



Urbanisierung als Untersuchungsgegenstand eines „Instituts für Angewandte Existenzforschung“: Yana Milevs rotierende Projektionsmaschine im Ottoneum Foto Barbara Klemm

## Der Sozialarbeiter als Dandy

Es sinkt der Auffälligkeitswert des Häßlichen, es siegen die pädagogischen Zugänge zu allem und jedem / Notizen zur documenta X

Verglichen mit dem, was auf der documenta gezeigt wird, ist Kassel urban.

Das Bildinteresse des Menschen scheint nicht zu erlahmen, trotz der Bilderflut: Wo Bilder sind, da geht er hin. Die zeitgenössische Kunst klinkt sich in solche anthropologischen Gegebenheiten ein. Während die Kunst früher auf Unwahrscheinlichkeit setzte, sucht die zeitgenössische Kunst die Reaktionsverlässlichkeit der Reize.

Was auffällt: Viele der Künstler philosophieren über erkenntnistheoretische und zugleich soziale Kategorien wie den „Raum“. Man könnte eine ganze Anthologie von Kunstphilosophien etwa über Raum und Räumlichkeit zusammenstellen. Es wäre eine Sammlung von Banalitäten, etwa von dieser Art: „Was mich an der öffentlichen Kunst interessiert, ist, daß sie auf die gleiche Art existieren kann wie ein Bahnhof: Alle, die da hingehen, durchqueren einen öffentlichen Raum.“ Beispiele für soziologischen Biedersinn die Fülle: „Idealerweise sollte öffentliche Kunst ein Ort sein, wo man die öffentliche Ordnung überdenken kann.“

Die Künstlerphilosophie läuft weiter, auch wenn die „Werke“ keinerlei Ähnlichkeit mit denen haben, die solche Präntationen früher trugen: „Ein Künstler ist jemand, der für sich selbst einen Platz zu finden sucht“, meint der Pole Pawel Althamer, der bei seinen Performances anderen realistisch eingeengte Rollen zuweist.

Überhaupt scheint die Kontinuität zu intellektuellen Vorgängern und Strömungen stärker als zu künstlerischen.

Kassel hat natürlich sein Publikum, das allein schon mit der Betreuung durch den großen Ausstellungsbetrieb zufriedengestellt ist. Die eigentliche Befriedigung wird aus dem Organisationserlebnis gezogen.

Der Umgang mit den Statistiken ähnelt dem Realismus etwa des Fotografen, der die Wohnsituation in einem New Yorker Stadtteil dokumentiert: Die Wirkungslosigkeit seiner Bestandsaufnahme ist für einen durchschnittlichen kritischen Verstand mit dem des Sozialamts gleichzusetzen. In der verwalteten Welt nehmen die meisten Aktivitäten einen spielerischen Zug an. Der Künstler ist so etwas wie der Sozialarbeiter als Dandy.

Ein durchgängiger Eindruck, daß man

gering im Geistigen. In all dem gibt sich eine mehr oder weniger konsumgewöhnte Schicht zu erkennen, die vor allem gelernt hat, Enttäuschung nicht aufkommen zu lassen. Wie klein ist deswegen der Ausschnitt des Genießbaren. Der Künstler gleicht dem ethnologischen Informanten: Nicht daß er etwas zu sagen hat, aber das, was er weiß, kann authentisch nur er sagen.

Wer älter wird, stellt fest, daß es mit den Belehrungen kein Ende hat, aber die Lehrer werden immer dürftiger.

Es gibt einen Verteidigungsimpuls, dem die Kritiker in Gefahr sind zu erliegen: die armen Sachen, wer tritt für sie ein, wenn nicht der Kritiker. Arte povera: armselige Kunst.

Das Ganze ist ein Sieg der Pädagogik. Aber nicht ein pädagogisches „Konzept“ der Kunst siegt, sondern die pädagogischen Zugänge zu allem und jedem kommen auch dem Verhalten zum Kunstwerk entgegen. Die Arbeiten, zumal wenn ihre Autoren aus Ländern wie Brasilien etc. stammen, treffen auf dieselbe Art von Vorurteil wie die Töpferei in einem mittelamerikanischen Dorf.

