

Herbert Schade SJ

Agnes Auffinger: Ikone gegen das Chaos

Zur Mythologie der Technik

Es gibt wohl kaum einen Bereich menschlichen Schaffens, dem wir mehr Präzision und Logik zuschreiben als den Vorgängen in der Technik. Das Ineinandergreifen des Räderwerks einer Maschine, das Funktionieren eines Computers und schließlich die exakte Zusammenarbeit zahlloser Apparaturen und Institutionen bei der Raumfahrt vermitteln uns den Eindruck einer absoluten Rationalität des modernen Lebens. Diese Beobachtung wird durch eine merkwürdige Erfahrung in Frage gestellt: Die Rationalität der Technik ist in der Lage, sich selbst aufzuheben und ins Irrationale umzuschlagen. In Masse werden die Autos, die den Verkehr beschleunigen, zur Auto-schlange. Wagenkolonnen stocken. „Die Schlange beißt sich in den Schwanz.“ Die Verpackung der Konfektionsindustrie erzeugt Müll. Der Abfall wächst. Die Schutthalden werden zu Gebirgen, die wie Riesen die Umwelt gefährden. Die Massenmedien informieren. Die Nachrichten ergeben „Informationsexplosionen“. Bilder, Geräusche, Farben schließen uns in ein selbstgeschaffenes Bewußtsein ein. Reklame, Plakate, Filme verstellen das eigene Selbst und lassen die Seele sich in den Labyrinthen der Informationen verirren. Diese Mythisierung der Technologie machen die Federzeichnungen einer kaum bekannten Künstlerin offenbar, die hier einem größeren Publikum vorgestellt werden sollen.

Marginalien zu einer Biographie

Agnes Fischer-Auffinger, ganz dem Haushalt verpflichtete Mutter von vier Kindern, wurde am 13. 7. 1934 in München geboren. Sie besuchte das Gymnasium in Regensburg. Als Künstlerin arbeitete sie ein Jahr bei dem Bildhauer Elmar Dietz und ein Jahr bei Professor Brenninger in München. Die Keramikschule von Franz Eska in München, deren Gesellenprüfung sie als Innungsbeste bestand, hat einen besonderen Einfluß hinterlassen. Ihr Figurenstil scheint von Eska mitgeprägt. Zwei Semester an der Akademie für bildende Künste bei Professor Heinrich Kirchner in München und drei Jahre Lerntätigkeit bei Professor Blasius Spreng in Grafik, Malerei, Mosaik und Plastik vervollständigen ihre Ausbildung.

Die Reihe selbständiger Arbeiten beginnt mit Sandsteinplastiken und Mosaiken für ein Regierungsgebäude in Würzburg. Ein Wandmosaik für die Maxburg in München und die Arbeiten in der Wallfahrtskirche in Schwandorf folgten. An Mosaiken



