

Balkon : the dog and the suicide = der Hund und der Selbstmord

Autor(en): **Flood, Richard / Nansen**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern**

Band (Jahr): - **(1990)**

Heft 23: **Collaboration Richard Artschwager**

PDF erstellt am: **23.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-680538>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

habe zu Beginn dieser Darstellung die Benutzung von umfunktionierten, zum Schutz und zur Erhaltung von Kunstwerken geeigneten Bauten erwähnt. Als Schlussgedanke soll nun eine Ausstellungsmodalität zur Sprache kommen, die sowohl dem Werk freien Umlauf gestatten, als auch einen Gegensatz zum vorangehend besprochenen Typus darstellen würde. In abwechselnder Zeitfolge wäre es ein Raum, der dem Werk optimale Betrachtungsbedingungen anböte: solche, die mit den Werkzeugen aktuellster historischer Zuverlässigkeit überprüft würden und eine Gleichzeitigkeit im Betrachten zum vornherein erlaubten oder neu herstellten. Eine solche Alternative – die der

«anthropologischen Tragweite» (um einen Begriff Kossuths wieder zu aktualisieren) des Werks Rechnung trägt – kann nur unter einer Bedingung stattfinden, nämlich unter Verzicht jenes «Inszenierens», das die Kulissen der alten Gemäuer vergisst – oder deren Echtheit leugnet – und sie durch die Künstlichkeit von Praktikabeln ersetzt.

Dass dies möglich ist, zeigt nebst anderen Beispielen die Villa Arson in Nizza, insofern als dort die moderne Theatralität des Ortes Anhaltspunkte, Markierungen und Standortbestimmungen zulässt. Schon lange führt Harald Szeeman zielbewusst und gekonnt solche Versuche durch, indem er in verlassenen

Grossraumvolumen archetypische Planformen aufbaut; auch Jean Louis Froment im CAPC in Bordeaux hat sich mit solchen Erfahrungen auseinandergesetzt, da er trotz oder wegen der Monumentalität der Entrepôts Lainé nicht zögert, solche mit Emphase behafteten Vorschläge abzulehnen.

So wird das Werk in seiner Wahrheit neu errichtet, neu geortet und neu umrahmt durch eine Vorrichtung, die ihm die unreduzierbare Bestimmung seines eigenen «in-situ» zurückerstattet.

(Übersetzung aus dem Französischen:

Mariette Müller)

1) und 2): Bernard Marcadé, «Le in-situ comme lieu commun» in Art Press No 137, April 1989.

BALKON

THE DOG AND THE SUICIDE

On the boat to St. Sebastian, Betsy is interrupted in her contemplation of the ocean by Paul's Byronic musing. He tells her that the sea only seems beautiful because she does not understand it; that the flying fish are not leaping for joy but in terror, escaping their predators; that the glittering water "takes its gleam from millions of tiny bodies. It's the glitter of putrescence. There's no beauty here – only death and decay."

Joel E. Siegel on Val Lewton's "I Walked With a Zombie" ¹

I like lots and lots of atmosphere and I like it damp. I'm talking about the kind of atmosphere that permeates floorboards, curls up pant legs, chills spines, and laces undulant tentacles around the brain. It's that ferocious Brontëan rot that got hold of Heath-

RICHARD FLOOD

cliff and Mr. Rochester. It's the terrible percussion that danced Strauss' SALOME and Berg's LULU over the edge of the abyss. It can't be reasoned

with, and once it's taken hold, it can't be shaken off.

My favorite master of atmosphere is Val Lewton, who, between 1942 and 1946, produced nine indelibly corrosive films. All were shot on a shoestring in two months or less by RKO Studio's cheapie unit and rushed into release. Lewton worked with three directors (Mark Robson, Jacques Tourneur and Robert Wise), each of whom had his own distinct stylistic demeanor,

but all of whom served Lewton's overwhelming unity of vision.

Superficially, Lewton made horror movies; intrinsically, they were meditations on death – always death. One of the producer's tenderest critics, Manny Farber, quite accurately described Lewton's special gift: "He... hid much more of his story than any other filmmaker, and forced his crew to create drama almost abstractly with symbolic sounds, textures, and the like..."²

Lewton's images glide by almost languidly, but once experienced, they rarely depart. A terrified woman swims in a shimmering darkened pool, stalked by shifting masses of shadow that momentarily congeal into the silhouette of a stalking panther. Two women, their billowing garments caught in a sultry wind, drift through stylized cane fields, past burnt offerings and witching circles, toward an oddly decorous voodoo ritual. A chic catatonic slumps in a wing chair, surrounded by participants in a sinister cocktail party who repeatedly and seductively offer her a cut-glass tumbler of poison. An angry mother bars her home to her hysteric daughter only to hear the girl fall silent and to see a wash of blood course beneath the door.

