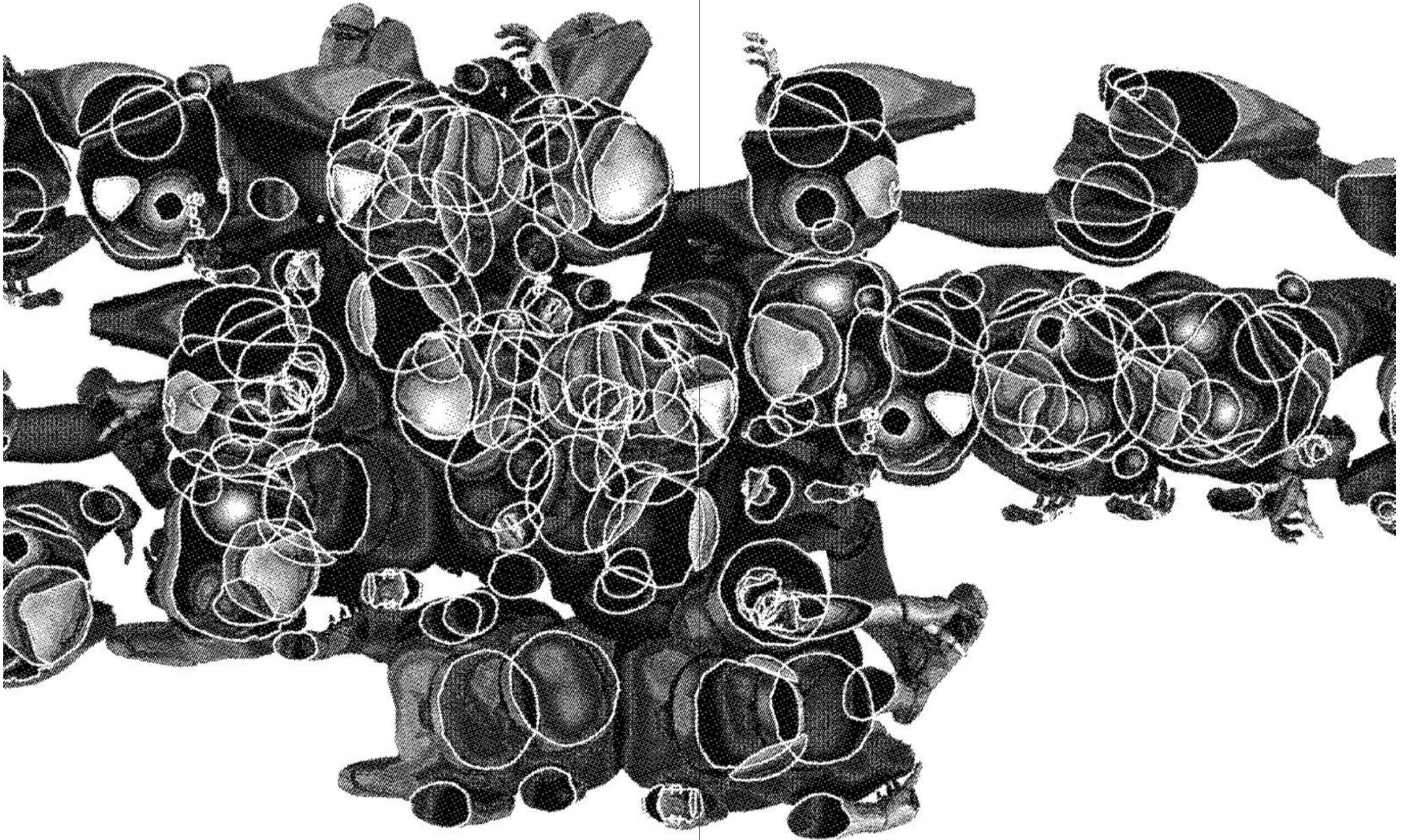
*Line of Beauty 2567 (Interpreting line of beauty with artificial intelligent motion capture), 2025*  
Siebdruck auf Papier