Abb. 1: Adam-Kadmon, der Träger des kosmischen Lichts

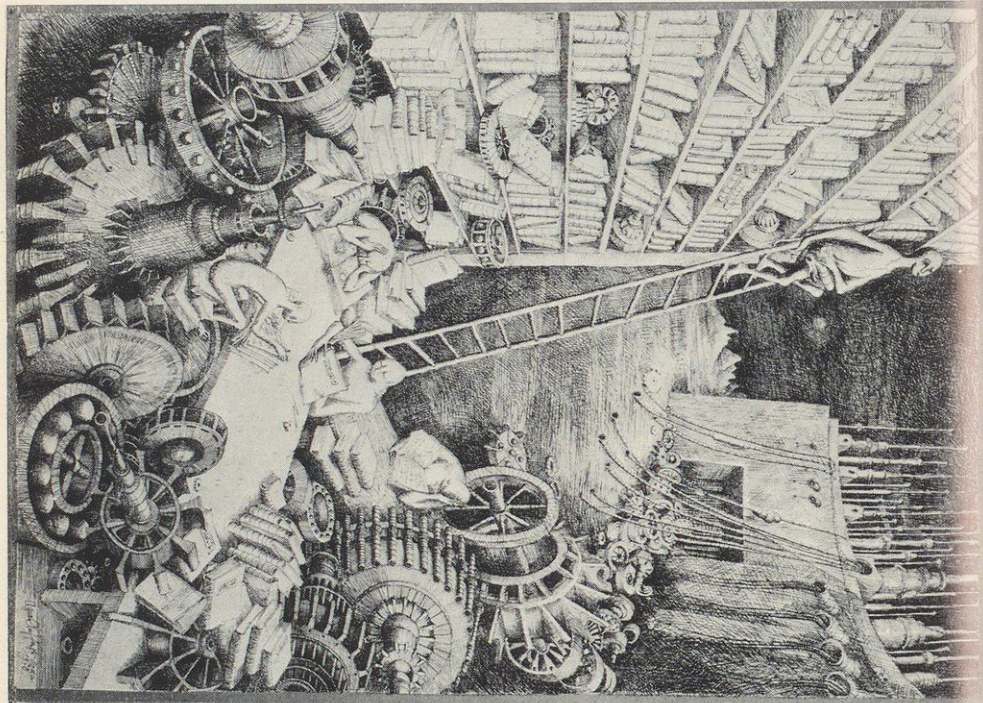
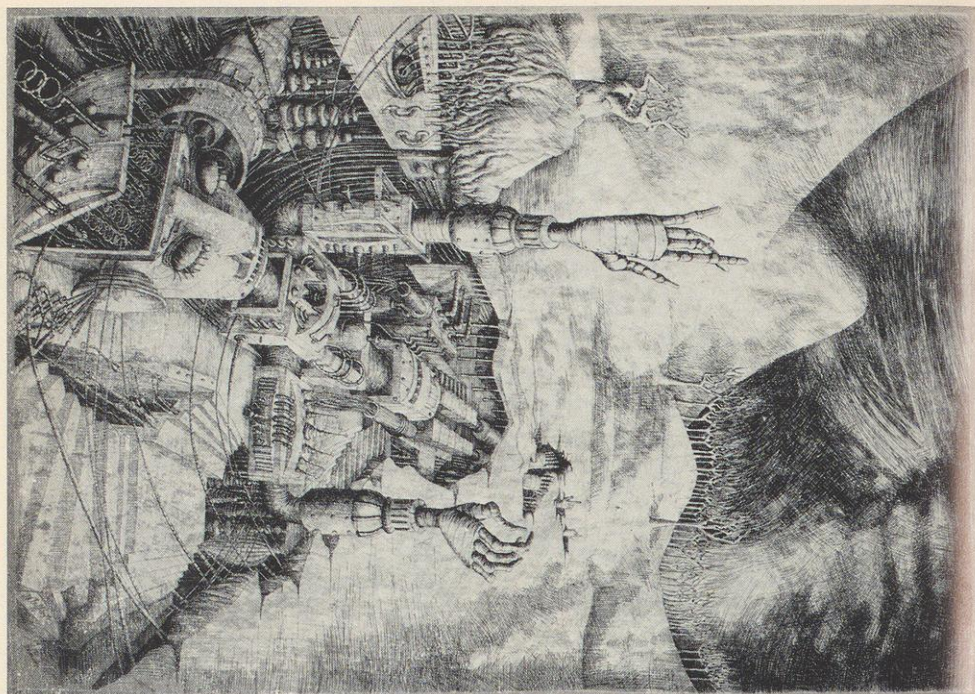


Abb. 2 (oben): „Die Auferstehung des Roboters“

Abb. 3 (unten): „Die Bibliothekare der Technologie“

für die Liederhalle in Stuttgart und den Flughafen Iberia hat Agnes Auffinger mitgearbeitet. Eine Bronzeplastik am Nationaltheater in München ist erwähnenswert. Der Kunstpreis von Schwaben (1969) und der Bürgerpreis der Stadt Kempten (1970) brachten verdiente Auszeichnungen. Durch die Ehe mit dem akademischen Bildhauer Anton Auffinger wurde die Künstlerin in ihrem Schaffen gefördert. Doch lebt sie seit ihrer Hochzeit im Jahr 1957 in Gunzesried im Allgäu. Dort, in einem alten Bauernhaus am Ende der Straße, fernab von Großstadt und Komfort, begann Agnes Auffinger zwischen ihren Kindern und dem Fernsehgerät jene seltsamen Gesichte zu zeichnen, die jeden Betrachter faszinieren. „Das Ergebnis meiner Arbeit von 3 Jahren rechne ich mir nicht als Verdienst an. Den Fleiß werde ich wohl geerbt haben, ebenso die Ausdauer und manches andere mehr, was eine Voraussetzung ist. Das, was meine Arbeit in Ihren Augen so wertbar macht, das ist wieder ein Geschenk.“¹