It is Lewton's perverse genius that makes these images so insistently, troublingly beautiful. It is a beauty as innocuous and menacing as a sliver of glass cast into a streambed. His are those rare backlot films in which the controlled elegance of the vision is so confident it renders reality quite simply irrelevant. (Albert P. Ryder, another master of atmosphere, wrote of

RICHARD FLOOD is a writer living in New York.



just such a phenomenon when he rejected painting from life in favor of painting from the imagination: "It was better than nature, for it was vibrating with the thrill of new creation."³

My favorite Lewton film is the humblest of them all, *THE SEVENTH VICTIM* (1943). Oddly, for a Lewton production, nothing about it looks particularly good. The sets are dog-eared, the costumes makeshift, and a really bad wig almost sinks the proceedings midstream. Yet, there is an exquisite melancholy suffusing everything in the film – a melancholy which ultimately becomes its *raison d'être*. Here Lewton assumes a transcendental posture more common to 17th-century poetry than to 20th-century horror movies. And, in this melancholy, lies the key to my kind of atmosphere.

A taste of one scene from *THE SEVENTH VICTIM* may access its strange power. Two neighbors are in the hall of their boarding house. One, the self-doomed Jacqueline, moves like a somnambulist and speaks in a mesmerizing, honeyed voice that drifts list-

JEAN BROOKS AS JACQUELINE IN
VAL LEWTON'S FILM
"THE SEVENTH VICTIM," 1943

lessly from one sentence to the next. Wrapped in a fur coat, dark hair cascading over her shoulders, she is sleek and expensively alien. The other character, Mimi, is a trembling, damaged kewpie doll in an old bathrobe. Here is their conversation:

Jacqueline: Who are you?

Mimi: I'm Mimi... I'm dying.

Jacqueline: No...

Mimi: I've been quiet, oh, ever so quiet. I hardly move yet it keeps coming all the time... closer and closer. I rest and rest and yet I am dying.

Jacqueline: And you don't want to die... I've always wanted to die. Always.

Mimi: I'm afraid. I'm tired of being afraid... of waiting.

Jacqueline: Why wait?

Mimi (with sudden determination): I'm not going to wait. I'm going out... laugh... dance... do all the things I used to do.

Jacqueline: And then?

Mimi (turning to return to her room): I don't know.

Jacqueline (very softly and almost with envy): You will die.⁴

The meeting changes nothing for either of the women; it only accelerates the inevitable. Elsewhere in the boarding house, Jacqueline's husband and sister, while awaiting her return, acknowledge their love for each other. Yet, for Jacqueline, their love has no more weight than a decal loosed in a riptide. Nor does Lewton care: he ends the film with Mimi descending the

stairs for a night of anxious pleasure, oblivious to the sound which signals her glamorous neighbor's suicide. As Mimi departs, Jacqueline's voice on the soundtrack intones John Donne: "I run to Death and Death meets me as fast, and all my Pleasures are like Yesterdays." That Jacqueline achieves a sort of metaphysical ecstasy in death, while her husband and sister (the film's nominal hero and heroine) seem pathetically sentimental in their fragile, mortal huddle, gives the scene a haunting irony.

Now, lest you think my sense of atmosphere smells too much of the grave, let me introduce another artist who, like Lewton, was also a master of the horror genre – Francisco Goya. I actually arrived at Goya well before I discovered Lewton, but like Jacqueline's lightweight husband, I was too nervous in the presence of an authentic obsessive and wandered off into the etiolated topiaries of El Greco. At the time (early adolescence), I preferred a soft-focused, stigmatic decor to anything really dangerous. Later I got it right. What first brought me back to Goya was the exhilarating bravura with which he celebrated his boredom. And, trust me, nobody gets bored quite the way he does, right there in the middle of a painting. When, willfully, he decides to turn a hand into a ruffled knob or a foot into a stockinged fin, he does it bluntly and without apology. When he snips and pastry-tucks yet another monarchical crotch into a sexless, avian fold, one understands how daring and careless his relationship was with his aristocratic sitters. When one sees how very close to the earth his potato-eyed peasantry is, one intuits instantly the careless ease with which the awful ecology of revolution is plot-

ted. But, this is only a fraction of Goya's art.

