



**A Rock Formation,
A Stream, A Wood, A Cloud**

Judith Röder

**26 June –
17 October 2021**

Opening: Friday 25 June, 7 p.m
AIC ON Preview 18-20.06

Temporary Gallery

Centre for Contemporary Art

Stein, Lehm, Boden. Die Erde gepflügt in langen Reihen.

Ein Reifenprofil setzt sich ab, zeichnet Schlaufen. In den Vertiefungen sammelt sich Wasser.

Es ist viel zu mild für diese Jahreszeit.

Der Regen sollte schon in Schnee übergegangen sein.

Stone, loam, soil. The earth plowed in long rows.

Tire tracks stand out, tracing in loops.

Water collects in the depressions. It is much too warm for this time of year.

The rain should have already changed over to snow.

Judith Röder

*Der ankommende Wasserstrom,
der im bemoosten Felsvorsprung nur tropfenweise
wieder hervor quillt, wie Fadenwerk.*

*

*The coming flow of water,
springing forth again just one drop at a time
in the mossy rocky outcropping,
like threadwork.*

Judith Röder

Unterhalb der bebenden Blätter die Schatten.

*

Underneath the quivering leaves, the shadows.

Judith Röder

ENTGANGENE FILMBILDER

Landschaft ist ein dankbares Motiv. Es bedarf keiner Verabredung. Ich kann jederzeit wieder an den Ort zurückkehren. Er ist immer da, verfügbar. Ich komme an eine bestimmte Stelle zurück, um meine Aufnahme zu machen. Ich stehe am exakt gleichen Punkt wie einige Zeit zuvor und finde mein Motiv nicht wieder. Das Gefühl eines Bildes stellt sich nicht mehr ein. Nicht so, wie ich es zuvor gesehen habe. Das Licht hat sich geändert. Wetter und Vegetation sind anders. Ich habe mein Bild verloren. Der mechanische Zähler an der Kamera verweist auf die noch verbleibenden Meter an Filmmaterial. Ich richte die Kamera ein, drücke den Auslöser, um die letzten Sekunden der Rolle zu belichten. Nach drei Wochen Wartezeit erhalte ich das entwickelte Material aus dem Kopierwerk zurück. Immer mit Neugier und einer gewissen Nervosität sehe ich die Aufnahmen prüfend an. Bild für Bild erscheint, holt die Situation der Aufnahme zurück, auch jene, die außerhalb der Sequenzen liegen. Ich erinnere mich an den Weg, den ich zurückgelegt habe, an den Prozess des Wartens auf den richtigen Moment, das stürmische und regnerische Wetter, die Herausforderung, das Motiv durch den kleinen Sucher der Kamera zu kadrieren. Überraschung und Freude, wenn Bilder gelungen sind, von denen ich es nicht erwartet habe. Mit der ersten Materialsichtung geht auch die Bewertung einher: zu dunkel, zu hell, zu kurz, verwackelt, unscharf. Und das letzte Bild: es fehlt! Es gibt eine Anzahl von Bildern, die nicht entstanden sind. Sei es, dass ich kein Material mehr zur Verfügung, die Rolle noch nicht eingelegt, die Kamera noch nicht positioniert hatte. Diese Bilder, die nicht auf Zelluloid haften, prägen sich in mein Gedächtnis ein. Dabei kehrt sich die Bedingung um. Von der obsessiven Beobachterin werde ich zu derjenigen, die von jenen Bildern verfolgt, gejagt wird. Ich habe sie nicht einfangen können. Sie klammern sich an mich. Ich werde sie nicht los. Ich habe sie in Sprache gefasst, meine entgangenen Bilder.

Judith Röder

5

Judith Röder

Landscape is a rewarding motif. There is no need for an appointment. I can return again anytime to a location. It is always there, available. I come back to a particular place to make my recording.

I stand on exactly the same spot as before but do not find my motif again. The feeling of a scene does not return. It is not as I saw it earlier. The light has changed. The weather and vegetation are different. I have lost my image. The

mechanical counter on the camera indicates how many meters of film are left. I point the camera and press the

record button to expose the last seconds of the reel. After a three-week wait I receive the developed material back from the laboratory. Always with curiosity and a certain nervousness

I look at the film with a probing eye.

Frame by frame, it brings back the setting of the shoot, also that which lies outside the sequences. I remember the path

I walked, the process of waiting for the right moment, the stormy and rainy weather, the challenge of framing the

scene in the tiny viewfinder of the camera. Surprise and joy at the success of images that I did not expect to be.

With the first viewing of material comes also the judgment: too dark, too light, too short, shaky, blurry. And the final

image is missing! There are a number of images that didn't come into existence.

Whether because I had no more film left, hadn't loaded the film or positioned the camera yet. These images not captured on celluloid are imprinted in my memory.

Here the conditions reverse. I change from obsessive observer to the one who is followed, hunted by those images.

I couldn't capture them. Yet they cling to me. I will not get rid of them. I have put them into words, my missed images.

MISSED CINEMATIC IMAGES

Eine Felsformation, ein Bachlauf, ein Waldstück, eine Wolke. Jene karge und hügelige Landschaft, geprägt von rauem Klima. Besiedelt von kleinen Dörfern. Äcker und Felder bewirtschaften. Aufwühlen und zudecken. In jedem Jahr, in jedem Jahrhundert. Die Menschen in dieser Gegend sind schweigsam. Die Bäume sind alt. Die Steine sind älter. Sie sprechen. Sie überdauern und sie überleben, indem sie unbedeutend erscheinen. Meine eigene Gegenwart. Den Ort hier und jetzt bezeichnen. Sehen, was zu sehen ist. Mit dem Blick einer Archäologin, die gräbt.

Judith Röder, Archäologie der Gegenwart [1]

A rock formation, a stream, a wood, a cloud. That sparse and rolling landscape, marked by a harsh climate. Populated by tiny villages. Cultivating farmlands and fields. Rooting up and covering up. In every year, in every century. The people in this region are silent. The trees are old. The stones are older. They speak. They persist and survive, in that they appear insignificant. My own presence. Describing this place here and now. Seeing what there is to see. With the eye of an archaeologist that digs.

Judith Röder, Archeology of the present [1]

Ich möchte mich in der Natur verlieren, wieder mit ihr wachsen, wie sie es tut, um die hartnäckigen Töne der Felsen zu haben, die rationale Hartnäckigkeit der Berge, die Fließfähigkeit der Luft, die Hitze der Sonne. In einem Grün fließt mein ganzer Geist mit dem Saft des Baumes.

Paul Cézanne [2]

Wir müssen unsere Ansichten ein wenig unmenschlich machen und zuversichtlich werden wie der Fels und Ozean, aus dem wir gemacht wurden.

Robinson Jeffers [3]

Die transhumane Haltung kann nicht erreicht werden, indem die entschieden menschliche oder anthropozentrische Haltung korrigiert wird, indem man sich zu einem unmenschlichen oder nichtmenschlichen Gegenpol wendet, sondern nur, indem man sich einer Basis zuwendet, auf der dieser Gegensatz nicht mehr gilt und stattdessen Einblick in die tiefe Verbundenheit zwischen den menschlichen Zuständen und in die Merkmale der Welt gewährt.