Unter den historischen Werken dieser Ausstellung hat das Bild *Analysis of Beauty Plate II* von William Hogarth sofort mein Interesse geweckt. Die Druckgrafik ist ein visuelles Element, das sich auf der Rückseite des von ihm 1753 veröffentlichten Buchs mit demselben Titel, *The Analysis of Beauty I*, befindet. In seinem Buch stellt Hogarth seine Theorie von sechs unabhängigen Prinzipien auf, welche Schönheit beeinflussen. Die „line of beauty“ ist einer der wichtigsten Aspekte, die Hogarth einsetzt, um eine Ästhetik des Schönen zu bestimmen. In *Analysis of Beauty Plate II* hat Hogarth diese Linie der Schönheit zur Beschreibung eines Tanzes eingesetzt.

In meinem Versuch, die Idee von der Linie der Schönheit in einer zeitgenössischen Umgebung zu hinterfragen, habe ich diese Bewegungslinien auf dem Boden nachgebildet. Um die Bewegung physisch zu verstehen, half mir ein Tänzer dabei, diesen entlang der aufgezeichneten Linien mit Inline-Skates zu folgen, um Apollos Eisanz nachzutanz. Davon habe ich ein Video aufgenommen. Anhand des Videos habe ich den Tanz als Bewegung mit Hilfe Künstlicher Intelligenz erfasst und in eine animierte dreidimensionale Figur übersetzt. Schließlich habe ich den Tanz dieser Figur als zweidimensionale Kartenzeichnung abgebildet und diese dann gedruckt.

*Line of Beauty 2567 (Interpreting line of beauty with artificial intelligent motion capture)* hinterfragt die Idee einer Ästhetik der Schönheit und das Verhältnis von Kunst und Technologie im aktuellen Zeitgeist.

Julia Kronberger, *All that we See is Vision*, 2025 (Details)



Prima Mathwabhan, *Line of Beauty 2567* (Interpreting line of beauty with artificial intelligent motion capture), 2025 (Detail)

## Biografien

### Christian Azzouni

Geboren 1995 – Lebt und arbeitet in Wien. Christian Azzouni konzentriert sich in seiner künstlerischen Praxis auf die in fotografischen Bildern konnotierte Realität, die in einem malerischen Prozess dargestellt wird. Dabei hebt er seine eigenen Überlegungen und Erfahrungen zu unverhältnismäßiger Macht, sozialen Strukturen und Rassismus hervor. Er schloss 2021 das Studium Grafikdesign & Fotografie an der Kunstuniversität Linz, 2024 das Studium Kunst & Zeit / Fotografie an der Akademie der bildenden Künste Wien ab. Seit 2023 studiert er Visuelle Kommunikation an der Kunstuniversität Linz, seit 2024 Kunst & Bild / Kontext bei Alice Creischer, Andreas Siekmann, Ruby Jana Sircar und Tomash Schoiswohl an der Akademie der bildenden Künste Wien.

### Ina Aloisia Ebenberger

Geboren in Feldkirchen 1997 – Lebt und arbeitet in Wien. Ina Aloisia Ebenberger verbrachte im Rahmen der ArtSchoolAlliance und Erasmus-Programms ein Semester in Hamburg (Klasse Jutta Koether) sowie ein weiteres Semester in Berlin (Alexander Lieck, Nada Ariman). 2023 schloss sie ihr Studium an der Akademie der bildenden Künste in der Klasse für Expansion ab und setzt derzeit ihre Studien im Bereich Kunst- und Kulturwissenschaftliche Studien in der Klasse für Figuration fort.

