



Insel

Zur
Ruhe
kommen

GESCHICHTEN *und* GEDICHTE

Hermann Hesse

Die Stille der Nacht

Was auf dem Lande sich von selber versteht, die Stille der Nacht, ist doch für den Städter immer wieder ein Wunder. Wer aus seiner Stadt heraus auf ein Landgut oder in einen Bauernhof kommt und den ersten Abend am Fenster steht oder im Bett liegt, den umfängt diese Stille wie ein Heimatzauber und Ruheport, als wäre er dem Wahren und Gesunden nähergekommen und spüre ein Wehen des Ewigen.

Es ist ja keine vollkommene Stille. Sie ist voll von Lauten, aber es sind dunkle, gedämpfte, geheimnisvolle Laute der Nacht, während in der Stadt die Nachtgeräusche sich von denen des Tages so bitter wenig unterscheiden. Es ist das Singen der Frösche, das Rauschen der Bäume, das Plätschern des Baches, der Flug eines Nachtvogels, einer Fledermaus. Und wenn etwa einmal ein verspäteter Leiterwagen vorüberjagt oder ein Hofhund anschlägt, so ist es ein erwünschter Gruß des Lebens und wird majestätisch von der Weite des Luftraums gedämpft und verschlungen.

Wilhelm Schmid

Vom Segen der Stille

Mitten im Lärm der Welt wächst die Sehnsucht nach Stille. In der Kirche um die Ecke ist sie zu finden. Oder im Kino. Im Kino? Ja, sofern der Film *Die große Stille* von Philip Gröning zu sehen ist. Er handelt von Männern, die sich dafür entschieden haben, mit dem lästigen Reden aufzuhören: Mönchen des Karthäuserordens. Im Kino, in dem sonst immer das Inferno knisternder Chipstüten herrscht, ist es mucksmäuschenstill, fast drei Stunden lang, unerhört. Und es kommt keinerlei Langeweile auf.

Erste Erkenntnis: Die Stille ist nicht restlos still, nicht auf der Leinwand, nicht im Saal. Zerschnitten wird sie bei jeder Bewegung vom Knarren des eigenen Kinosessels. Im Film vom Geräusch der Schere, die einen Stoff zertrennt. Auf angenehme Weise von der volltönenden Glocke, die den Tag einteilt. Von den Gesängen in der Kirche. Draußen, in den französischen Alpen bei Grenoble, wo im Tal des Flusses Chartreuse das Ursprungskloster des Ordens liegt, tanzen Schneeflocken vom Himmel. Und wir sehen das stumme Wolkenpiel in Einstellungen, an denen sich das Auge satt trinken kann.

Zweite Erkenntnis: In der Stille ist mehr Ordnung als im Lärm. Demzufolge auch mehr Orientierung. Nichts lenkt ab und verwirrt. Es ist möglich, die Tür hinter sich zu schließen und allein mit sich zu sein. Dann aber kommt es darauf an, das auszuhalten. Ein Gemeinschaftsleben ist lediglich am Sonntag vorgesehen. Die Geräusche von draußen dringen wie durch einen Filter herein. Das Pochen hinter der Stirn beruhigt sich allmählich. Jedes Detail an sich selbst und der Umgebung wird aufmerksam wahrgenommen. Gefühle und Worte können sich sammeln, ohne gleich wieder im Diskurs zerstreut zu werden.

Dritte Erkenntnis: Die Weite, die sich in der Stille auftut, relativiert alle Zeit, auch die der eigenen Endlichkeit. Eine große Gleichgültigkeit gegen die vergehende Zeit macht sich breit. Das Leben kreist in seiner Zyklität: Zyklus der täglichen Verrichtungen, der Gebetszeiten, der Jahreszeiten. Der innere Blick öffnet sich über den Tag und das eigene Leben hinaus. Schwer zu sagen, ob dies nur eine Suggestion ist, aber das ist wohl auch nicht wichtig; wichtig ist allein, dass es erfahrbar ist. Denn »nichts ist groß«, meinte schon Seneca in seiner Schrift *De ira - Vom Zorn* (I, 21), »das nicht zugleich auch still wäre«.

Teju Cole

Im Museum

Ich betrat den Park an der 72. Straße und lief über Sheep Meadow in Richtung Süden. Der Wind frischte auf, und mit feinen, unablässigen Nadelstichen traf das Wasser auf den durchnässten Boden, verschleierte die Linden, Ulmen und Holzapfelbäume. Der Regen war so intensiv, dass alles vor meinen Augen verschwamm, ein Phänomen, das ich bisher nur von Schneestürmen kannte, die manchmal alle Zeichen einer Zeit auslöschten, bis man nicht mehr sagen konnte, in welchem Jahrhundert man sich befand. Der herabstürzende Regen verlieh dem Park eine Urzeitstimmung, als nahte eine Weltuntergangsflut, und in diesem Moment sah Manhattan aus, wie es in den Zwanzigerjahren ausgesehen haben musste oder sogar, wenn man die höheren Gebäude ausblendete, lange Zeit vorher.