Wolfgang Welsch [4]

In seinem Text „Art Transcending The Human Pale – Towards A Transhuman Stance“ („Kunst, die die menschlichen Grenzen überwindet – hin zu einer transhumanen Haltung“) nennt Wolfgang Welsch Beispiele von Künstlern, die in ihren Kunstwerken eine symbiotische Beziehung zur Welt artikuliert haben. Dabei stellten sie das anthropische Prinzip in Frage: die Weltanschauung, in der unsere Welt als eine Welt betrachtet wird, die von Menschen von Grund auf geprägt und bestimmt wird. Stattdessen schufen sie Werke, die über den Gegensatz von Subjekt und Objekt hinaus in Richtung einer intimen, engen Beziehung zur Welt gingen. In diesen Kunstwerken ist der Mensch ein Teil der Welt und nicht nur ein Beobachter oder Eroberer. Der Autor findet diese partizipative – nicht oppositionelle – Beziehung zur Welt in den Kunstwerken von Walter de Maria, John Cage, Morton Feldman, aber auch in ostasiatischen Kunsttraditionen. Am Ende des Textes erzählt er eine bemerkenswerte chinesische Fabel über einen Maler, der sehr lange an einem Bild gearbeitet hat. Über dieser Arbeit wurde er alt und einsam. Als er endlich fertig war, bat er die wenigen Freunde, die er noch hatte, ihn zu besuchen. Sie kamen und sahen das Gemälde einer Landschaft mit mehreren Feldern und einem Weg, der zwischen diesen zu einem Haus auf einem Hügel führte. Sobald die Freunde sich ihre Meinungen gebildet hatten, wollten sie diese dem Künstler mitteilen. Sie fanden ihn aber nicht mehr unter sich – er war verschwunden. Schließlich entdeckten sie ihn auf seinem eigenen Bild, wie er den Hügel zum Haus hinaufging, die Tür öffnete und sich wieder zu ihnen umdrehte. Mit einem Winken verabschiedete er sich und schloss die kleine Tür fest hinter sich. Welsch interpretiert diese Geschichte als einen Übergang von einem Weltverhältnis der Opposition zu einem der Inhärenz, der Zugehörigkeit. Der Maler hat sich durch viele Landschaften bewegt und sich dabei zunehmend nicht als Beobachter,

sondern als Teil dieser Landschaften erlebt. Er ist zu jemandem geworden, der nicht mehr wie gewohnt unter Menschen wohnt (weshalb er „verschwunden“ sein soll), sondern sich als Teil der Natur wahrnimmt und sich selbstverständlich in und mit ihr bewegt.

Ein ähnlicher künstlerischer Ansatz findet sich in den Kunstwerken von Judith Röder. Auch sie „verschwindet“ in ihren Kunstwerken, „bewohnt“ sie wie der Maler aus der Fabel sein Bild. Mit verschiedenen Materialien und Techniken führt sie uns in die Natur ein, die über das spezifisch Menschliche und Subjektive hinausgeht. In ihren Filmen, die mit einer analogen 16-mm-Bolex-Kamera aufgenommen wurden, präsentiert sie uns Bildsequenzen, die sie in ihrer Heimat Vulkaneifel aufgenommen hat – einem Mittelgebirge in Westdeutschland zwischen Trier und Koblenz. Die Wälder der Eifel verbergen kleine kreisförmige Seen, die infolge einer vulkanischen Aktivität in der Region vor 50 Millionen Jahren entstanden sind. In den Filmen stehen sie neben Ansichten der Wälder, Wiesen, Steine und Bäche. Durch die Verwendung der besonderen Bolex-Kamera haben die Bilder eine körnige Struktur, wodurch sie materieller und fast skulptural erscheinen. Musterartige Strukturen von Steinen und Bäumen erlauben manchmal kein klares Erkennen der Richtung. Wir fühlen uns verloren, wir fragen uns, wo oben und wo unten ist wie in den Erdbildern von Dubuffet. All dies lässt uns in die Materialität des Bildes eintauchen. Die Komposition der Bilder ist einfach, aber gleichzeitig präzise, die Künstlerin romantisiert die Landschaft nicht, Spuren menschlicher Präsenz sind selten vorhanden, eine romantische Inschrift der Subjektivität in Naturphänomenen erscheint nicht. Die Reihenfolge der Bilder fällt nicht in eine logische Erzählung, wir wissen nicht, was als Nächstes zu erwarten ist, welches Bild nach dem angezeigt wird, das wir gerade sehen, warum ein bestimmtes Bild am Anfang steht und warum ein anderes am Ende. Ein Element der Überraschung hält an. Vielleicht könnten wir sogar

sagen, was Morton Feldman einmal gesagt hat: „Das Ziel ist nicht zu komponieren, sondern Bilder in die Zeit zu projizieren, frei von kompositorischer Rhetorik.“^[5] Falls hier eine Geschichte erzählt wird, dann ist es keine gewöhnliche. Vielleicht gibt es überhaupt keine Geschichte, keine narrative Struktur, sondern eine „Sequenz“, eine „Proto-Gegenüberstellung“, eine „Ur-Montage“. Eine Manifestation voll künstlerischer Freiheit, die ein gewisses Maß an Zufälligkeit zulässt: etwas, das nicht durch menschliche Planung oder die narrative Logik bestimmt zu sein scheint. Die von der Künstlerin verwendete Kamera ermöglicht keine vollständige Kontrolle über das Bild. Aus diesem Grund hat Röder eine Reihe von Texten erstellt, die auch in dieser Broschüre enthalten sind. Sie heißen „Entgangene Filmbilder“ und sammeln die Beschreibungen von Bildern, die sie letztendlich aufgrund einer veränderten Lichtsituation oder wegen spezifischer Eigenschaften der analogen Technik nicht aufgenommen hat oder nicht hat aufnehmen können. So gibt es zum Beispiel am Anfang und Ende der Filmspule keine lichtempfindliche Emulsion, weswegen Bilder manchmal nicht gespeichert werden, obwohl der Knopf des Auslösers gedrückt ist.