Zur künstlerischen Struktur der Bilder

Das Erscheinen einer programmierten und vollkommen durchkomponierten Welt läßt die Vermutung aufsteigen, daß es sich beim Werk von Agnes Auffinger um eine Art medialer Malerei handelt. Tatsächlich hat ein schmerzhaftes Leiden, das mit einer Hungerperiode verbunden war, Tiefenschichten des Unterbewußten in der Künstlerin aufgebrochen. Die Zeichnungen, hinter denen man Planung vermutet, entstehen neben der alltäglichen Arbeit in einer Art spielerischer Assoziation. Alles, was der Surrealismus von Salvador Dali bis zu Hans Bellmer aufzuweisen hat, wirkt diesen Blättern von Agnes Auffinger gegenüber erdacht, geplant und gemacht. „Ich überlege nicht viel beim Zeichnen. Die Komposition, Hell-Dunkel, große und kleine Formen, Perspektive und was sonst noch alles zum Aufbau eines guten Bilds gehört, das verlangt Konzentration. Das ist ganz bewußt gearbeitet. Das, was letztlich dem Bild seine Aussage und Inhaltswert gibt usw., das ist unbewußt, abgesehen vom Thema; dieses könnte man vielleicht als das Schöpferische bezeichnen. Ich fühle mich wie ein Seismograph, der automatisch aufzeichnet, was viele wache Menschen heute bewegt. Es ist ein innerer Zwang, das zu zeichnen und zu formulieren; und ein äußerer Zwang, mit Feder und Papier zu arbeiten. Das aber ist ein großes Vergnügen. Eigentlich bin ich eine Besessene und nur ruhig und zufrieden, wenn ich so arbeiten kann.“

Ihre Zeichnungen erwachsen also aus keiner nur künstlerischen, ästhetischen Prä-tention. Es ist, als wollte uns in diesen Zeichnungen eine Urmutter Märchen erzählen. Über manche der namenlosen Blätter könnte man die Worte setzen: „Es war einmal...“ oder „vor vielen, vielen Jahren...“. Das Eigenartige an dieser märchenhaften Einfalt der Blätter ist ihr gleichnishafter Charakter, hinter dem sich verschiedenartigste philosophische Spekulationen und eine halluzinatorische Einsicht in Tie-

¹ Die Zitate sind einem Brief der Künstlerin an den Verfasser entnommen. Gunzesried 19. 2. 1971.

fenschichten modernen Daseins verbergen, also Elemente, die wenig mit dem Märchen zu tun haben. Dabei fällt die Integration von Form und Inhalt auf, eine Übereinstimmung, die das Kennzeichen großer Kunst bildet. Einige Grundzüge dieser Charaktere sind offenkundig.

Alle Blätter bauen auf einem Gegensatz oder einer Antinomie auf. Den einen Pol dieser Spannung bildet die Natur: Bäume und Wolken, Gebirge und Erdschollen, Tiere und Gespenster vibrieren von einem intensiven Leben. Ihr geheimnisvoller Duktus, der die Linien ins Phantastische führt, macht deutlich, daß diese Natur nicht den Kosmos der Naturwissenschaften oder der Landschaftsmalerei begreift, sondern die Welt des Magischen illustriert. Die Bäume umarmen sich oder werfen die Zweige wie betende Hände zum Himmel. Die geologischen Formationen der Erde und Steine profilieren sich hin zu den Horizonten. Licht und Finsternis kämpfen einen seltsamen Zweikampf.

Den anderen Pol des Bildaufbaus bestimmt das Artifizielle. Die Stadt, die Fabrik, abstruse Maschinenhallen, unentwirrbares Räderwerk, seltsame Bücherregale, einsame Alleen bilden technoides Labyrinth. Dieser Doppelcharakter der Blätter wird oft durch ein formales Element augenfällig gemacht. Die Perspektiven endloser Wege und Mauern, aufgeworfene Gräben, Alleen parallel laufender Bäume schneiden die Blätter in zwei Teile, ohne daß sie auseinanderfallen. Die Pole bleiben in einer unfaßbaren Spannungseinheit integriert. „Im Grunde ist es nicht meine eigene frauliche Welt. Ich lebe sozusagen zweigleisig, bin zweimal da und sehr unterschiedlich; trotzdem finde ich mich völlig normal und gesund.“ Die Künstlerin ist sich also der Doppelbödigkeit ihrer Welt bewußt. Die gewalttätigen Gestalten des Vordergrunds bleiben dem Hintergrund verpflichtet. Die Raumvorstellung, oft durch waghalsige Zentralperspektiven bestimmt, splittet gelegentlich in einen Pluralismus von Perspektiven auf, ohne daß der Raum selbst zerfällt. Die Beleuchtung, hektisch und sprunghaft, flackert in dunklen Gründen auf. Schlagschatten und Gegenlicht prägen die Figuren. Das Licht bietet der Finsternis Schach. Auch diese Beleuchtung durch Aladins Wunderlampe erzählt, daß Licht und Schatten Verwandte sind.