Always, echoing through the corridors of the Prado, are dark saetas leading you literally down into what remains of Goya's most terrifying, most modern moment – the frescoes from *La Quinta del Sordo*. Tucked away in the museum's basement, their surfaces glazed with something very like phosphorescent excrement, are the *Black Paintings*. Begun when the artist was 73 (was stone deaf, was demoralized, was madly in love, was dying), these are the paintings of a man with nothing left to prove and everything left to understand.

One painting in the gallery, only one, forms an equation the sum of which almost suggests hope: *THE HEAD OF A DOG*. Aggressively rectangular, the composition is cleft by an extreme, low diagonal which separates a shifting, strongly raked incline from an enormous, inhospitable wedge of sky. Truly, here in these two attenuated slices of archetypal "above" and "below" is the *terra incognita*. It is a land that bears no fruit under a sky that sheds no warmth ("lasciate ogni speranza, voi ch'entrate"). Silhouetted against that sky, peeking over that hill is the face of a hound. The animal's eyes are cast apprehensively up the slope; frozen in ambivalence, it could just as easily turn back as trudge ahead. The composition is so daringly close to the kind of emotive abstraction that was still centuries away that one almost resents the presence of the animal. However, it is the hound that points the way to the future, whose goofy, doggy face allows us proximity to the heart of the painting, and that is our relationship to our mortality.

HEAD OF A DOG works because it is preceded by a career that works, but also because the artist knew an awful lot about the distillation of life and death. Here is an exercise in pigment where colors are absolutes, and their application results in a moral imperative that defines the act of making art as an act of conscience. What makes it transcendent is the artist's unsentimental declension of melancholy. This is Goya's atmosphere.

My atmospheric hysteria arises from a real fear – in this moment of all too many horrors and of creeping fundamentalist fascism – that art is getting weirdly in line with the culture. I worry that people are forgetting that great art is never easy or reassuring, that it is a barb, and it should make us bleed. I worry too that sentiment, not melancholy, is on the rise, and I know that sentiment is the most dangerous narcotic on the market.

I get nervous in front of the right Pollock or Rothko or Klein or Still (those mid-century giants of anxiety) and that's the way I like it. What I don't like is art that's interested in being my friend; that's way too easy. I want nothing less than the same awful choice as the B-movie heroine in her backlot boarding house or the dog on the Spanish hill. I want art that tattoos skid marks on your soul. I want to stay scared.

1) Joel E. Siegel, *VAL LEWTON: THE REALITY OF TERROR*, New York, Viking Press, 1973, p. 113.

2) Manny Farber, *NEGATIVE SPACE*, New York and Washington, Praeger, 1971, p. 49.

3) Lloyd Goodrich, *ALBERT P. RYDER*, New York, George Braziller, 1959, p. 13.

4) Siegel, *VAL LEWTON: THE REALITY OF TERROR*, p. 126.

DER HUND UND DER SELBSTMORD

Auf dem Schiff nach St. Sebastian wird Betsy in ihrer Kontemplation über den Ozean von Pauls Byronschen Gedanken unterbrochen. Er erklärt ihr, dass ihr das Meer nur deshalb wunderbar erscheint, weil sie es nicht versteht; dass die fliegenden Fische nicht aus Freude springen, sondern aus Entsetzen – auf der Flucht vor ihren Feinden; dass der Schimmer des glitzernden Wassers von Millionen kleiner Körper herrührt. Es ist der Glimmer der Verwesung. Es gibt hier keine Schönheit – nur Tod und Verfall.

Joel E. Siegel über «I Walked With a Zombie» von Val Lewton ¹⁾

Ich mag, ich mag viel, viel davon, und ich mag sie feucht. Ich meine jene Art von Atmosphäre, die die Dielen des Bodens durchsetzt, Hosenbeine kräuselt, in die Knochen fährt und wogende Tentakel ums Gehirn windet. Es ist die grausame Brontësche Fäulnis, die Heathcliff und Mr. Rochester befiel. Es ist jenes schreckliche Schlagzeug, das die SALOME von Strauss und die LULU von Berg über dem Rand des Abgrunds tanzen liess. Das Ganze ist unberechenbar, und wen es einmal erfasst hat, den lässt es nicht wieder los.