Dieser besondere künstlerische Ansatz führt zu einer einzigartigen Erfahrung: Je mehr wir uns diese Kunstwerke ansehen, desto mehr werden wir uns in ihre Welt eingeführt fühlen, von ihr angezogen und von ihr begrüßt. Wir haben das Gefühl, dass wir zunehmend ein Teil der Welt werden, die sich offenbart, werden in den Fluss der Formen und Farben hineingezogen, wir bewegen uns in ihm und tauchen in ihn ein. Wir werden eher zu teilnehmenden Elementen als zu Beobachtern dessen, was wir sehen. Wir gleiten in eine nicht länger oppositionelle, sondern partizipative Beziehung zur Welt. Die Idee des kartesischen Ichs, körperlos und losgelöst von der Umwelt, wird zu

einer Absurdität, die Subjekt-Objekt-Spaltung wird viel weniger relevant, weniger ansprechend. Wir beginnen, die sensible Wahrnehmung der Künstlerin zu teilen, wenn sie schreibt: „In der Zeit der Aufnahme bin ich ganz mit dem Ort, dem Licht, der Bewegung, dem Bild. Ich bin gegenwärtig.“

Die symbiotische Beziehung zur Welt wird hier durch eine gesteigerte Wahrnehmungserfahrung erreicht, die auch in anderen Kunstwerken der Ausstellung sichtbar ist, in denen Wahrnehmungsmechanismen aufgedeckt werden, die mit der Erfahrung von Glas in Installationen und Skulpturen zusammenhängen. Ein erhellender Ausgangspunkt für das Verständnis dieser Kunstwerke ist die Philosophie von Maurice Merleau-Ponty. Seine Analyse der sinnlichen Erfahrung unterstreicht die Tatsache, dass wir im Wahrnehmungsakt eine wechselseitige Beziehung zum Wahrgenommenen eingehen: Wir sind offen für die Außenwelt, erhalten „etwas“ davon, aber gleichzeitig fügen wir „etwas“ hinzu, wir organisieren es „nach uns selbst“. Die Realität, an der wir teilnehmen, ist somit eine von uns mitgeschaffene Realität. Wir kommen in Kontakt mit der Welt und reagieren darauf, um uns einen bestimmten ursprünglichen, sinnlichen Sinn zu erschließen. Merleau-Ponty erklärte diese Beziehung durch eine Analyse der spezifischen räumlich-motorischen Struktur des menschlichen Körpers. Weder der Körper noch das Vernünftige existieren außerhalb des Flusses der Zeit und der gemeinsamen Materialität, und so hat jedes seine eigene Dynamik, sein eigenes Pulsieren und seinen eigenen Stil, der sich in der Interaktion manifestiert. In seiner Philosophie bestand Merleau-Ponty auf der Existenz einer dynamischen vorkonzeptuellen Schicht unserer Erfahrung - das Feld sinnlicher Erfahrung, in dem wir mit der Umwelt verbunden sind. Er betonte, dass diese Art von Erfahrung sich von einer konzeptuellen unterscheidet. Von einer Erfahrung also, in der wir das, was wir gesehen haben, in Konzepten denken und „fixieren“, wodurch die Phänomene, mit denen wir interagier-

en, effektiv „immobilisiert“ und objektiviert werden. In seinem fantastischen Aufsatz über Cézanne hob er die Rolle der Kunst bei der Beleuchtung dieser vorkonzeptuellen Erfahrungsebene hervor. Er schrieb: „Wir vergessen ständig die flüssigen und mehrdeutigen Erscheinungen und begeben uns durch sie hindurch unmittelbar zu den Dingen, die von ihnen präsentiert werden. Der Maler kümmert sich gerade um das, macht gerade das zu einem sichtbaren Gegenstand, was ohne ihn im je einzelnen Bewusstseinsleben eingeschlossen bliebe: die Vibration der Erscheinungen, die die Wiege der Dinge ist. Dieser Maler ist nur von einem ergriffen: von der Fremdartigkeit der Dinge, kennt nur ein einziges Gefühl: das der stets neu beginnenden Existenz.“^[6] Die Kunstwerke von Judith Röder enthüllen ebenso diese „flüssigen und mehrdeutigen“ Qualitäten. Auf der Wahrnehmungsebene sind sie in ständiger Bewegung und im Übergang, entwickeln und komponieren sich durch unsere sich verändernde Wahrnehmung auf eine Weise, die allein aufgrund ihrer physischen oder geometrischen Struktur nicht vorhersehbar ist. Das Werk ist dann eher das, was entsteht, wenn man herumläuft und wahrnimmt, und inmitten dieser Erfahrung entsteht etwas, das die menschlichen Erwartungen und das menschliche Verständnis übertrifft.

Ein wichtiger Teil der Ausstellung wird eine neue Filmproduktion der Künstlerin über die Moorlandschaft von Hohes Venn („High Fens“) sein. Dieser Naturpark an der deutsch-belgischen Grenze scheint für den Menschen unzugänglich zu sein: Holzstege führen kilometerweit durch das sonst unpassierbare Gelände. Der Versuch, den Boden für die Forstwirtschaft nutzbar zu machen, blieb ohne Erfolg, da die Bäume im Feuchtgebiet nicht dauerhaft überleben konnten. Gebiete wie dieses spielen eine sehr wichtige Rolle

bei der Bekämpfung der Klimakrise: Moore sind die effektivsten Kohlenstoffspeicher aller Landlebensräume: Auf einem Hektar Moor mit einer 15 Zentimeter dicken Torfschicht gibt es etwa so viel Kohlenstoff wie in einem hundertjährigen Wald der gleichen Größe. Wenn Torfmoore vom Menschen entwässert werden, kommt der Kohlenstoff, der seit Tausenden von Jahren im Torf gebunden ist, mit Sauerstoff in Kontakt und oxidiert. Dadurch werden nicht nur große Mengen CO₂ in die Atmosphäre freigesetzt, sondern auch Lachgas (N₂O), das mehr als 300 Mal schädlicher für das Klima ist. Dessen ungeachtet geht die weltweite Zerstörung der Moore durch Entwässerung und Torfentfernung weiter. 1,5 Millionen Hektar, sprich 4,2% der Fläche Deutschlands, umfasste das Moorland ursprünglich. Heute sind davon 95% tot – das heißt entwässert, entkernt, bebaut, für die Land- oder Forstwirtschaft ausgenutzt.

Zurück zu der Anekdote über den Maler, der in seinem eigenen Kunstwerk verschwindet sowie zu dem Paradox in dieser Geschichte: Der Übergang von einer Subjekt-Objekt-Beziehung zu einer Beziehung der Inhärenz, der Symbiose kann anscheinend in einem Gemälde nicht dargestellt werden. Denn Bilder sind Dinge, die betrachtet werden müssen, und der Betrachter steht dem Bild im Verhältnis von Subjekt zu Objekt gegenüber. Welsch schlägt vor, dieses Paradox folgendermaßen zu lösen:

„Der Übergang von einer oppositionellen zu einer symbiotischen Weltbeziehung kann nur in einem Bild sichtbar werden, wenn er als Ereignis auftritt. (...) Indem sie das Bild lange Zeit intensiv beobachtet und das Bestreben des Malers immer besser verstanden haben, wurde den Freunden wahrscheinlich klar, dass das, was auf dem Bild gezeigt wurde, keine Landschaft war, wie sie sie normalerweise sehen, sondern eine Landschaft, die sie umhüllt – und in erster Linie den Maler umhüllt hat. (...) Durch die intensive Betrachtung des Bildes erkannten die Freunde schließlich, dass das Gemälde diese symbiotische Art des Seins und der Beziehung zur Welt artikulierte. Das Bild besaß tatsächlich die Kraft, diese

andere Haltung deutlich zu machen und sie auch den Beobachtern zu vermitteln. Indem sie sich des Wesens des Bildes gewahr geworden waren, bekamen die Freunde nicht nur ein Gespür für diese verwandelte Beziehung zur Welt, sondern sie sind, zumindest bis zu einem gewissen Grad, durch die Kraft des Kunstwerks, dazu konvertiert worden.“[7]