### Hicran ƎRGĒN

Geboren in Mersin/Südanatolien, 1985 – Lebt und arbeitet in Wien. Hicran ƎRGĒN (\*Pronomen: shi/thËy), ist unter anderem bildende Künstler\_in, autodidakte Musiker\_in, Filmemacher\_in, Archivar\_in, Social Media-PhäNoMĒN und stolze Generalist\_in. Seit 2018 studiert H.Ǝ. bildende Kunst an der Akademie der bildenden Künste Wien mit Schwerpunkten „Kunst und Medien“ und „Abstrakte Malerei“ und erforscht leidenschaftlich die verschie-

denen Formen künstlerischen Ausdrucks, darunter Zeichnung, Malerei, Bewegtbild, Sound, Sprachkunst, Druckgrafik, Performance-Kunst, Installation, Fotografie und Skulptur. Erinnerungen, Assoziationen sowie Improvisation und Abstraktion spielen in ihrem kreativen Prozess eine große Rolle. Ihre Arbeiten sind multidisziplinär, selbstreferenziell und humorvoll. Meistens kombiniert sie darin Zufälligkeit mit Präzision und motiviert die Besucher\_in, das Kunstwerk immer zu hinterfragen.

### Eginhartz Kanter

Geboren in Leipzig 1984 – Lebt und arbeitet in Linz und Wien. Eginhartz Kanter studierte Bildende Kunst im Fachbereich Kunst und Zeit | Fotografie an der Akademie der bildenden Künste Wien. Er arbeitet meist im Kontext des öffentlichen Raums, landschaftsarchitektonische Einkerbungen oder (sub)urbane Interventionen bilden dabei das Fundament für eine subtile bis leicht humoristische Beschäftigung mit dem großen Aspekt der Öffentlichkeit.

### Julia Kronberger

Geboren in Gmunden 1991 – Lebt und arbeitet in Wien, Paris und Marseille. Julia Kronberger bewegt sich im Spektrum von bildender Kunst, Kunstgeschichte und Museologie. Studien an der Universität Wien, an der École du Louvre in Paris, an der Schule für künstlerische Photographie sowie aktuell an der Akademie der bildenden Künste Wien und an der École des Beaux-Arts Marseille.

### Prima Mathawabhan

Geboren Bangkok 1995 – Lebt und arbeitet in Wien. Prima Mathawabhan ist eine interdisziplinäre Künstlerin/Architektin. Ihre künstlerische Praxis verbindet Druckgrafik mit digitalen Erzählungen und Rauminstallationen. Als südostasiatische Diaspora-Künstlerin ist sie fasziniert von den verschwommenen Erinnerungen, die sie in Bangkok hatte, bevor sie nach Wien zog, da

dieser Teil der Welt von einem westlichen Blick oft missverstanden wurde. In ihren Arbeiten lässt sie sich von Ritualen, sozialen Zusammenkünften, der Natur, alltäglichen Orten und Gegenständen des täglichen Lebens inspirieren. Sie absolvierte ein Architekturstudium an der Akademie der bildenden Künste Wien und der Königlich Dänischen Kunstakademie in Kopenhagen. Derzeit studiert sie Bildende Kunst in der Klasse für Grafik und Druckgrafik an der Akademie der bildenden Künste Wien.

### Amar Priganica

Geboren in Singen (Hohentwiel) 1994 – Lebt und arbeitet in Wien. Amar Priganica ist Komponist und Organist. Er studierte an der Akademie der bildenden Künste Wien bei Daniel Richter sowie an der Schule Friedl Kubelka unter der Leitung von Anja Manfredi. Aktuell promoviert er in Philosophie unter der Leitung von Elisabeth von Samsonow an der Akademie der bildenden Künste Wien. Im Zentrum seiner Dissertation „Sonic Warfare als sakraler Gestus“ steht die Querverbindung aus Kultus, kriegerischer Handlung und dem invasiven Einsatz von Klang. Sein kompositorisches Schaffen erstreckt sich von elektroakustischen Werken und Sound Art bis hin zu Auftragsarbeiten für Theater und Performance.

### Liese Schmidt

Geboren in Dresden 1997 – Lebt und arbeitet in Wien. Liese Schmidt arbeitet als Künstlerin und im weiteren Kunstfeld in Vermittlung, Text, Produktion und Kuration, letzteres regelmäßig beim Kasseler Dokumentarfilm- und Videofest. Sie forscht zu obskuren Aspekten der Mediengeschichte und gestaltet die regelmäßige Radiosendung „Geisterstunde – zur okkulten Geschichte des Radios“ auf dem Community-Sender Orange 94.0.