Man ist bereit zu großen Vorurteilsleistungen im positiven Sinn. Was man sieht, ist in Wahrheit unglaublich durchdacht und gekonnt. Wenn man alles hinzudenkt, was die Pädagogik im Gepäck hat: Umweltkrise, Tradition, Rituale, Geschlechterverhältnisse. In ähnlicher Weise treffen die Arbeiten der Künstler auf ein positives pädagogisches Vorurteil. Sie zeigen etwas, so scheint jeder Besucherkommentar sagen zu wollen, was auf bedenkenswerte Schwächen unserer Wirklichkeit und Wirklichkeitsauffassung hinweisen würde... ja würde, wenn man unter Künstlern nicht so vornehm wäre, sich jede ausdrückliche Kritik zu sparen.

Das armselige Äußere, die schlechte Verarbeitung, die Brillo-Karton-Ästhetik ist nichts anderes als das Gegenstück zum pädagogischen Impuls.

Es ist falsch, Künstler dieses Schlages zur Ablieferung einzelner Arbeiten aufzufordern. Das muß auf ein Desaster hinauslaufen. In der Regel handelt es sich bei dem, was diese Künstler tun, um sehr lang hingezogene Projekte. Vielfach sind es wahre Geduldsspiele. Man kann auch

wahrens nicht verdient, sondern erschlichen haben.

Vielleicht muß man heute die künstlerische Qualität gar nicht mehr als solche beurteilen. Denn es entscheidet die intellektuelle Qualität darüber, ob es einem Künstler gelingt, in den Diskurs vorzudringen, in dem über seine Arbeit befunden wird. Das ist so, weil die Bilderwelt, in der man sich durch Bildqualitäten pur durchsetzt, die Werbung etc. ist. Hier werden die Bilder produziert, die stark genug sind, sich selbst durchzusetzen, und die deswegen zum Vehikel der Werbung werden. An sie als starke Eindrücke hängt sich die Werbung für ein Produkt. Von solcher Art sind die Bilder einer Kunstausstellung gewiß nicht. Sie brauchen das Medium des Diskurses, um sich überhaupt durchsetzen zu können. Sie setzen sich mittels der Kommentare durch, die sie hervorrufen. Die Crux ist allerdings, daß diese Kommentare heute von den Künstlern selbst produziert werden, daß oft der starke Kommentar das starke Bild vertritt. Jedenfalls entscheidet der Kommentar über die Art der Wirkung des Bildes. Es gibt eine Vorentscheidung darüber, wie die ästhetischen Erscheinungen zugerechnet werden, etwa in der Art, wie bestimmte Sätze sich gleich als grammatisches Beispiel zu erkennen geben; erst danach kann man darüber urteilen, was der vorliegende Satz ist. Auch dies ist natürlich eine pädagogische Unterscheidung.

Vielleicht war das Pädagogische noch nie so stark akzeptiert wie in diesen Jahren. Es ist erstaunlich, daß die Kunst ihre anarchischen Impulse in die pädagogische Provinz gelenkt hat. Die Künstler wissen, daß die Zustimmung der Lehrer für sie wichtiger ist als die der Kritiker.

Unübersehbar ist, daß es sich um die Kunst einer Konsumgesellschaft handelt, in der das Publikum daran gewöhnt ist, ständig sein Urteil abzugeben, ohne sich noch zu fragen, wozu etwas gut ist. Dem kann sich auch die Kunst nicht entziehen. Während ehemals die Aufnahme ins Museum, der Ausstellungsraum den ästhetischen Effekt erzeugte, ist es heute der Eindruck, das Ganze könnte ohne weiteres in einem Supermarkt präsentiert werden.

Kunst, zumal Videokunst, die sich ja unterscheiden muß, gibt sich vor allem durch ihre Umstandskrämerei zu erkennen. Die Videoinstallationen schaffen eine

sondern ein starkes bildliches Symbol entwertet und zugleich durch den sammlerischen Gestus legitimiert. Es ist ein nicht ambivalentes Vorgehen. Der Adler ist Machtsymbol an sich und wird von Broodthaers gehegt wie eine untergegangene Art, deren Reste er einsammelt. Diese Spannung von vergangener Größe und gegenwärtiger Bedeutungslosigkeit trägt Broodthaers' Arbeiten. Spannungen solcher Art findet man in der Ausstellung sonst nicht.