In diesem integrierten Zwiespalt hat die Künstlerin eine besondere Art menschlicher Figuren angesiedelt. Diese Figuren werden gleichfalls von der Antinomie zwischen Natur und Technik geprägt. Drahtspulen und Kabel formen die ganz zu technoiden Gebilden gewordenen Organismen. Inbegriff dieser Gestalten ist der Roboter, der artifizuell hergestellte Homunculus eines modernen Faust. Seinen Gegensatz bildet nicht die organisch aufgefaßte Aktfigur der Akademie, sondern ein Mensch, der sich aus dem Vegetativen entwickelt. Wuchernde Aststücke und modrige Pilze gewährleisten einen bisher unbekannten Kanon der menschlichen Gestalt. So wird der Roboter zum Kobold. Man erinnert sich an die Gemüsemenschen des Manieristen Giuseppe Arcimboldi, die Plastiken von Bomazaro und die „Horde“ eines Max Ernst, obwohl von direkten Anleihen oder Anregungen in den Werken der Künstlerin keine Rede sein kann. Ihr manieristischer Charakter ist bedeutsam. Die Spulenmenschen und die Ro-

boter schießen üppig ins Kraut. Die freudianischen Triebstrukturen des Menschen etablieren sich in den technoiden Organismen von Fabrikkellern. Einige abgebildete Zeichnungen mögen hier Namen und Deutung erhalten.

Adam Kadmon, der Träger des kosmischen Lichts

Die Zeichnungen von Agnes Auffinger sind nahezu ausnahmslos ohne Namen. Der Gedanke, die „Literatur“, wie die Maler es nennen, stand weder am Anfang noch am Ende dieser geistvollen Zeichnungen. Dazu kommt, daß wir christliche Motive kaum finden. Wenn hier zunächst der Versuch einer Benennung der Themen gemacht wird, dann nicht nur deshalb, weil das Benennen der Dinge zu den vornehmsten Aufgaben des Menschen gehört, sondern weil die archetypische Thematik eine Reihe von Namen geradezu spontan hervorruft. Da gibt es eine „Fabrik des neuen Menschen“, ein „Mausoleum für Roboter“, „Zerstörte Tempel“, ein „Warten auf Godot“, „gefesselte Türme“, den „Aufstand der Gebirge“, die „Flucht der Alleen“, die „Museumsallee“, die „Eingeweide der Großstadt“, „Unbetretbare Straßen“, den „Selbstmörderwald“, den „Rückzug der Gottheit“, das „Gefährliche Bankette“ und einen „Aufstieg aus dem Labyrinth der Laster“.

Die seltsame Gestalt des Menschen wird in unserer Illustration (*Abb. 1*) zwischen Himmel und Erde gestellt wie das Urbild des Mikrokosmos, der im Makrokosmos stand. Dieses von der Erde genommene Wesen (Adam = der Von-der-Erde-Genommene) aus Bäumen, Pilzen und Steinen wächst wie ein chthonisches Gebilde in den Himmel. Es scheint aus Wurzeln geformt. Dieser „Wurzelmensch“, wie ihn die Künstlerin nennt, ist jedoch zugleich der „entwurzelte Mensch“. Die Wurzeln der Hände und Füße sind nicht mehr im Erdreich eingebunden. Um seinen Leib windet sich die Schlange. Drachen und gespenstische Kobolde kriechen an ihm hoch. Das Brustbein bildet ein weiterer Stamm, in dessen Zweigen die Gestalt einer nackten Frau ruht. So haben die alten Künstler die Erschaffung Evas in einer Baumkrone dargestellt. Im Herzen Adams schläft Eva als der Traum des Manns. Seine Linke hebt eine kosmische Kerze in den Himmel, und in seiner Hand leuchtet die himmlische Stadt. Über seinem Haupt schwebt die Taube, oder besser: Ein Schwarm von Vögeln bildet den Nimbus, den dieser Kopf durchstößt. Die mythologische Vorstellung eines Menschen, der vom Licht der Gestirne geprägt wird, findet sich in der Gestalt des jüdischen Adam-Kadmon und in der christlichen Kunst des frühen Mittelalters. In der Figur aber, die hier entworfen wird, streiten die Kräfte des Titanen Prometheus, der den Göttern die Fackel entreißt, und die Elemente der Verwesung miteinander. Gregor von Nyssa konnte sagen: „Wegen der Ähnlichkeit zum König des Weltalls ist der Mensch gleichsam als lebendiges Bild aufgerichtet und hat infolge der Ähnlichkeit teil an der Würde und dem Namen des Archetypus“ (PG 44, 136). Für einen Augenblick wird uns bei der Betrachtung des Blatts die entsetzliche Situation des Menschen zwischen Himmel und Erde wieder bewußt.