In Anlehnung an diese Lösung möchten wir Sie ermutigen, diese Ausstellung und diese Kunstwerke als „Ereignis“ zu betrachten – als transformierende Kraft, um Sie der symbiotischen Erfahrung Ihrer Umgebung näher zu bringen. Dafür ist es jedoch notwendig, sich vorzubereiten, sich Zeit für die Ausstellung zu nehmen. Kommen Sie herein und verweilen Sie länger bei den Kunstwerken als gewöhnlich, konzipieren und analysieren Sie nicht sofort, versuchen Sie, eine bequeme, entspannte Position Ihres Körpers zu finden, lassen Sie die Werke sich vor sich enthüllen und nehmen Sie sie in sich auf. Behandeln Sie sie als sich selbst entwickelnde Organismen. Und setzen Sie die Erfahrung danach fort – speziell für das Publikum dieser Ausstellung (abgesehen von einer künstlerischen Edition und einem reichhaltigen Programm mit einem Konzert, einer Lesegruppe und einem Symposium über Lynn Margulis) haben wir weiterführende Impulse vorbereitet, die Sie bei einer eigenen Reise in den Nationalpark Hohes Venn unterstützen können. Verwenden Sie den Plan, den sie auf unserer Internetseite finden, sowie unsere Hinweise und Ideen, um das 'Ereignis' der Ausstellung zeitlich und räumlich in Übereinstimmung mit Bashōs berühmtem Rat an seine Schüler zu verlängern: „Erfahren Sie mehr über eine Kiefer von einer Kiefer und über eine Bambuspflanze von einer Bambuspflanze.“ In unserem Fall wäre es:

Erfahren Sie mehr über eine Felsformation von einer Felsformation.

Erfahren Sie mehr über einen Bachlauf von einem Bachlauf.

Erfahren Sie mehr über ein Waldstück von einem Waldstück.

Erfahren Sie mehr über eine Wolke von einer Wolke.

Eine Felsformation.

Ein Bachlauf.

Ein Waldstück.

Eine Wolke.

Aneta Rostkowska, Kuratorin der Ausstellung

Judith Röder, geboren 1981 in der Vulkaneifel, lebt und arbeitet als freischaffende Künstlerin in Köln, Höhr-Grenzhausen und der Eifel. 2019 hat sie ihr postgraduales Studium (Diplom mit Auszeichnung) an der Kunsthochschule für Medien Köln (KHM) absolviert. Davor studierte sie Freie Kunst / Glas am Institut für Künstlerische Keramik und Glas (IKKG) der Hochschule Koblenz. Sie erhielt mehrfache Auszeichnungen und Stipendien, darunter: Kunstpreis Zonta Mainz (2020), Stipendium Stiftung Kunstfonds (2020/21), Publikationsförderung MWWK Land Rheinland-Pfalz (2020), Stipendium Alexander Tutsek-Stiftung (2020), Kunstpreis der Initiative Kirche und Kultur Wiesbaden (2012), Stuttgarter Filmwinter Wand 5 Award (2011), Ramboux-Preis der Stadt Trier (2010) und ein Stipendium der August-Müller-Stiftung (2009). 2018 und 2019 war sie Artist-in-Residence bei AIR WRO in Wrocław. Ihre Arbeiten waren u.a. in folgenden Kunsträumen und Biennalen zu sehen: Museum für Angewandte Kunst (MAK) Frankfurt a.M. (2011), Stadtmuseum Simeonstift Trier (2011), Kunst-Station Sankt Peter Köln (2013), Het Glazen Huis Lommel (2013), International Glass Biennale Strasbourg (2015), BWA SiC! Gallery Wrocław (2015), 2D → Glass Biennale Vilnius (2016), European Glass Context Bornholm (2016), Responsive - International Light Art Project Halifax (2017), EVI Lichtungen - International Light Art Biennale Hildesheim (2018), Interference-International Light Art Project Tunis (2018), See Djerba - International Media Art Project Djerba (2019), Neuer Kunstverein Wuppertal (2020).

I want to lose myself in nature, to grow again with her, as she does, to have the stubborn tones of the rocks, the rational obstinacy of the mountain, the fluidity of the air, the heat of the sun. In a green my entire mind flows with the sap of the tree.

Paul Cézanne [2]

We must uncenter our minds from ourselves;
We must unhumanize our views a little, and become confident
As the rock and ocean that we were made from.

Robinson Jeffers [3]

The transhuman stance cannot be reached by correcting the decidedly human or anthropocentric stance through a turn to its inhuman or nonhuman counter pole, but only by turning to a basis where this opposition no longer applies and where instead insight into the deep connectedness between the human condition and the features of the world is foundational.

Wolfgang Welsch [4]

In his text “Art Transcending the Human Pale – Towards a Transhuman Stance” Wolfgang Welsch names examples of artists who articulate a symbiotic relationship to the world in their artworks. In doing so, they question the anthropic principle: a view of the world that sees it as shaped and determined by human beings from the ground up. Instead, they created works that go beyond the opposition of subject and object in the direction of an intimate, close relationship with the world. In these works of art, the human being is a part of the world and not just an observer or a conqueror. The author finds this participatory – not oppositional – relationship to the world in the artworks of Walter de Maria, John Cage, Morton Feldman but also in East Asian art traditions. At the end of the text he tells a remarkable Chinese fable about a painter who worked over a picture for a very long time. Because of this work, he became old and lonely. When he finally finished, he asked the few friends who were left to visit him. They came and saw a painting of a landscape with several fields and a path that led between them to a house on a hill. As soon as the friends formed their views, they wanted to reveal them to the artist, but they could no longer find him among them – he had disappeared. Eventually they spotted him in his own picture as he walked up the hill to the house, opened the door and turned back to face them. He waved his hand and closed the small door tightly behind him. Welsch interprets this story as showing a transition of the relationship between the man and the world as a relation of opposition to the one of inherence, of belonging. The painter moved through many landscapes and increasingly experienced himself not as an observer but as part of these landscapes. He has become someone who no longer dwells among people as usual (which is why he seems to

have “disappeared”) and perceives himself as part of nature, as someone that exists in a symbiotic relation to it.