Öyvind Fahlström zum Beispiel: Nach Auskunft des Katalogs war der Schwede, der in Südamerika geboren wurde, vieles in einem: Dichter, Künstler, Journalist, Aktivist, Filmemacher, Dokumentarist, Performer, Bühnenautor. Das ist nicht untypisch für das Realitätsverhältnis. Maßgebend ist die Videorealität: Das ist eine garantierte Realität, die den Umweg über die emotionale Stärke ihrer Wirkung nicht mehr braucht. Die Videorealität setzt auch voraus, daß sofort verstanden wird, was und warum es wichtig ist. Alle anderen Bilder warfen Fragen auf: woher sie kamen, wer ihr Autor war, was seine Absichten etc. Das Video setzt voraus, daß diese Fragen beantwortet sind.

Wie kommen Mythen zustande? Indem man Objekte der sechziger Jahre zum Beispiel besonders hervorhebt und ihnen eine bestimmte Funktion zuschreibt, die sie damals angeblich gehabt hätten. Nun werden diese Eigenschaften gesteigert zu einer „Bildsprache“ (Dorothea Golz).

Vieles schließt an konservierende Aufgaben an: Etwas bewahren ist das Selbstverständliche schlechthin, wie es früher das Zerstören war. Die Geste der Destruktion war der Urakt der Avantgarde. Sie war so ursprünglich, daß man sie nicht einmal zu bewahren versuchte. Aus der Destruktion folgte alles Weitere, es waren Folgen der Zerstörung. Die Geste des Bewahrens dagegen ist eine Legitimation, nichts weiter.

Vieles, besonders im Videobereich, schließt sich an erfolgreiche Produktionen kommerzieller Art an, um ihnen eine Wendung in Grundsatzreflexionen zu geben, etwa so wie didaktische Operationen sich irgend etwas zum Vorwurf nehmen. Dies sind wohl nur Nachklänge jener Grundsatzrevisionen an unserer Jahrhundertwende, wie beispielsweise der Kubismus.

Verglichen mit dem, was auf der documenta gezeigt wird, ist Kassel urban.

Das Bildinteresse des Menschen scheint nicht zu erlahmen, trotz der Bilderflut: Wo Bilder sind, da geht er hin. Die zeitgenössische Kunst klinkt sich in solche anthropologischen Gegebenheiten ein. Während die Kunst früher auf Unwahrscheinlichkeit setzte, sucht die zeitgenössische Kunst die Reaktionsverfälligkeit der Reize.

Was auffällt: Viele der Künstler philosophieren über erkenntnistheoretische und zugleich soziale Kategorien wie den „Raum“. Man könnte eine ganze Anthologie von Kunstphilosophien etwa über Raum und Räumlichkeit zusammenstellen. Es wäre eine Sammlung von Banalitäten, etwa von dieser Art: „Was mich an der öffentlichen Kunst interessiert, ist, daß sie auf die gleiche Art existieren kann wie ein Bahnhof: Alle, die da hingehen, durchqueren einen öffentlichen Raum.“ Beispiele für soziologischen Biedersinn die Fülle: „Idealerweise sollte öffentliche Kunst ein Ort sein, wo man die öffentliche Ordnung überdenken kann.“

Die Künstlerphilosophie läuft weiter, auch wenn die „Werke“ keinerlei Ähnlichkeit mit denen haben, die solche Präntationen früher trugen: „Ein Künstler ist jemand, der für sich selbst einen Platz zu finden sucht“, meint der Pole Pawel Althamer, der bei seinen Performances anderen realistisch eingeengte Rollen zuweist.

Überhaupt scheint die Kontinuität zu intellektuellen Vorgängern und Strömungen stärker als zu künstlerischen.

Kassel hat natürlich sein Publikum, das allein schon mit der Betreuung durch den großen Ausstellungsbetrieb zufriedengestellt ist. Die eigentliche Befriedigung wird aus dem Organisationserlebnis gezogen.

Der Umgang mit den Statistiken ähnelt dem Realismus etwa des Fotografen, der die Wohnsituation in einem New Yorker Stadtteil dokumentiert: Die Wirkungslosigkeit seiner Bestandsaufnahme ist für einen durchschnittlichen kritischen Verstand mit dem des Sozialamts gleichzusetzen. In der verwalteten Welt nehmen die meisten Aktivitäten einen spielerischen Zug an. Der Künstler ist so etwas wie der Sozialarbeiter als Dandy.