„Die Auferstehung des Roboters“

Das Gegenbild zu Adam-Kadmon, dieser „anthropomorphen Weltenachse“, bietet der Roboter. Auf einigen Blättern der Künstlerin finden wir seine Entstehung geschildert, andere berichten von seinem Zerfall. Das prometheische oder faustische Tun seiner Daseinsphasen nimmt im graphischen Werk der Künstlerin einen breiten Raum ein. Auf unserem Bild erkennen wir die „Auferstehung des Roboters“ (Abb. 2). Mechanoform ruht die menschenähnliche Figur im Schoß der Erde. Der Roboter schläft. An seiner Seite öffnet sich ein Auge und nimmt Einblick in die industrielle Figur. Jeder Teil des Gebildes ist genau gezeichnet wie bei einer Präzisionsmaschine. Das Sich-zum-Himmel-Erheben, das nur dem geistbegabten Menschen wesentlich ist, vollzieht hier das artifizielle Gebilde. Erinnerungen an „Barbarella“ werden lebendig. Aber zu „Science Fiction“ und „Comic Strip“ gibt es kaum konkrete Bezüge. Das narrative Element fehlt den Zeichnungen von Agnes Auffinger. Der Ablauf einer Geschichte wird nicht erzählt. Das Motiv verharrt jeweils in sich als schicksalhaftes Symbol. Die technologische Gebärde der erhobenen Hand macht eine absurde Tendenz des Roboters ansichtig: Auch von der Technokratie wird eine Auferstehung des Menschen programmiert. Aber die Auferstehung eines Roboters ist unmöglich. Die Unmöglichkeit des Prozesses wird dadurch bewiesen, daß der Vorgang gezeigt wird. Der Roboter schläft und zerfällt. Zugleich erhebt sich die menschengestaltige Maschine zum Himmel und offenbart in monumentaler Dialektik nur das Negativ menschlichen Strebens: Selbst in der Absurdität seines technischen Schaffens bemerkt man die Tendenz des Menschen, ins Licht und zum Himmel aufzuerstehen. Diese Dialektik verstärkt noch das Thema des nächsten Blatts.

„Die Bibliothekare der Technologie“

Die Darstellung scheint von den Beziehungen zwischen Wissenschaft und Technik zu berichten (Abb. 3). Aber auch dieser Bericht überschreitet nicht die Grenze symbolhafter Gestaltung. Das Blatt bietet eine in sich abgeschlossene Komposition, die von der Antinomie zwischen Literatur und Räderwerk geprägt wird. Der Übergang von der Bücherwand und der Lektüre der seltsamen Männchen zum technischen Werk vollzieht sich unmittelbar. Das Studium führt unverzüglich zur Maschine. Kein Büro, keine Werkstatt oder Konstruktion vermittelt den Zugang zur Industrie. Unverbunden stehen Buch und Rad beieinander. Es fehlen nicht nur Erleben und Empfinden – die Vorgänge des schöpferischen Herzens. Selbst der wesentlichste Vorgang, der Bau, wird ausgespart. Das hochintellektuelle Arbeiten mündet im Fragment und im Zerfall. Die Bücherwand korrespondiert einem technoiden Chaos. Intensiver vermag man wohl die Problematik moderner Industriekultur nicht zu illustrieren. Spitzwegs „Bibliothekar“ und C. D. Friedrichs „Untergang der Hoffnung“ sehen sich zu einem Bild vereint. So manifestiert das Blatt die Aporie einer szientistischen Technologie.