Der grösste Meister der Atmosphäre ist für mich Val Lewton, der zwischen 1942 und 1946 neun unvergesslich zersetzende Filme drehte. Sie entstanden allesamt mit minimalen Mitteln und wurden in nur zwei Monaten oder weniger als Billigproduktionen der RKO-Studios abgedreht. Lewton arbeitete mit drei Regisseuren (Mark Robson, Jacques Tourneur und Robert Wise), die zwar alle ihre stilistischen Eigenarten hatten, sich

RICHARD FLOOD

letztlich aber seiner überwältigenden Gesamtvision unterworfen. Oberflächlich betrachtet, stellte Lewton Horrorfilme her; jedoch waren es eigentlich Meditationen über den Tod – immer über den Tod. Manny Farber, einer seiner einflusslichsten Kritiker, beschrieb Lewtons besondere Begabung sehr präzise so: «Er ... verbarg viel mehr von seiner Geschichte als jeder andere Filmemacher und zwang sein Team, das Drama auf nahezu abstrakte Weise allein durch symbolische Klänge, Strukturen und dergleichen zu erschaffen...»²⁾

Lewtons Bilder gleiten schleppend dahin, doch hat man sie einmal erfasst, entgehen sie einem kaum noch. Eine verängstigte Frau schwimmt in einem schillernd dunklen Pool, belauert von wandernden Schattenmassen, die für einen Augenblick zur Silhouette eines

anschleichenden Panthers erstarren. Zwei Frauen, deren wogende Gewänder von einem heftigen Windstoss erfasst werden, treiben durch stilisierte Zuckerrohr-Felder, vorbei an Knochenharfen und Hexenzirkeln zu einem seltsam sittsamen Voodoo-Ritual. Eine elegante katonische Frau sinkt in einen Ohrensessel, umgeben von Gästen einer sinistren Cocktail-Party, die ihr immer wieder und verführerisch ein Kristallglas mit Gift anbieten. Eine ärgerliche Mutter verweigert ihrer hysterischen Tochter den Zutritt zur Wohnung, nur um die Tochter verstummen zu hören und ein Blutband unter der Tür hindurchkriechen zu sehen.

Es ist Lewtons perverser Genius, der diesen Bildern eine ungemein eindringliche, aufwühlende Schönheit verleiht. Es ist eine Schönheit, so unschuldig und bedrohlich wie ein Glassplitter, den man in ein Flussbett geworfen hat. Er macht diese seltenen Hinterhof-Filme, wo die kontrollierte Eleganz der Vision so selbstsicher daherkommt, dass die Wirklichkeit schlicht und einfach belanglos wird. (Albert P. Ryder, ein anderer Meister der Atmosphäre, beschrieb eben dieses Phänomen, als er die Malerei nach dem Leben zugunsten einer Malerei aus der Vorstellung verwarf: «Sie war besser als die Natur, denn sie vibrierte in der Spannung des Neugeschaffenen.»³⁾)

FRANCISCO DE GOYA, KOPF EINES
 HUNDES / HEAD OF A DOG, CA. 1820-23,
 ÖL AUF GIPS / OIL ON GESSO, 134 x 80 /
 52³/₄ x 31¹/₂ ".
 (PRADO MUSEUM, MADRID)



Am liebsten mag ich den bescheidensten von allen Lewton-Filmen: *THE SEVENTH VICTIM* (1943). Seltsamerweise sieht in dieser Lewton-Produktion nichts besonders gut aus. Die Ausstattung ist dürftig, die Kostüme sind behelfsmässig, und eine erbärmliche Perücke ruiniert beinahe mittendrin das ganze Stück. Doch gibt es da eine ausgeprägte Melancholie, die den ganzen Film durchdringt, eine Melancholie, die letztlich für den Film zur *raison d'être* wird. In *THE SEVENTH VICTIM* bezieht Lewton eine transzendente Position, die eher zur Dichtung des 17. Jahrhunderts als zu einem Horrorfilm des 20. Jahrhunderts passt. Und in dieser Melancholie liegt der Schlüssel zu meiner Art von Atmosphäre. Eine Szene aus *THE SEVENTH VICTIM* soll uns als Kostprobe ihrer seltsamen Kraft dienen. Jean Brooks spielt Jacqueline, die sich selbst verurteilt hat. Sie begegnet in der Eingangshalle ihrer Pension einer Zimmernachbarin. Brooks bewegt sich wie eine Schlafwandlerin und spricht mit einer hypnotisie-