A similar artistic approach can be found in the artworks by Judith Röder. She too “disappears” in her pictures and “inhabits” them like the painter from the fable. Using different materials and techniques, she introduces us to nature that goes beyond the specifically human and subjective. In her films, made with a 16 mm analogue Bolex camera, she presents to us sequences of images that she took in the region where she’s from, the Vulkaneifel – an area of low mountains in western Germany between the cities of Trier and Koblenz. The forests of the Eifel hide small round lakes that appeared as a result of volcanic activity in the region dating back to 50 million years ago. In the films they are accompanied by views of forests, grasslands, stones and streams. Through the use of a specific camera the images have a grainy structure, which makes them more material, almost sculptural. Pattern-like structures of stones and trees sometimes don’t allow for a clear recognition of the direction, we feel lost, wondering which way is up and which is down, like in the images of earth by Dubuffet. All of this makes us feel immersed in the materiality of the image. The composition of images is simple but at the same time precise, the artist doesn’t romanticize the landscape, traces of human presence are rarely there, romantic inscription of subjectivity in natural phenomena doesn’t appear. The order of images doesn’t fall into a logical narrative, we do not know what to expect next, what image will be shown after the one we are watching now, why a certain image is at the beginning and why another one is at the end. An element of surprise endures. Maybe we could even say, transposing what Morton Feldman once said, “The goal is not to compose but to project images into time, free from compositional rhetoric”[5]? If a story is told here then it is not a usual one or maybe there is

no story, no narrative structure at all, but 'a sequence', a 'proto-juxtaposition', an 'ur-montage'. A manifestation of full artistic freedom allowing a certain degree of randomness: something that appears to be not determined by human planning or the narrative logic. The camera the artist uses does not allow for full control of the image. That's why the artist created a series of texts, also present in this booklet, called "Entgangene Filmbilder" ("Missed cinematic images"), collecting the images she in the end did not take because of changed weather conditions or specific features of shooting with an analogue camera (for example, there is no light-sensitive emulsion at the beginning and end of the film spool, so these images can sometimes not be captured on film, even though the shutter button has been pressed).

This particular approach results in a quite unique experience: the more we watch these images, the more we will feel ourselves introduced into their world, drawn to it and welcomed by it. We feel as if we are increasingly becoming a part of the world that reveals itself, pulled into the flow of shapes and colours, moving within it and immersing ourselves in it. We become more like participating elements than judging observers of what we see. We slide into a no longer oppositional but participatory relationship with the world. The idea of the Cartesian ego, disembodied and detached from the environment, becomes an absurdity; the subject object division becomes much less relevant, less appealing. We begin to share the sensitive perception of the artist who writes: "In the time of the recording I am completely with the place, the light, the movement, the image. I lived in the present."

The symbiotic relation here is achieved through heightened perceptual experience, which is also visible in other artworks in the show,

exposing perceptual mechanisms related to the experience of glass installations and sculptures. A good starting point for understanding these artworks is the philosophy of Maurice Merleau-Ponty. His analysis of sensual experience highlights the fact that in the act of perception we enter a reciprocal relation with the perceived: we are open to the outside world, receive "something" from it, but at the same time, we add "something" from us, we organize it "according to ourselves". The reality in which we participate is thus a reality co-created by us. We come into contact with reality and react to it, thus outlining a certain primal, sensual sense of the world. Merleau-Ponty explains this relation through an analysis of the specific spatial-motor structure of the human body. Neither the body nor the senses exist outside the flux of time and shared materiality, and so each has its own dynamism, its own pulsation and style that manifest in the interaction. In his philosophy Merleau-Ponty insists on the existence of a dynamic preconceptual layer of our encounter with the surrounding world, the field of sensual experience in which we are interconnected with the environment. He underlines that this type of experience is different from the conceptual one, when we think and "fix" what we saw by means of concepts, thus effectively "immobilizing" and objectifying the phenomena we interact with. In his fantastic essay on Cezanne he highlights the role of art in illuminating this preconceptual level of experience. He writes: "We forget the viscous, equivocal appearances, and by means of them we go straight to the things they present. The painter recaptures and converts into visible objects what would, without him, remain closed up in the separate life of each consciousness: the vibration of appearances which is the cradle of things. Only one emotion is possible for this painter—the feeling of strangeness—and only one lyricism—that of the continual rebirth of existence." [6] The artworks of Judith

Röder also expose these ephemeral qualities, perceptually they are in permanent motion and transition, developing and composing themselves through ambulant perception in a manner that is not predictable from their physical or geometrical structure alone. The work is then rather what emerges when you walk around and perceive; in the midst of this experience, something exceeding human expectation and comprehension arises.

An important part of the exhibition is a new film production by the artist about the moor landscape of the High Fens, or Hohes Venn. This nature park on the German-Belgian border seems inaccessible to humans: wooden walkways lead for kilometres through the otherwise impassable terrain. An attempt to use the land for forestry was not possible; the trees could not survive in the wetland. Areas like this one play a very important role in combating the climate crisis. Peatlands are the most effective carbon sink of all land habitats: in one hectare of bog with a 15-centimetre-thick layer of peat there is about as much carbon as in a hundred-year-old forest of the same size. When peat bogs are drained by humans, the carbon that has been bound in the peat for thousands of years comes into contact with oxygen and oxidizes. This not only releases huge amounts of CO₂ into the atmosphere, but also nitrous oxide (N₂O), which is more than 300 times more harmful to the climate. Regardless of this, the worldwide destruction of moorlands through drainage and peat removal continues. Moorlands originally covered 1.5 million hectares, which made up 4.2 per cent of Germany's land area. Today 95 per cent of it is dead – that is, drained, pitted, built on, used for agriculture or forestry.

Coming back to the anecdote about the painter disappearing within his own artwork, there is a paradox to this story: the transition from a subject-object relationship to a relationship of inherence, of symbiosis, seems to be not representable in a painting. For pictures are things to be observed and the observer stands opposed to the picture in the relationship of subject to object. Welsch proposes to solve this paradox in the following way: "The transition from an oppositional to a symbiotic world-relationship can only become evident in a picture when occurring as an event. [...] By observing the picture intensively for a long time and understanding the painter's endeavour better and better, the friends probably did realize that what was shown in the picture was not a landscape as we usually see it opposed to us, but a landscape that envelops us – and first and foremost has enveloped the painter. [...] By intensively contemplating the picture, the friends finally realized that the painting articulated this symbiotic way of being and relationship to the world. The picture in fact possessed the power to make this other attitude evident, to convey it to the observers too. In becoming aware of the essence of the picture, the friends not only got a sense of this other relationship but, to a certain degree at least, must – through the power of the artwork – have been converted to it." [7] Adhering to this solution we would like to encourage you to see this exhibition and these artworks as an 'event' – as having transformational power to bring you closer to the symbiotic experience of your environment. For that however you would need to prepare, mostly – dedicate more time to the exhibition itself. Come in and stay with the artworks longer than you would usually, do not conceptualize and analyse immediately, try to find a comfortable, relaxed position for your body, allow the works to envelop in front of you and take you in. Treat them as self-evolving organisms. And continue with the experience afterwards – specifically for the audience of this exhibition (apart from art edition and a rich public programme, reading group sessions and a symposium dedicated to Lynn Margulis), we have prepared an invitation to take your own trip into the national park Hohes Venn. Use the

plan, hints and instructions that you will find on our website, to extend the 'event' of the exhibition in time and space in accord with Bashō's famous advice to his disciples: "Learn about a pine tree from a pine tree, and about a bamboo plant from a bamboo plant." In our case it would be:

Learn about a rock formation
from a rock formation.