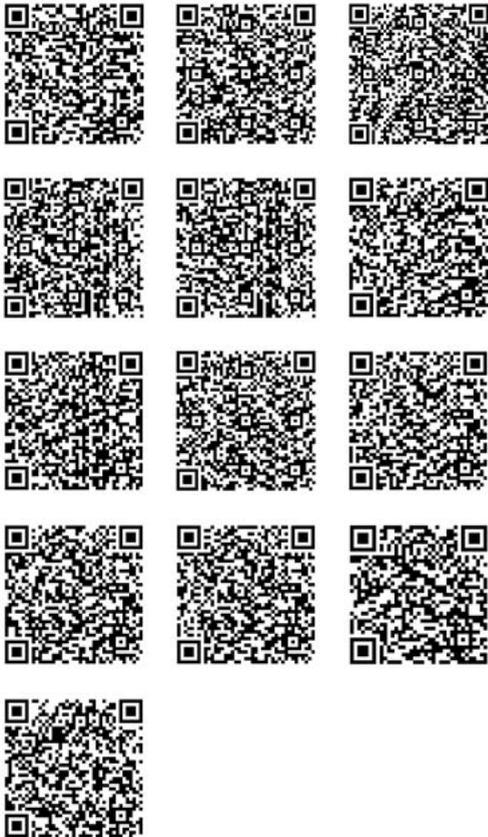
### Pia Wilma Wurzer

Geboren in Klagenfurt 1994 – Lebt und arbeitet in Wien. Pia Wilma Wurzer, Film-

schaffende und Medienkünstlerin, arbeitet vorrangig mit Bewegtbild, Text und Sound. Weitere Prozesse ihrer künstlerischen Praxis finden sich in Olfaktorik und Performance. Sie studiert an der Akademie der bildenden Künste Wien.

### Bildnachweise

Soweit nicht anders angegeben:  
© bei den jeweiligen Künstler\_innen, 2025  
© Bildrecht, Wien 2025: Christian Azzouni, Eginhartz Kanter, Prima Mathawabhan  
Cover: Motiv unter Verwendung von Werken von Johann Peter Pichler nach Heinrich Friedrich Füger, *Homer vortragend*, 1803  
© Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste Wien, und Carl Wilhelm Kolbe d. Ä., *Schlittschuhlaufender Barde* („Braga“), 1793–1794 © Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett / bpk  
Foto: Julia Bau  
Gestaltung Kompositmotiv: Beton



A...kademie der bildenden Künste Wien  
Gemäldegalerie und Exhibit Galerie  
*Die Pfeile des wilden Apollo.*  
*Klopstockkult & Ossianfieber*  
7.3.–25.5.2025

Lichtdesign  
Museumsbeleuchtung Patrick Rosendorfsky

Kommunikationsdesign  
Beton

Eine Ausstellung der Kunstsammlungen  
in Kooperation mit der Exhibit Galerie mit  
Beiträgen von Studierenden der Lehrveran-  
staltung „Die Pfeile des wilden Apollo I & II“  
unter Leitung von Alexander Roob.

Satz Booklet  
Lisa Penz

Druck  
speedprint, Wien

Kurator  
Alexander Roob

Dank ergeht an die Künstler\_innen für ihre  
Beiträge sowie an die Leihgeber\_innen:  
Österreichische Nationalbibliothek mit  
ihren Sammlungen (Bildarchiv und Grafik-  
sammlung, Musiksammlung, Sammlung  
von Handschriften und alten Drucken),  
ALBERTINA, Wien, Wien Museum, Ober-  
österreichische Landesmuseen, Landes-  
sammlungen Niederösterreich, Nationalgale-  
rie Prag, Belvedere, Wien, Wienbibliothek  
im Rathaus, Ancient Britons Team (Clemens  
Baiker, Hendrik Fleck, Dimitra Gatsiou, Dana  
Kast, Mizi Lee, Janosch Mueller, Theresa  
Mueller, Julius Naegele, Ansgar Schwarzer)

Herausgeberinnen  
Kunstsammlungen, Exhibit Galerie,  
Akademie der bildenden Künste Wien