RICHARD FLOOD schreibt und lebt in New York.

rend süsslichen Stimme, die teilnahmslos von einem Satz zum nächsten hinübergleitet. Eingehüllt in einen Pelzmantel und mit dem dunklen Haar, das sich auf ihre Schultern ergiesst, wirkt sie glatt und extrem befremdlich. Mimi, der andere Charakter, ist eine zitternde, ramponierte Kewpie-Doll (pausbäckiger Engel mit hohem Haarknoten, A. d. Ü.) in einem alten Bademantel. Hier ihre Konversation:

Jacqueline: Wer sind Sie?

Mimi: Ich bin Mimi ... Ich sterbe.

Jacqueline: Nein ...

Mimi: Ich war still, oh, so ganz still. Ich bewege mich kaum, doch es kommt die ganze Zeit ... näher und näher. Ich ruhe und ruhe, und doch sterbe ich.

Jacqueline: Und Sie wollen nicht sterben ... Ich wollte immer sterben. Immer.

Mimi: Ich habe Angst. Ich bin es leid, Angst zu haben ... zu warten.

Jacqueline: Warum warten?

Mimi (mit plötzlicher Entschlossenheit): Ich werde nicht warten. Ich gehe hinaus ...

lache ... tanze ... tue all die Dinge, die ich immer tat.

Jacqueline: Und dann?

Mimi (wendet sich ihrem Zimmer zu): Ich weiss nicht.

Jacqueline (sehr sanft und fast neidisch): Sie werden sterben.⁴⁾

Die Begegnung ändert für keine der Frauen etwas; sie beschleunigt nur das Unvermeidliche. An einem andern Ort in einem Gasthaus warten Jacquelines Ehemann und ihre Schwester auf Jacquelines Rückkehr und gestehen sich dabei ihre Liebe. Doch für Jacqueline hat diese Liebe nicht mehr Gewicht als ein von der Flut gelöster Aufkleber. Dasselbe gilt auch für Lewton, der den Film mit einer Szene enden lässt, in der Mimi die Treppen in eine Nacht voll banger Lust hinabsteigt, ohne jene Töne zu beachten, die vom Selbstmord ihrer schönen Nachbarin künden. Im Soundtrack stimmt Jacqueline, während Mimi sich entfernt, John Donne an: «Ich renne mich zu Tode und eben so trifft mich der Tod; und alle meine Lüste sind wie Gestrigkeiten.» Dass Jacqueline in eine Art metaphysische Ekstase des Todes gerät, während

Ehemann und Schwester (die namentlichen Helden des Films) in ihrer fragil sterblichen Verquickung pathetisch sentimental erscheinen, gibt der Szene ihre schaurige Ironie.

Damit Sie aber nicht denken, meine Vorstellung von Atmosphäre rieche allzusehr nach Grabesluft, komme ich nun auf einen andern Künstler zu sprechen, der – wie Lewton – ebenfalls ein Meister des Horror-Genres ist: Francisco Goya. Tatsächlich stiess ich bereits vor Lewton auf Goya, doch war ich, wie Jacquelines haltloser Ehemann, zu nervös in der Gegenwart eines so authentisch Besessenen und wanderte in die bleichen Künstlichkeiten des El Greco ab. Damals (in früher Jugend) zog ich ein mild stigmatisches Dekor allem tatsächlich Gefährlichen vor. Später habe ich das berichtigt. Was mich zu Goya zurückbrachte, war zunächst die erheiternde Bravour, mit der er seine Langeweile zelebrierte. Und, glauben Sie mir, keiner kriegt wie er mitten in einem Bild so eine Darstellung der Langeweile hin. Wenn er ganz bewusst aus einer Hand einen geriffelten Knauf macht oder aus einem Fuss eine bestrumpfte Flosse, dann tut er dies unvermittelt und ohne Rechtfertigung. Wenn er irgendeine monarchische Lende zu einer geschlechtslosen Vogelfalte verhackstückt und verkürzt, begreift man, was für eine unbekümmert freche Beziehung er zu seinen aristokratischen Modellen hatte. Wenn man sieht, wie nah seine kartoffeläugigen Bauern der Erde sind, erfährt man augenblicklich die entsetzliche Ökologie der Revolution. Aber das ist nur ein Bruchteil von Goyas Kunst.