Learn about a stream from a stream.

Learn about a wood from a wood.

Learn about a cloud from a cloud.

A rock formation.

A stream.

A wood.

A cloud.

Aneta Rostkowska
Exhibition Curator

Judith Röder, born in 1981 in the Vulkaneifel, lives and works as a freelance artist in Cologne, Höhr-Grenzhausen and the Eifel. In 2019 she completed her postgraduate studies (diploma with distinction) at the Academy of Media Arts Cologne (KHM). Before that, she studied Fine Art / Glass at the Institute for Ceramics and Glass Arts (IKKG). She has received multiple awards and grants, including the Kunstpreis Zonta Mainz (2020), Stipendium Stiftung Kunstfonds (2020/21), Publikationsförderung MWWK Land Rheinland-Pfalz (2020), Stipendium Alexander Tutsek-Stiftung (2020), Kunstpreis der Initiative Kirche und Kultur Wiesbaden (2012), Stuttgarter Filmwinter Wand 5 Award (2011), Ramboux-Preis der Stadt Trier (2010) and Stipendium August-Müller-Stiftung (2009). In 2018 and 2019 she was artist-in-residence at AiRWRO in Wrocław. Her work has been shown in the following art spaces and biennials, Museum für Angewandte Kunst (MAK) Frankfurt a.M. (2011), Stadtmuseum Simeonstift Trier (2011), Kunst-Station Sankt Peter Köln (2013), Het Glazen Huis Lommel (2013), International Glass Biennale Strasbourg (2015), BWA SiC! Gallery Wrocław (2015), 2D → Glass Biennale Vilnius (2016), European Glass Context Bornholm (2016), Responsive – International Light Art Project Halifax (2017), EVI Lichtungen – International Light Art Biennale Hildesheim (2018), Interference – International Light Art Project Tunis (2018), See Djerba – International Media Art Project Djerba (2019), Neuer Kunstverein Wuppertal (2020), among others.

Referenzen | References:

1. Judith Röder, Vulkaneifel, artist book (StrzeleckiBooks, 2020), 238.
2. P. M. Doran, ed., Conversations avec Cézanne (Paris: Macula, 1978), 124.
3. Robinson Jeffers, Carmel Point, in The Collected Poetry of Robinson Jeffers, ed. Tim Hunt, vol. 3, 1938–62 (Stanford University Press, 1991), 399.
4. Wolfgang Welsch, Art Transcending The Human Pale – Towards A Transhuman Stance, in Aesthetics of Transhumanity – Beauty Nature Universe, International Yearbook of Aesthetics, ed. Ken Ichi Sasaki (International Association for Aesthetics, 2001), 22.
5. Morton Feldman, Liner Notes, in Give My Regards to Eighth Street: Collected Writings of Morton Feldman, ed. B. H. Friedman (Cambridge: Exact Change, 2000), 3–7 (6).
6. Maurice Merleau-Ponty, Cézanne's Doubt, in The Merleau-Ponty Reader, ed. Ted Toadvine and Leonard Lawlor (Evanston, IL: Northwestern University Press, 2007), 69–84 (77); Der Zweifel Cézannes, in Das Auge und der Geist. Philosophische Essays (Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2003), 3–27 (16).

Es scheint, dass die Phänomenologie von Merleau-Ponty nicht mit der Zeit alterte, sondern im Gegenteil – sie gewann an Gültigkeit: In seinem außergewöhnlichen Buch *The Spell of the Sensuous: Perception and Language in a More-than-Human World* (*Der Zauber des Sinnlichen: Wahrnehmung und Sprache in einer mehr als menschlichen Welt*) verbindet David Abram sie mit ökologischen Ansätzen.

It seems that the phenomenology of Merleau-Ponty has not aged with time – on the contrary, it has gained in validity. In his extraordinary book *The Spell of the Sensuous: Perception and Language in a More-Than-Human World* David Abram bridges it with environmental and ecological approaches.

7. Wolfgang Welsch, op. cit., 18–20.

Elke Erb

Gedichte | Poems

WAS ICH BESSER WEISS, HEISST FRÜHLING

Das Scheunentor der Scheunenboden der Balken oben.
Balken quer und Balken längs, der helle Eimer
unten auf dem erdenen Boden.

Die Birke, Birke an der Scheune schlicht, im Märzlicht.
Die Scheune mit der Birke neben sich. Die Schlinge.
Im Traum doch nicht. Im Traum doch.

Das Scheunentor. Das Scheunendach. Der letzte Gang.
Jaja. Die Form. Der Hocker. Eine Leiter. Knüpfen, Sprung.
Man weiß es nicht. Wie anderes auch. Es ist nicht wahr.

Ein Frühlingswind. Draußen am Fuß. Der sichere Tritt.
Getauter Boden. Wärme kommt. Das Jahr kehrt um
nun wieder aus der Kälte.

WHAT I KNOW BETTER IS CALLED SPRING

The barn door the barn floor the beams above.
Beam across and beam along, the bright bucket
down on the earthen floor.

The birch, plain birch by the barn, in the light of March.
The barn with the birch next to it. The noose.
Not in a dream. Yes in a dream.

The barn door. The barn roof. The final course.
Yeah yeah. The form. The stool. A ladder. Tying, jump.
No one knows. Like other things too. It isn't true.

A spring wind. Outside at the feet. The sure step.
Thawed ground. Warmth is coming. The year's now
turning back on the cold.

SHE FIGHTS FOR BREATH

For breath she fights, for daylight.
What bliss! when broken branches swing
back to the trunk and on the break
so like a mouth pile cell on cell
and bloom, these logwood branches. To see this
she fights for breath.

1974

UM IHREN ATEM RINGT SIE

Um ihren Atem ringt sie und ums Tageslicht.
Das ist ein Glück! wenn abgebrochene Äste
zurück zum Baum sich noch schwingen an die
Bruchstellen,
wie alten Mund auf Zellen setzend ihre Zellen,
schön blühen, des Blutbaums Äste. Dies zu sehen,
ringt sie um den Atem.

1974

6.10.1979

Ich gehe auf einen Weg, er glänzt,
Aber ich habe zu wenig mitgenommen.
(Er glänzt von leichten Füßen, die strahlen)

Ich kehre zurück mit jener Reue,
in der man wieder alles liebhaben will,
lieber behalten hätte. Um es

noch mehr zu verlieren,
was erstrebt und im Dunkeln ist,
aber vor der jeweils größeren Liebe, die es zulassen wird,
so augenweitend sich erhellt,
daß es die mir jetzt eigenen Formen,

(bis zu tiefer Schwärze wie verfault
der beklommenen Sicht)

(aber hell und warm immer im Licht
der neuesten Windungen)

in den letzten Schatten der Erübrigung und Erlösung stellt.

Der Trieb, mich zu sichern, läßt mich sogar
auf optische Täuschung deuten: bei Licht sieht man, dort
war nichts.