„Die Anbetung der Zeit“ 1264

Es waren die Futuristen, die zuerst die „Schönheit der Geschwindigkeit“, die Dynamik modernen Lebens verherrlichten. Bei Boccioni vibrieren die Reiter und bei Carra schüttelt sich die Droschke. In ihrer Folge ironisierten die Surrealisten die Hektik der Moderne. Salvador Dali erfand die weich gewordenen Zifferblätter der Uhren.

Uhren beunruhigen an zahllosen Stellen unserer modernen Städte die Menschen und treiben sie an. Agnes Auffinger setzt das Zifferblatt einer Uhr in den aufgerissenen Rachen eines Drachen (*Abb. 4*). Um den Drachen und sein Mysterium, die Zeit, hocken Menschen im Kreis und beten an. In ihrem Rücken, im Schatten der Bäume, liegen zahlreiche Zahnräder verstreut. Selbst in den Kronen der Bäume hängen Zifferblätter und Räder. Die Menschen dazwischen winden sich wie eine Frage durch die seltsame Landschaft. Ihre Prozession mündet in einem Haus, das man den „Tempel der Ewigkeit“ nennen möchte, weil es den Horizont überschreitet. In dieser Apokalypse wird das Geheimnis der Technologie enthüllt. Jedes Auto versucht, die Zeit einzuholen. Lokomotiven, Flugzeuge, Raketen . . . , die Maschinen rasen. Aber die Zeit ist unüberholbar. Das Zifferblatt der Uhr steht im Maul des Drachen. Diese gewundene Schlange, die sich selbst in den Schwanz beißt, das uralte Symbol für Zeit und Raum, hält noch immer seine Verehrer in Proskynese. Apollo und Michael, die diesen Drachen bezwangen, sind außer Landes gegangen. Die Räder zerfallen. Die Bäume fliehen. Der Tempel am Horizont bleibt. Dort, an den Grenzen des Daseins, im Tod, vollendet sich die ungeheuerliche Liturgie der Technologie. Ihren Mythos interpretiert ein weiteres Blatt.

„Der Orpheus der Technologie“

Die Darstellung (*Abb. 5*) stellt uns vor ein gewaltiges Portal. Stufen führen uns zu seinem Eingang. Sein Dach wird von den Schaufeln eines gewaltigen Rads bekrönt. Flankiert von den Lichtmasten, die mit Kabeln behängt sind, öffnet sich das Tor zu einem industriellen Inferno. Aus unendlichen Räumen kabela zahllose Drähte die Energien für seinen Betrieb. Rohre umgreifen die Öffnung wie Arme. Der Drache mit dem Zifferblatt erfährt in dieser Konstruktion seine technoide Wiederholung. Die Metamorphose des mythischen Tiers in ein artifizielles Gebilde ist vollkommen. Auf der Seite kreisen, in den Speichen eines Rads eingeschlossen, die Menschen. Das Rad der Zeit, das Rad der Fortuna, die unendliche Wiederholung mechanischen Rotierens läßt sie auf der Stelle verharren. So werden die Menschen von den sozialistischen und kapitalistischen Systemen der Gegenwart aufs Rad geflochten und in die Tretmühle gespannt. Pausenlos drehen sie sich zwischen Produktion und Konsum, ohne einen Sinn des Daseins zu gewahren. Auch über den Eingang zu diesem Inferno könnte man Dantes schreckhafte Worte setzen: „Tu, der du eintrittst, alle Hoffnung ab!“

Doch vor dem Tor, an der untersten Stufe, sitzt in Locken nackt ein liebenswürdiger Jüngling und bläst die Flöte. Ein Orpheus, der mit seinem Sang die Unterwelt bezwang? Schauen wir näher hin, bemerken wir, daß der Musikant Bocksfüße und einen Schwanz trägt. Wie Pan lockt er uns mit dem Spiel seiner Flöte zu den Toren des Hades. Der Orpheus der Technologie ist ein Teufel. Aber nicht die Technik oder die Wissenschaft werden von der Künstlerin verdammt. Nur ihre Fehlformen werden gezeigt und verworfen. Bäume, Gebirge und Wolken offenbaren die normative Kraft der Natur und einer unbegreiflichen Vitalität. Am Leben scheitert der Ungeist des Menschen.