Durch die Gänge des Prado hallend, führen dunkle *saetas* einen buchstäblich in das Hinab, was übrigblieb von Goyas erschreckendstem und modernstem Moment, die Freskos aus *LA QUINTA DEL SORDO*. Die schwarzen Bilder, verborgen im Museumskeller, sind von glasierter

Oberfläche mit etwas wie phosphoreszierenden Exkrementen. Begonnen, als der Künstler 73 war (stocktaub, demoralisiert und wahnsinnig verliebt, dem Tode nahe), sind dies die Bilder eines Mannes, der weder etwas zu beweisen noch etwas zu verstehen hatte. Nur eines der Bilder in der Galerie, wirklich nur eins formuliert eine Gleichung, die als Summe so etwas wie Hoffnung ergibt. Es ist *DER KOPF EINES HUNDES*. Die Komposition ist aggressiv schmalformatig und wird von einer extrem tiefgesetzten Diagonale bestimmt, die eine sich verschiebende, stark geneigte Fläche von einem grossen, unwirtlichen Himmelskeil trennt. In diesen zwei spitzen Stücken von archetypischem «Oben» und «Unten» findet sich wahrhaft die *terra incognita*. Es ist ein Land, das keine Früchte trägt, unter einem Himmel, der keine Wärme verströmt («*lasciate ogni speranza, voi ch'entrate*»). Über diesen Hügel späht, als Silhouette gegen den Himmel, das Gesicht eines Hundes. Sein kluger Blick ist auf die Schräge gerichtet, und seine innere Anspannung ist erstarrt in Ambiguität. (Er könnte ebensogut umkehren wie vorwärts trotten.) Die Komposition gerät auf so kühne Weise in die Nähe jener affektiven Abstraktion, die noch Jahrhunderte entfernt war, dass man sich beinahe an der Präsenz des Tieres stösst. Wie dem auch sei, es ist der Hund, der den Weg in die Zukunft weist, dessen blödes hündisches Gesicht uns die Nähe zum Kern des Bildes gewährt und den Bezug zu unserer Sterblichkeit leistet.

DER KOPF EINES HUNDES funktioniert, weil ihm eine erfolgreiche Entwicklung vorherging, aber auch, weil der Künstler erstaunlich viel über das Wesen von Leben und Tod wusste. Wir haben es mit einem Lehrstück in Pigment zu tun, wo Farben absolute Grössen sind und ihre

Anwendung in einen moralischen Imperativ mündet, der den künstlerischen Akt zum Akt des Bewusstseins macht. Das ist Goyas Atmosphäre. Sie wird transzendent durch des Künstlers unsentimentale Vermeidung von Melancholie.

Meine Atmosphären-Hysterie kommt aus einer tatsächlichen Angst, dass in dieser Zeit der überhandnehmenden Schrecken und des schleichend fundamentalistischen Faschismus die Kunst in verhängnisvollen Einklang mit der Kultur gerät. Ich fürchte, die Leute vergessen, dass grosse Kunst nie leicht ist oder bestätigend, sondern ein Stachel, der uns bluten machen soll. Ich fürchte auch, dass Rührseligkeit statt Melancholie aufkommt, und ich weiss, dass Rührseligkeit das stärkste Betäubungsmittel auf dem Markt ist.

Ich werde nervös vor einem richtigen Pollock oder Rothko oder Klein oder Still (jenen Ängstlichkeits-Giganten der Jahrhundert-Mitte), und das finde ich gut. Was ich nicht mag, ist Kunst, die mir freundschaftlich kommt; das ist zu einfach. Ich will nicht weniger als dieselbe Qual der Wahl wie der Hund auf dem spanischen Hügel oder die Heldin aus der Billig-Produktion in ihrem Hinterhof-Gasthaus. Ich möchte, dass Kunst jene rasanten Schleuderspurten hinterlässt, die sich am Schluss der Seele einprägen. Ich möchte Narben zurückbehalten.

(Übersetzung: Nansen)

1) + 4) Joel E. Siegel, *VAL LEWTON, THE REALITY OF TERROR*, 1973, New York, The Viking Press, Inc., S. 113 (1), S. 126 (4).

2) Manny Farber, *NEGATIVE SPACE*, 1971, New York and Washington, Praeger, 1971, S. 49.

3) Lloyd Goodrich, *ALBERT P. RYDER*, New York, George Braziller, 1959, S. 13.