Ein durchgängiger Eindruck, daß man mit viel Materialbewußtsein und technischem Können auf ausgesprochen „schwache“, arme Wirkungsfaktoren setzt: geringe Distanz von technischen und anderen Alltagseffekten. Man appelliert geradezu an Vertrautheit, statt auf sogenannte Schocks zu setzen. Das Unwahrscheinlichste wäre in diesem Ausstellungsemble die Venus von Milo. Aber sie würde nicht beachtet werden, weil nur noch der gewohnte Schock zählt, also das gewöhnliche Häßliche.

Früher hätte man gesagt: Es ist eine kleinbürgerliche Veranstaltung, in der die Denkgewohnheiten einer bestimmten Schicht verteidigt werden. Welcher Schicht? Jener Schicht, die sich auf abstrakte Weise mit der Realität beschäftigt, ob bürokratisch, ideologisch oder ästhetisch. Es ist eine Mittelstandsästhetik, die Einstellung von Menschen, die sich daran gewöhnt haben, daß sie in der Welt nichts ausrichten, aber dennoch anständig aussehen möchten. Die documenta bietet ein intellektuelles Pendant zur Benetton-Ästhetik, so als könnte es typische Benetton-Fotos geben, die gleichwohl nicht kommerziell veruntreut sind. Der Kitsch nistet sich heute übrigens auf der Seite der geistigen Begleitung und Kommentierung ein: weil die intellektuellen Standards, die gegen Kitsch geistiger Art immun machen, nicht hinlänglich verbreitet sind. Das Unterscheidungsvermögen ist besonders

gering im Geistigen. In all dem gibt sich eine mehr oder weniger konsumgewöhnte Schicht zu erkennen, die vor allem gelernt hat, Enttäuschung nicht aufkommen zu lassen. Wie klein ist deswegen der Ausschnitt des Genießbaren. Der Künstler gleicht dem ethnologischen Informanten: Nicht daß er etwas zu sagen hat, aber das, was er weiß, kann authentisch nur er sagen.

Wer älter wird, stellt fest, daß es mit den Belehrungen kein Ende hat, aber die Lehrer werden immer dürftiger.

Es gibt einen Verteidigungsimpuls, dem die Kritiker in Gefahr sind zu erliegen: die armen Sachen, wer tritt für sie ein, wenn nicht der Kritiker. Arte povera: armselige Kunst.

Das Ganze ist ein Sieg der Pädagogik. Aber nicht ein pädagogisches „Konzept“ der Kunst siegt, sondern die pädagogischen Zugänge zu allem und jedem kommen auch dem Verhalten zum Kunstwerk entgegen. Die Arbeiten, zumal wenn ihre Autoren aus Ländern wie Brasilien etc. stammen, treffen auf dieselbe Art von Vorurteil wie die Töpferei in einem mittelamerikanischen Dorf.

Man ist bereit zu großen Vorurteilsleistungen im positiven Sinn. Was man sieht, ist in Wahrheit unglaublich durchdacht und gekonnt. Wenn man alles hinzudenkt, was die Pädagogik im Gepäck hat: Umweltkrise, Tradition, Rituale, Geschlechterverhältnisse. In ähnlicher Weise treffen die Arbeiten der Künstler auf ein positives pädagogisches Vorurteil. Sie zeigen etwas, so scheint jeder Besucherkommentar sagen zu wollen, was auf bedenkenswerte Schwächen unserer Wirklichkeit und Wirklichkeitsauffassung hinweisen würde... ja würde, wenn man unter Künstlern nicht so vornehm wäre, sich jede ausdrückliche Kritik zu sparen.

Das armselige Äußere, die schlechte Verarbeitung, die Brillo-Karton-Ästhetik ist nichts anderes als das Gegenstück zum pädagogischen Impuls.

Es ist falsch, Künstler dieses Schlages zur Ablieferung einzelner Arbeiten aufzufordern. Das muß auf ein Desaster hinauslaufen. In der Regel handelt es sich bei dem, was diese Künstler tun, um sehr lang hingezogene Projekte. Vielfach sind es wahre Geduldsspiele. Man kann auch nicht genau sagen, ob die Künstler produzieren oder sammeln. Oft produzieren sie etwas, um dann dessen Sammler zu werden. Die Geste des Sammelns ist in mancher Hinsicht charakteristischer als die des Produzierens. Auch dies stimmt gut zu der modischen Haltung: Produzieren ist ja männlich und vielleicht sogar schädlich, es bringt etwas hinzu, was vielleicht stört und nicht ohne weiteres wieder beseitigt werden kann. Aber das Sammeln, das Aufbewahren ist eine beschützende Geste, eine weibliche. Deswegen ist das Aufbewahren heute eine uneingeschränkt positive Geste. Paradoxerweise aber bewahrt sie Dinge auf, die kaum aufbewahrens wert erscheinen, die sich die Aufmerksamkeit des Be-

wahrens nicht verdient, sondern erschlichen haben.