Das Gedränge der Taxis an der Ecke Fifth Avenue und Central Park South störte diese Illusion. Nachdem ich eine weitere Viertelstunde gelaufen war, mittlerweile vollkommen durchnässt, stellte ich mich unter einen Dachvorsprung in der 53. Straße. Als ich mich umsah, stellte ich fest, dass ich mich vor dem Eingang des American Folk Art Museum befand. Da ich dort noch nie gewesen war, ging ich hinein.

Die größtenteils aus dem 18. oder 19. Jahrhundert stammenden Ausstellungsstücke – Wetterfahnen, Schmuck, Quilts, Malerei – beschworen das ländliche Leben der jungen amerikanischen Nation und die halbvergessenen Traditionen der europäischen Herkunftsländer herauf. Es war die Kunst eines Volkes, das zwar eine Aristokratie kannte, aber keine höfische Kunst; sie war schlicht, offenherzig und ungeschliffen. Am ersten Treppenabsatz hing ein Ölgemälde, das ein junges Mädchen in einem gestärkten roten Kleid mit einer weißen Katze auf dem Arm zeigte. Unter ihrem Stuhl streckte ein Hund seine Nase hervor. Die Details waren süßlich, aber sie konnten die Kraft und die Schönheit des Bildes nicht trüben.

Das Museum stellte fast ausschließlich Künstler aus, die nicht zur künstlerischen Elite gehörten. Sie hatten keine formale Ausbildung gehabt, aber ihre Werke waren voller Seele. Als ich im zweiten Obergeschoss des Museums ankam, hatte ich endgültig das Gefühl, in der Vergangenheit angekommen zu sein. Durch die Mitte der Galerie verlief eine Reihe schmaler weißer Säulen, und der Boden bestand aus poliertem Kirschholz; beide Bauelemente spiegelten den Kolonialstil New Englands und der Middle Colonies

wider.

Diese und die darunterliegende Etage beherbergte eine Sonderausstellung der Gemälde von John Brewster. Brewster, der Sohn eines Arztes aus New England, verfügte über bescheidene künstlerische Mittel, aber der Umfang der Ausstellung machte deutlich, dass er als Künstler sehr gefragt gewesen war. In der Galerie war es sehr still, und außer dem Wächter, der in der Ecke stand, war ich der einzige Besucher. Das verstärkte noch die Ruhe, die die meisten Porträts ausstrahlten. Die Reglosigkeit der Figuren trug sicherlich dazu bei, ebenso die nüchterne Farbpalette, aber da war noch etwas anderes, etwas, was schwerer zu erfassen war: eine Ahnung von Hermetik. Jedes Bild war eine abgeschlossene Welt, die man von außen zwar betrachten, aber nicht betreten konnte. Das traf vor allem auf die vielen Porträts von Kindern zu, die alle so selbstbeherrscht erschienen in ihren infantilen Körpern und den Betrachter aus ihrer zum Teil mit skurrilen Elementen versehenen Kleidung ernst anblickten, und zwar ausnahmslos, ernster sogar als die Erwachsenen – mit einer Gesetztheit, die ihrem zarten Alter überhaupt nicht entsprach. Jedes Kind stand da wie eine Puppe, belebt nur durch den bohrenden Blick. Die Wirkung war verstörend. Die Erklärung dafür war, wie ich herausfand, dass Brewster vollkommen taub war, und dasselbe galt für viele der Kinder, die er malte. Einige waren Schüler des Connecticut Asylum for the Education and Instruction of Deaf and Dumb Persons, das 1817 als erste Taubstummschule des Landes gegründet wurde. Dort war Brewster als Erwachsener drei Jahre lang eingeschrieben. Zu dieser Zeit wurde dort die American Sign Language entwickelt.