Auch möchte ich ja fliehen und fühle mich in der Falle,
höre ich jemanden sagen: Ich erinnere mich, daß du...

Ich verenge die Augen vor dem, was ich hören werde.
Und gehe heimlich, verhülle Gegenwart, Namen, Beruf.

Spüre aber das Flimmern und erkenne klar
die schwärzesten Schrecken, atmen
die Liebe.

6.10.1979

I'm walking on a path, it is sparkling
but I haven't brought enough with me.
(It's sparkling from light feet that beam)

I turn back with that kind of remorse
when you want to hold everything dear again,
would have preferred to keep it. In order

to lose even more
what is pursued and in the dark
but before the greater love that will accept it,
it becomes so plainly obvious
that it places the forms that are now my own

(as a deep blackness or rottenness
of the apprehensive point of view)

(but bright and warm always in the light
of the latest turns)

in the last shadow of relief and redemption.

The urge to save myself leads me even to believe
there was an optical illusion: in the light you can see there
was nothing.

Even I want to escape and feel trapped,
I hear someone say: I remember that you...

I narrow my eyes to what I'm going to hear.
And go secretly, cloaking the present, name, profession.

But feel the flickering and clearly recognize
the blackest terror; breathing
love.

14.01.2008

Es tut sich auf: Mißlingen Panorama Landschaft wie wir es eben nur in einem Blick erfassen. Eine Vielgestalt, sehn wir eine Landschaft oder etwas ähnlich Statisches... Aber es wird ja erlebt in einer komplexen Dynamik, deren Bewegung im Lesen und im Erleben die Komplexität »aufschlüsselt«.

Infolgedessen gibt es gar keine Rettung, als schnelles Erfassen. Rausch, nicht anzuhalten, zugleich komplex, nicht simplifizieren.

(Die Aussicht eröffnet ein Scheitern)

Was zeigt sich:
Der Rand sammelt alle Ideen,
die Mitte ist trüb und sauer.

Das ist insgesamt: als seien Sie dageigewesen und noch dabei und künftig dabei.

Gestern war ich draußen mit (zu leiser) Musik, Klavier - Schumann Viele kleine Stückchen. Es unterhielt.
Der Arbeitseinsatz am Text verfällt rasch, sobald ein Intensitätsplus auftaucht -

Was sagt man dazu –
Die Überlegungen hier eröffnen ein Gedicht, das die Situation mit seiner poetologischen Bravour erfaßt, bezeugt, erweitert.

WIEDERUM BUCHEN

am Ufer unten. Nur zwei.
Doch Riesen, selten dick und hoch,
und straff wie eingenäht. In Elefantengrau.
So glatt und gerade können sie nicht alt erscheinen!
Und aber stumm wie nicht von dieser Welt.

DER HIMMEL LÄNDLICH –

man bleibt stehn, wenn er auffällt, erinnert sich.
Während man ihn sieht, erinnert man sich: an ihn.
Mit einem kurzen Bedauern, da man gleich weitergeht.

Seine Leere enthält ein Blenden.
Dein Lebewesen kennt es in sich.

7.6.04

14.01.2008

It opens up: failure panorama landscape just as we can only grasp it in a single glance. A multiplicity, we see a landscape or something similar, something static... But it will be experienced in a complex dynamic, whose movement "breaks down" the complexity in reading and experiencing.

As a result, there is no redemption as a fast apprehension. Rapid, unable to be stopped, at the same time complex, not simplifying.

(The prospect opens a failure)

What shows itself:
The edge collects all the ideas,
the middle is cloudy and sour.

That is in general: as if you were there and still there and will be there in the future.

Yesterday I was outside with music (too quiet), piano - Schumann A number of small pieces. It was entertaining.
As soon as an increase in intensity surfaces, the amount of effort in the labor on a text decays quickly –

What do you say to that –
The reflections here introduce a poem that captures, attests to, extends the situation with its poetological bravura.

BEECHES AGAIN

down on the shore. Only two.
But giants, rarely so thick and so tall,
and taut as if hemmed in. Elephant grey.
So smooth and straight, they don't seem very old!
And yet mute as if they weren't from this world.

THE RUSTIC SKY –

you stand still when it appears, you remember.
While you look at it, you remember: it.
With a little regret since you're about to move on.

Its emptiness contains something blinding.
Your being is familiar with it within.

7.6.04

* * *

Was ist, ist geworden.
Vor dieser Pflanze ist Nicht-sie.
Same, Keim. Sproß, Blatt, Zweig, Frucht.
Zeit, die nicht zehrt, zerrt, langweilt und lügt.

MEHR ALS NICHTS

Es gleicht dem Sammeln:
das nun, nun das – erledigt.
Sammeln wie Pilze, Beeren, Ähren.
Der Weisheit Schluß. Genuß.

Geh deiner Wege. Bleib gesund.
Der hohle runde Himmel. Die Pappel,
nun noch ein Drittel der Strecke.
Die Fantasie Heim

am Ende geistert
zeitlos, die Pustebblume.

FAUSTKEIL

Zu unseren Füßen und Felsen
geht die Sonne auf und unter. Unter Graublau.
Ruhender Stein. Geschlossen Erstarrt Erstarrt Erkalte.

War das Feuer? Phaetons Sonnenwagen.
Dort sind wir eigenartig Eigensinnig Eintagsfliegen
Anfang und Ende im Sinn zwischen Sinn-Anfang-&-Ende

Sinn der mit winzigen Köpfchen fliegt. Wie er sich spiegelt.
Stehn Engel?

* * *

Whatever is, has become.
Before this plant there's a not-it.
Seed, sprout. Shoot, leaf, branch, fruit.
Time that doesn't drain, drags, bores and lies.

MORE THAN NOTHING

It's like picking:
first this, now that – finished.
Picking like mushrooms, berries, ears.
The end of wisdom. Pleasure.

Follow your paths. Stay healthy.
The wide empty sky. The poplar,
only a third of the way left.
The fantasy of home

everlastingly haunts
at the end, the dandelion.

HAND AXE

The sun rises and falls
at our feet and cliffs. Grey blue below.
Dormant stone. Enclosed frozen frozen cold.

Was there fire? Phaeton's chariot of the sun.
We're strange stubborn day-flies there
Beginning and end in the sense between the beginning & end of sense

Sense that flies with tiny heads.
How it is reflected.
Do angels stand?