Vielleicht muß man heute die künstlerische Qualität gar nicht mehr als solche beurteilen. Denn es entscheidet die intellektuelle Qualität darüber, ob es einem Künstler gelingt, in den Diskurs vorzudringen, in dem über seine Arbeit befunden wird. Das ist so, weil die Bilderwelt, in der man sich durch Bildqualitäten pur durchsetzt, die Werbung etc. ist. Hier werden die Bilder produziert, die stark genug sind, sich selbst durchzusetzen, und die deswegen zum Vehikel der Werbung werden. An sie als starke Eindrücke hängt sich die Werbung für ein Produkt. Von solcher Art sind die Bilder einer Kunstausstellung gewiß nicht. Sie brauchen das Medium des Diskurses, um sich überhaupt durchsetzen zu können. Sie setzen sich mittels der Kommentare durch, die sie hervorrufen. Die Crux ist allerdings, daß diese Kommentare heute von den Künstlern selbst produziert werden, daß oft der starke Kommentar das starke Bild vertritt. Jedenfalls entscheidet der Kommentar über die Art der Wirkung des Bildes. Es gibt eine Vorentscheidung darüber, wie die ästhetischen Erscheinungen zugerechnet werden, etwa in der Art, wie bestimmte Sätze sich gleich als grammatisches Beispiel zu erkennen geben; erst danach kann man darüber urteilen, was der vorliegende Satz ist. Auch dies ist natürlich eine pädagogische Unterscheidung.

Vielleicht war das Pädagogische noch nie so stark akzeptiert wie in diesen Jahren. Es ist erstaunlich, daß die Kunst ihre anarchischen Impulse in die pädagogische Provinz gelenkt hat. Die Künstler wissen, daß die Zustimmung der Lehrer für sie wichtiger ist als die der Kritiker.

Unübersehbar ist, daß es sich um die Kunst einer Konsumgesellschaft handelt, in der das Publikum daran gewöhnt ist, ständig sein Urteil abzugeben, ohne sich noch zu fragen, wozu etwas gut ist. Dem kann sich auch die Kunst nicht entziehen. Während ehemals die Aufnahme ins Museum, der Ausstellungsraum den ästhetischen Effekt erzeugte, ist es heute der Eindruck, das Ganze könnte ohne weiteres in einem Supermarkt präsentiert werden.

Kunst, zumal Videokunst, die sich ja unterscheiden muß, gibt sich vor allem durch ihre Umstandskrämerei zu erkennen. Die Videoinstallationen schaffen eine neue Mehrdimensionalität, zum Beispiel bei Catherine Bedugrand: Es wird unentscheidbar, was primär, was sekundär ist. Videoinstallationen übernehmen aufgrund ihrer Suggestivität leicht die Rolle des primären Akteurs, so daß die übrige Installation sich in etwas Untergeordnetes verwandelt. Dabei ist es von herkömmlichen Rangordnungen her umgekehrt: Das Akustische dient dem Visuellen.

Was läßt Broodthaers so fremd erscheinen? Seine Ironie und daß alles, was er tut, polemisch, kritisch, verehrend etc. auf traditionelle Kunst bezogen ist. Man übersieht nicht, daß Broodthaers nicht etwa ein schwaches bildliches Symbol aufwertet,

sondern ein starkes bildliches Symbol entwertet und zugleich durch den sammlerischen Gestus legitimiert. Es ist ein nicht ambivalentes Vorgehen. Der Adler ist Machtsymbol an sich und wird von Broodthaers gehegt wie eine untergegangene Art, deren Reste er einsammelt. Diese Spannung von vergangener Größe und gegenwärtiger Bedeutungslosigkeit trägt Broodthaers' Arbeiten. Spannungen solcher Art findet man in der Ausstellung sonst nicht.