Die Steinigung der leeren Tafeln

Die Straßen des modernen Menschen sind mit moralischen Anweisungen jeder Art dekoriert: „Betreten verboten!“ „Parken verboten.“ „Bitte nicht aus dem Fenster lehnen!“ „Betteln und Hausieren untersagt.“ „Kein Eintritt.“ „Geschlossen.“ „Reserviert.“ Die Paragraphen des modernen Strafrechts sind unübersehbar. Polizeiverordnungen und Verkehrszeichen grenzen uns ein. Seit der Erfindung des „Kategorischen Imperativs“ durch Emmanuel Kant, der besagt, daß jedermann sein Tun zur Maxime des Handelns der Gesellschaft schlechthin zu machen habe, wird alles und jedes zur „moralischen Anstalt“. Selbst in den übelsten Boulevardblättern wuchern sittliche Entrüstung und ethische Vorstellungen wie Krebsgeschwüre. Es ist eine Moral ohne Gott. Deshalb vor allem ist der Aufstand gegen die Ethik im vollen Gang. Seine Absurdität macht die Illustration offenkundig (Abb. 6).

Rechts von einer endlosen Straße erheben sich Menschen mit verzerrten Gesichtern und tierhaften Fratzen. Gedreht wie Spulen aus Draht und gekrümmt wie Würmer heben sie Steine auf. Ihre Zielscheiben stehen auf der linken Seite des unüberschreitbaren Wegs. Tafel reiht sich an Tafel, aber – alle Tafeln sind leer. Ein Gesetz im Sinn der Zehn Gebote, die Moses auf dem Sinai empfangen hatte, gibt es nicht mehr. Nirgendwo lesen wir: „Ich bin der Herr dein Gott. Du sollst keine fremden Götter neben mir haben.“ Die Buchstaben auf der Tora des Moses sind erloschen. Was diese Menschen bei ihrem Aufstand bekämpfen und mit Steinen bewerfen, ist gegenstandslos geworden. Tafel an Tafel, Paragraph neben Paragraph, Anweisung neben Anweisung – alles ohne Bedeutung. Der Moralismus und die Antimoral werden zur „Don-Quijoterie“, zu einem Kampf gegen Windmühlen. Die Hand Gottes und das Gesetz des Himmels prägen nicht mehr die lapidaren Züge göttlicher Schriftzeichen in das Gestein. Die Verbotstafeln der modernen Gesellschaft, ihre Parlamente und Diktaturen, verstellen nur noch den Sinn des Daseins. Ihre Verordnungen, Gesetze und deren Novellen werden zu „Ikonostasen von Zwang und Gewalt“. Ein „Wald von Tafeln“ und – kein Gesetz.

So setzen die Blätter der Künstlerin den Bericht über das Absurde fort. Ihre Mythen der Technologie wirken wie apotropäische Ikonen gegen das Chaos. Erinnerungen an Goyas „Caprichos“ stellen sich ein. Die „Disparates“ des spanischen Malers tauchen auf. Die „Kerker“ eines Giovanni Battista Piranesi öffnen sich wieder. Die Ängste von Alfred Kubin werden spürbar. Der „phantastische Realismus“ der Wiener Schule – Ernst Fuchs, Rudolf Hausner und Erich Brauer – scheint den Vorstellungen von Agnes Auffinger verwandt. Wesentlich ist die Psychisierung der Dingwelt. Spulen werden zu Menschen, Maschinen zu Schlangen. Zyklopische Mauern aus uralter Zeit werden von Rädern bedrückt. Die Eingeweide der Großstadt werden unter gewachsenem Boden sichtbar. Trägerkolonnen wandern durch Labyrinth. Figuren balancieren von Baustelle zu Baustelle am Seil über den Abgrund. Verwirrt durch Drähte, umschlungen von Kabeln lauschen sie, warten sie, hoffen sie. Ein Stierkopf stößt durch die Platte des Tisches. Von fahrigem Gewändern gefesselt, unter Wurzeln verbannt, vom Sog gewaltiger Kräfte angezogen und aus unheimlichen Trichtern ausgespien ziehen sie dahin. Der verstellte Horizont eines unbegreiflichen Raums hält sie umfassen. Das Räderwerk der Zeit walzt sie ein. Die Wand bricht auf und aus dem Inferno der Großstadt erhebt sich der uralte Drache.

Doch die Menschen wandern durch die technologischen Wüsten weiter ins Licht, einem unbekannten Portal entgegen.