NOVEMBER

Ich hatte den Fluß entlanggehen wollen, aber da war dann Gestrüpp, und der Pfad bot sich linksherum an. Er würde doch sicherlich an den Fluß wieder hinführen. Nach einiger billiger Zurückhaltung vor diesem Gestrüpp wäre das wohl auch das Normale und zu Erwartende gewesen. Welcher Pfad, der das Glück hat, einen Fluß zu begleiten, wird sich ernsthaft und endgültig davon ablenken lassen, mit ihm in das betörende Märchen seiner fernerer Täler zu ziehen? Man kann ein Gestrüpp umgehen, und wenn es dauert: man schlägt sich hindurch um den hohen Gewinn. Dieser Pfad, dem ich vertraute, und wer vertraute nicht gern, dieser Pfad nicht! Er ließ mich in einen Nebelwald trauriger Buchen kommen, gut, daß ich noch lachte, auch gut die Stiefel, es ging sich bald schwerer, es war, als ob die Farne, regennaß, beständig sprachen und anderes meinten, immer mir fremd: diese Gehege der Hasen, die dort überall darunter waren, vor dem Wetter verborgen. Hinter dem Wald wurde alles ganz grau, man sah nichts, der Pfad zog mich weiter und eine Anhöhe pedantisch nach oben, ich keuchte, die Brille beschlug. Was sollte ich oben, und dann verlor ich den Pfad, stand da, es mußte noch Vormittag sein, wie aber weiter? Offenbar war es ein Feld, das jetzt meinen Schritt übernahm, ich spürte unter den stolpernden Stiefeln die verrutschte Erde, ich fror, ich ging, ich dachte: Geduld, das ist keine Geschichte (man sieht nichts, nur Grau, man fühlt nichts, nur zudringendes Naß. Und nur die eigene wenige Wärme), Geduld: Vielleicht in einer Zeit, hinter der, zu deren Ende ich laufe, - erfüllt es sich doch noch. Am späten Abend oder anderntags – diese Nacht und immer das Feld! – tritt aus dem Nebel plötzlich ein anderer, ein Mensch, der wissen möchte, wo es zur Post geht, unterm Arm ein Paket: „Für Weihnachten schon.“

NOVEMBER

I had wanted to walk along the river, but there was underbrush, and a path off to the left. Surely it would curve back to the river. After some fair skirting of shrubbery, this would be the normal, expected thing. What path would allow itself to get sidetracked seriously, for good, when it has a chance to follow a river into enchanting tales of distant valleys? Sure you can skirt bushes. But if they persist: you cut right through, this path I had trusted – and who wouldn't like to be trusting? This path took me through sad, foggy beech woods. Good thing I still had my sense of humour, good thing I had boots on, walking got harder and harder. And the ferns were dripping with rain and seemed to keep talking and mean something else, something strange to me: the rabbit coves under them, sheltered from the weather. Once out of the woods, all was grey, nothing to see, but the path pulled me on, up a pedantic little hill, me panting, glasses fogged over. What did I want up there? Then the path gave out altogether, and I stood there, it must still be morning, what now? Something that seemed a field took charge of my feet, I felt mud slide under my stumbling boots. I was cold, I kept walking, I thought: patience, this is no story (nothing to see but grey, nothing to feel but soaking wet; and only my own faint bit of warmth), patience: perhaps in time, a time behind the one I'm chasing to its bitter end, it will all come out right. Late in the evening, or was it the next day – this dark and the endless fields! – somebody, another person, suddenly steps out of the fog and asks the way to the post office, a parcel. Under his arm: "For Christmas already."

Elke Erb ist 1938 in Scherbach, Eifel geboren. Sie ist eine deutsche Poetin und Übersetzerin. Für ihre Lyrik erhielt sie u.a. den Peter-Huchel-Preis (1988), den Heinrich-Mann-Preis (1990), den Erich-Fried-Preis (1995), den Hans-Erich-Nossack-Preis (2007), den Georg-Trakl-Preis (2012), und den Georg-Büchner-Preis (2020).

Elke Erb was born in 1938 in Scherbach, Eifel. She is a German poet and translator. Among the many awards she received are the Peter Huchel Prize (1988), the Heinrich Mann Prize (1990), the Erich Fried Prize (1995), the Hans Erich Nossack Prize (2007), the Georg Trakl Prize (2012), and the Georg-Büchner-Prize (2020).

ÜBERSETZERINNEN/ TRANSLATORS:

“What I know better
is called spring”
“6.10.1979”
“14.01.2008”
“Beeches again”,
“The rustic sky– ”
“Whatever is, has become”,
“More than nothing”
“Hand axe”

– Shane Anderson

“She fights for breath”
“November”

– Rosemarie Waldrop

Die Übersetzungen der Gedichte „6.10.1979“ und „14.01.2008“ wurden ursprünglich in dem Band „Das Gedicht ist, was es tut / A poem is what it does“ veröffentlicht (Reihe: Berliner Rede zur Poesie; Bd. 3 / 2018, Haus für Poesie und Wallstein Verlag GmbH).

The translations of the poems “6.10.1979” and “14.01.2008” were originally published in the volume Das Gedicht ist, was es tut / A poem is what it does (series: Berliner Rede zur Poesie; Vol. 3/2018, Haus für Poesie and Wallstein Verlag GmbH).

Temporary Gallery

Centre for Contemporary Art
Zentrum für zeitgenössische Kunst
Mauritiuswall 35
50676 Cologne | Köln
www.temporarygallery.org



Opening hours | Öffnungszeiten

Thursday – Sunday | Donnerstag – Sonntag
12 p.m. – 7 p.m. | 12 – 19 Uhr
Admission | Eintritt: 5 Euro
Members free | Mitglieder frei

Before you visit please check our website, as the opening times are subject to change due to the current regulations related to the coronavirus pandemic.

We are working on expanding our hospitality! On weekends our employees offer spontaneous short guided tours, just ask at reception. We also offer free coffee ☺

Bitte besuchen Sie vor Ihrem Besuch unsere Website, da sich die Öffnungszeiten aufgrund der aktuellen Bestimmungen zur Corona-Pandemie ändern können.

Wir arbeiten daran, unsere Gastfreundlichkeit zu verbessern. Am Wochenende bieten unsere MitarbeiterInnen spontane kurze Führungen an. Kommen Sie gern an der Rezeption auf uns zu. Auch kostenloser Kaffee steht für Sie bereit ☺

Image / Bild: Judith Röder,
Hohes Venn, Experimentalfilm, 2021.

Design and Print / Design und Druck :
Gabriella Marcella, RISOTTO Studio



Do not throw away! This is a collectible item! Each flyer from Temporary Gallery contains an additional text, for example a short story or poetry, which along with subsequent flyers can be put together into a publication.

Nicht wegwerfen! Ein Sammlerstück!
Jeder Flyer der Temporary Gallery enthält einen zusätzlichen Text, zum Beispiel eine Kurzgeschichte oder Poesie. Die aufeinander folgenden Flyer können zu einer Publikation zusammengestellt werden.

FUNDING AND SUPPORT | FÖRDERUNG UND UNTERSTÜTZUNG

STIFTUNGSKUNSTFONDS

Ministerium für
Kultur und Wissenschaft
des Landes Nordrhein-Westfalen



Stadt Köln
Die Oberbürgermeisterin
Kulturamt



Deutsche
UNESCO-Kommission

Deltax
contemporary

Hotel Chelsea

Temporary Gallery is an art association and you can become a member. Check our new membership programme at our website.

Temporary Gallery ist ein Kunstverein und auch Sie können Mitglied werden. Unser neues Mitgliedschaftskonzept finden Sie auf unserer Internetseite.