Öyvind Fahlström zum Beispiel: Nach Auskunft des Katalogs war der Schwede der in Südamerika geboren wurde, vieles in einem: Dichter, Künstler, Journalist, Aktivist, Filmemacher, Dokumentarist, Performer, Bühnenautor. Das ist nicht untypisch für das Realitätsverhältnis. Maßgebend ist die Videorealität: Das ist eine garantierte Realität, die den Umweg über die emotionale Stärke ihrer Wirkung nicht mehr braucht. Die Videorealität setzt auch voraus, daß sofort verstanden wird, was und warum es wichtig ist. Alle anderen Bilder warfen Fragen auf: woher sie kamen, wer ihr Autor war, was seine Absichten etc. Das Video setzt voraus, daß diese Fragen beantwortet sind.

Wie kommen Mythen zustande? Indem man Objekte der sechziger Jahre zum Beispiel besonders hervorhebt und ihnen eine bestimmte Funktion zuschreibt, die sie damals angeblich gehabt hätten. Nun werden diese Eigenschaften gesteigert zu einer „Bildsprache“ (Dorothea Golz).

Vieles schließt an konservierende Aufgaben an: Etwas bewahren ist das Selbstverständliche schlechthin, wie es früher das Zerstören war. Die Geste der Destruktion war der Urakt der Avantgarde. Sie war so ursprünglich, daß man sie nicht einmal zu bewahren versuchte. Aus der Destruktion folgte alles Weitere, es waren Folgen der Zerstörung. Die Geste des Bewahrens dagegen ist eine Legitimation, nichts weiter.

Vieles, besonders im Videobereich, schließt sich an erfolgreiche Produktionen kommerzieller Art an, um ihnen eine Wendung in Grundsatzreflexionen zu geben, etwa so wie didaktische Operationen sich irgend etwas zum Vorwurf nehmen. Dies sind wohl nur Nachklänge jener Grundsatzrevisionen an unserer Jahrhundertwende, wie beispielsweise der Kubismus.

Hans Haacke ist, wenn er erfolgreich ist, vielleicht ein guter Reporter; wenn er mit seinen Kampagnen, wie es die Regel ist, nicht Erfolg hat, ist er ein Künstler. Aber ein guter? Ist er ein besserer Künstler, je weniger Wirkung seine Serie über den New Yorker Immobilienmarkt hat? Oder umgekehrt? Wahrscheinlich gewinnt der „Künstler“ am meisten, wenn er zensiert wird. Hans Haacke hätte einen Zensur verdient. Man darf nicht übersehen, wie langweilig, dokumentarisch gesehen, jene Bildfolgen von New Yorker Häusern sind, mit denen er die größte Wirkung erzielte: so langweilig wie eine Predigt am Sonntag-nachmittag. Das lebt alles von einem moralischen Ernst, der es sogar so weit bringt, sich in Routine zu übersetzen. Das Amt Haacke. Man hat den Eindruck, hier ist eine Besatzungsbehörde tätig, mit neuen Formularen, neuen Stempeln.

Sehr nahe ist diese documenta der Verwirklichung der Idee des unsichtbaren Kunstwerks gekommen. Die Plakate „Trauerspiel“ von Suzanne Lafont mußten gar nicht erst beschädigt werden, um in der Unterführung, in der sie angebracht waren, nicht aufzufallen. Wie man überhaupt die Erfahrung macht, daß der Auffälligkeitwert des Häßlichen stetig im Abnehmen begriffen ist. Es kommt der Tag, wo man das Schöne wieder braucht, um sich bemerkbar zu machen.

HENNING RITTER

Peter Maiwald

## Jericho

Nichts da: Posaunen! Rasseln, Quetschen, Tröten  
Holzpfleifen brachten Jericho zu Fall  
Blockflöten, Rätsch brachen ihren Wall  
die Kinderlieder, welche Steine Töten.  
Auch nicht: Kanonen! Teddybären drückten  
die Tore ein, es kippten manchen Turm  
die Flieger aus Papier, ein Drachenschwurm  
Figuren aus Glas, die in die Stadt einrückten  
und schworen: Nie mehr herrsche hier das Alte  
und bauten auf ein neues Jericho  
darin sollt sein, was neu und jung ist, froh  
und bauten Mauern, daß es sich erhalte  
bis Rasseln, Tröten schallten vor den Toren  
und innen Rufe: Ach, wir sind verloren.