Während ich über die schweigsame Welt vor mir nachsann, fielen mir die vielen romantischen Klischees über Blindheit ein. Mit Namen wie Milton, Blind Lemon Jefferson, Borges, Ray Charles verknüpfte man ungewöhnliche Sensibilität und Genialität. Der Verlust der Sehkraft, so der Gedanke, begünstigt das geistige Sehen. Eine Tür schließt sich, und eine andere, größere, öffnet sich. Viele glauben, Homers Blindheit sei eine Art spiritueller Kanal, eine Art Shortcut zu überragendem Erinnerungsvermögen und prophetischer Gabe gewesen. Im Lagos meiner Kindheit gab es einen blinden Wanderbarden, der seiner spirituellen Gaben wegen sehr verehrt wurde. Wenn er sang, gab er jedem Zuhörer das Gefühl, er hätte das Göttliche gestreift oder wäre davon berührt worden. Ich sah ihn einmal auf einem vollen Marktplatz bei Ojuelegba, irgendwann in den frühen Achtzigern. Er war ziemlich weit entfernt, aber ich erinnere mich (oder bilde es mir zumindest ein) an seine großen gelben Augen, die an den Pupillen zu Grau verkalkt waren, an sein angsteinflößendes Gebaren und seinen weiten, schmutzigen Mantel. Er sang mit einer klagenden schrillen Stimme, in einem unergründlichen, mythologisch getränkten Yoruba, dem ich nicht folgen konnte. Hinterher bildete ich mir ein, ich hätte so eine Art Aura um ihn herum gesehen, etwas Vergeistigtes, was ihn von den Zuhörern absetzte und sie dazu brachte, in ihre Geldbeutel zu greifen und etwas in die Schale zu werfen, die sein junger Gehilfe herumreichte.

Das ist es, was man mit Blindheit verbindet. Taubheit dagegen wurde immer eher als bedauerliches Verhängnis gesehen, so wie bei meinem Großonkel. Viele taube Leute, das wurde mir in dem Moment bewusst, wurden wie geistig Zurückgebliebene behandelt. Selbst der früher allgemein übliche englische Ausdruck für Taubstummheit, *deaf and dumb*, war keine nüchterne Beschreibung einer physiologischen Kondition, sondern pejorativ aufgeladen.

Als ich, innerlich zur Ruhe gekommen, vor Brewsters Porträts stand, erkannte ich, dass in den Gemälden eine lautlose Übertragung zwischen Künstler und Objekt festgehalten war. Ein Pinselstrich gibt beim Auftragen der Farbe an der Tafel oder auf der Leinwand kaum ein Geräusch von sich, und genau dieser Frieden wird bei den großen Künstlern der Stille wunderbar greifbar: bei Vermeer, Chardin, Hammershøi. Das Schweigen geht sogar noch tiefer, dachte ich, wenn die persönliche Welt des Künstlers von vollkommener Lautlosigkeit erfüllt ist. Im Unterschied zu anderen Malern hatte Brewster nicht auf indirekte Blicke oder Hell-Dunkel-Kontraste zurückgegriffen, um das Schweigen dieser Welt zu vermitteln. Die Gesichter waren ganz im Licht und trotzdem still.

Ich blickte aus dem Fenster im zweiten Stock. Draußen war es nicht mehr grau, sondern dunkelblau, der Nachmittag war zum Spätnachmittag geworden. Ein Bild zog meine Aufmerksamkeit wieder in den Raum, ein Kind, das an einer blauen Schnur einen Vogel festhielt. Wie fast immer bei Brewster wurde die Farbpalette von gedämpften Tönen dominiert, mit zwei Ausnahmen: der neonblauen Schnur, die wie ein Blitz über das Gesicht des Kindes zuckte, und der Schuhe, deren tiefes Schwarz sich von fast allen Bildern der Galerie abhob. Der Vogel stand für die Seele des Kindes, wie schon in Goyas Porträt des unglückseligen dreijährigen Manuel Osorio Manrique de Zúñiga. Das Kind in Brewsters Gemälde trug den gleichmütigen und ätherischen Gesichtsausdruck des Jahres 1805. Im Unterschied zu anderen Brewster-Kindern hatte dieser Junge allerdings ein intaktes Gehör. War das Porträt ein Talisman gegen den Tod? Jedes dritte Kind starb damals, bevor es das Alter von zwanzig Jahren erreicht hatte. War es eine Art Beschwörung, das Kind möge sich am Leben festhalten wie an dem Faden? Der abgebildete Junge, Francis O. Watts, lebte tatsächlich viel länger. Er ging als Fünfzehnjähriger nach Harvard und wurde Anwalt, heiratete Caroline Goddard, die aus seiner Heimatstadt Kennebunkport in Maine stammte, und wurde später Präsident der Young Men's Christian Association, YMCA. Er starb 1860, fünfundfünfzig Jahre nach Fertigstellung des Porträts. Im Augenblick des Malaktes jedoch, und deshalb für immer, ist er ein kleiner Junge in einem weißen Hemdkleid mit sorgfältig nachempfundenen Spitzenrüschen, der an einer blauen Schnur einen Vogel festhält.

Brewster, der etwa zehn Jahre vor der Unabhängigkeitserklärung geboren wurde, verbrachte sein Leben als Wanderkünstler, arbeitete sich den gesamten Weg von Maine bis ins heimatliche Connecticut vor und von dort nach Eastern New York. Er war fast neunzig, als er starb. Er entstammte dem elitären gesellschaftlichen Milieu der