Text zur Ausstellung  
Alexander Roob

Beiträge von  
Christian Azzouni, Ina Ebenberger, Hicran  
Ergen, Eginhartz Kanter, Julia Kronberger,  
Prima Mathawabhan, Amar Priganica,  
Liese Schmidt, Pia Wilma Wurzer

© Alexander Roob, die Künstler\_innen,  
Kunstsammlungen, Exhibit Galerie,  
Akademie der bildenden Künste Wien

Redaktion  
Synne Genzmer, Doris Geml

Lektorat  
Clemens Krümmel

Ausstellungsproduktion  
Art By Concept Ulrike Fallmann, Synne  
Genzmer, Lena Heneis, Sofie Mathoi

Ausstellungstechnik  
Wooyoung Jun

Ausstellungsaufbau  
mu.st. – museum standards  
Andreas Sahl Andersen, Janne Schipper,  
Leonie Pirker

Ausstellungsgrafik  
Dieter Auracher

## Künstler\_innen

Josef Abel, Edmund Aigner, Johann Wilhelm Baur, Thomas Blackwell, William Blake, Cornelius de Boudt, Filippo Caporali, Thomas Chatterton, Daniel Chodowiecki, Alfred Cornilliet, David Cranz, Edward „Celtic“ Davies, Josef Dorffmeister, Bonaventura Emler, Heinrich Friedrich Füger, Johann Heinrich Füssli, Lodewijk Joseph Fruytiers, Hendrick Goltzius, Christoph Willibald Gluck, Johann Valentin Haidt, Joseph Haydn, Anton Herzinger, William Hogarth, Bartholomäus Hübner, Anne Hunter, Friedrich John, Owen Jones, John Kay, Friedrich Gottlieb Klopstock, Carl Alexander Ferdinand Kluge, Joseph Anton Koch, Carl Wilhelm Kolbe d. Ä., Simon Petrus Klotz, Leopold Kupelwieser, Sebastian Langer, Johann Caspar Lavater, Johann Friedrich Leybold, William James Linton, Johann Heinrich Lips, Johann Hieronymus Löschenkohl, Josef Löwy, James Macpherson, Charles-François-Adrien Macret, Erzherzogin Maria Klementine von Österreich, Quirin Mark, Jacob Wilhelm Mechau, Heinrich Merz, Isaac Mills, Jean-Michel Moreau, Wilhelm Müller, Friedrich Olivier, Carl Hermann Pfeiffer, Johann Peter Pichler, François Pigeot, Thomas Price, Albert Christoph Reindel, Johann Christian Reinhart, Ferdinand Ruscheweyh, Johann Scheffer von Leonhardshoff, Luigi Schiavonetti, Julius Schnorr von Carolsfeld, Ludwig Ferdinand Schnorr von Carolsfeld, Franz Schubert, Moritz von Schwind, William Bell Scott, Jean-Pierre Simon, Benjamin Smith, Franz Xaver Stöber, Joseph Sutter, Johanna Dorothea Sysang, Antonio Tempesta, Giambattista Vico, Wilhelm Wägner, Marianne von Watteville, Josef Wintergerst, Franz Wolf, Nikolaus Ludwig von Zinzendorf, Felice Zuliani et al.

Druckgrafiken und Reproduktionen nach William Blake, Asmus Jakob Carstens, Johann Nepomuk Ender, Heinrich Friedrich Füger, Bonaventura Genelli, Gerdt Hardorff, G. W. Hoffmann, William Hogarth, Angelika Kauffmann, Nicaise de Keyser, Giuseppe Longhi, Johann Friedrich Overbeck, Raffaello Santi, genannt Raffael, Bertel Thorvaldsen, Angiolo Tramontini, Richard Westall et al.

Zeitgenössische Arbeiten von Studierenden der Akademie der bildenden Künste Wien von Christian Azzouni, Ina Ebenberger, Hicran ERGİN, Eginhartz Kanter, Julia Kronberger, Prima Mathawabhan, Amar Priganica, Liese Schmidt, Pia Wilma Wurzer sowie dem Ancient Britons Team (ABK Stuttgart)