

Kirstin Strunz

Betreff:

WG: No2

Von: hush-hush [mailto:hushhush@boomerang.com]

Gesendet: Freitag, 1. Mai 2009 01:42

An: strunz@cruisecallas.com

Betreff: No2



No2

.....



David Alfaro Siqueiros, *Cosmos and Disaster*, ca. 1936, Tate Modern

<http://www.tate.org.uk/learning/learnonline/modernpaints/siqueiros.htm>

http://www.tate.org.uk/learning/learnonline/modernpaints/mp3/3_Siqueiros.mp3



details from *Cosmos and Disaster*



York, 1936

The Siqueiros Experimental Workshop in New



S41 Ringbahn Berlin 14.04.2009



Footprint Westhafen 23.04.200

.....





.....

Come my fellow conscious spirit.
Take up arms and march forth
Upon the domain of apathy & regression
Keep thy eyes focused towards the future.
Free thyself from the shackles of
thy retrodiction.
The past has its usage for the poet.
But he must render himself to the cause
of the visionary.



.....



Popeye Village - 15-04-09

.....

Sibylla Dumke
Katja Strunz in der Kellergalerie
Cruise&Callas

Sibylla Dumke is showing a group of what are, at their best, quite beautiful, sometimes fierce and wilful, sometimes happily poised, dynamic paintings. They are composed largely of simple geometrical units, with a special predilection for triangles. Building brick by three-cornered brick, the larger pictorial forms are created, planes fold out from each other. A simultaneous awareness of all the potential directions in which this method of composing may be taken is displayed, yet pursued in a manner that refuses at any step to wholly subscribe to a system, and constantly asserts the individual and the handmade, and is intuitively negotiated at every step. This contrariness in the midst of geometry is the clearest demonstration, to my eyes, of the strength of the work.

One potential of this way of piling together irregular polygons that is well explored is the reversible local perspectives it offers, like the cubism of, well, precisely 100 years ago. There is a startling painting of a multi-sided form with sharp triangles radiating around two off-centre points, in effect interlocking two pointed forms, like half-folded out umbrellas seen askance. But the paint application and colour scheme will not allow either to come forward or recede definitively, and cloud and beach ball, pattern and figure, open and closed, luminescence and impasto, are all held in semi-suggested dynamic stasis, and still preserving a perfectly clear geometrical arrangement.

In two pale paintings the most systematic of all compositional schemes is pursued: a grid. In by far the smaller of the two, the approach seems especially clear. The scheme is set out upon, but deliberately intuitively, by hand, irregularly. The result is for the large part a small but delicately poised lattice which eventually, on one side, threatens collapse yet provides resolution. In such instances, as also in the larger counterpart hanging nearby, a thought process may be intuited, finely balanced between assertiveness and responsiveness, consciously heading in the wrong direction, then pulling it back, and pulling it off. The negotiation itself, as well as its results, is always in view.

The colour schemes here display one end of Dumke's spectrum: high key pastels set against white. Elsewhere, a traditional painterly palette is constantly set against high key acidic cadmiums, especially yellows.

Sometimes the units coalesce into fragments of another ubiquitous archetype: patterns reminiscent of carpets. In the shows largest picture, a series of pattern fragments in a loose grid spiral around a centre of isometric cubes that appear to be hewn from the Nevada desert, not too far from Vegas. The scale of this piece, and the variations and clarity in its handling, entice.

I appreciate this work in its sensibility more than anything. What can already be seen is an attitude and a way of working that is open and can absorb many affinities easily. The work is not in the least rhetorical, but nor is it naive. It is individualistic, yet not merely expressionistic, and it appears to this viewer that the insistence on the self in this case is the grain of sand that adds all the power to pictorial elements that have, naturally, been rehearsed many times before. This personal negotiation of a universal formal language hasn't as yet lost anything from either side of that coin, and that is not seen too often.

It would have been interesting to compare the folded compositions in Dumke's paintings upstairs with Katja Strunz's folded metal sculptures downstairs. Within discreet boundaries, formally there are obvious similarities. The intriguing question in such a case of how much further the two sets of work could, and could not, bear comparison is a question that cannot be answered, though, as Strunz has chosen to show two quite different works in the cellar.

One is a kind of motorised pulley contraption, in the form of a horizontal cable-car, made from bicycle wheels, a motor and thin wire cable, running the considerable length of the space. One element is suspended: a chain hanging down to the floor, to which roughly cut rings and a disc have been attached. When the motor is running, this drooping metal figure - as if the skeleton has been reduced to brass links, and the rings are the rusted remains of some oversized jewellery, or perhaps links from a chain-gang - is pulled around the circuit at walking pace, clattering into the walls on the turn, noisily dragging its disc along the floor, the only relief provided by the extra height gained when riding over the suspended pylon half-way along.

Standing as a spectator to this scene of lo-tech purgatory is a percussionist devised from oriental tea trays and some brass stand with two arms (any other anthropomorphic elements were only present in this reviewer's imagination, I should make clear). The trays are his cymbals, and he crashes them on occasion, with enthusiasm but without a perfect sense of timing, like a schoolboy whose aptitude doesn't match his ambition. At the time of writing, the titles of these works were unavailable.



.....



hoity-toity

nabob
such mich fühl mich
ich suche nicht ich finde
ich male also bin ich
ich ist ein anderer
ich male das nicht ich bin das
werde was du bist
neon-white
you are what you be
infidale
ewiger totentanz
unsichtbarer teufel
hellmate
es ist nicht das die augen nicht sehen es ist das hirn
perfect genuine
complete
crystalline
pure
lerne dir und deiner geschichte zu vertrauen

in einer zeit in der alles möglich ist
ist es unwichtig ob etwas gut ist oder schlecht
zeitlose romantic
radikal-selbstzerstörerisch-selbstverliebt
nach liebe gierend
a big lovestory that ends in death
was sie liebe nennen wurde von leuten wie mir erfunden um unterwäsche zuverkaufen
overture
mein arsch ist meine pussi
i m a gay
a poof
ein schwuler schwarzer jude
nincompoop
swastika
a dance between the man and the animal
the loser has to fall
man over beast
my cheerie amor
dont go wasting your emotions
there is much to be learnd from beastes
children of the night
we know the starts we know the end
fehlstart
atelierpupser
they may live happily ever after
again they maynot
true beautiful life for me
heulen
zähneklappern
rauch
feuer
blutregen
free wheeling
wer hat die beste geschichte...

stella for star



.....

Nikolai Gogol (1809–1852) hat sich mit dem Roman «Die toten Seelen», dem Drama «Der Revisor» sowie den phantastischen Petersburger Erzählungen in die Weltliteratur eingeschrieben. Hinter dem Glanz des Humoristen verbarg sich ein Mensch von düsterstem Gemüt.

«Gogol kann sich niemand vorstellen», erklärte Anna Achmatowa: «Da ist alles unverständlich, vom Anfang bis zum Ende.» Seinem Bewunderer Nabokov galt er als «Russlands wunderlichster Russe». Andrei Sinjowski fand ihn «in seinem Inneren dunkel, und nicht nur dunkel – schwarz». «Dieser Mürrische, Spitznasige mit dem stechenden Blick»: für Alexander Blok war er ein «Wesen von düsterer Konzentration», ja, «nicht einmal ein Wesen, kaum ein Mensch, sondern gleichsam nur entblößtes Gehör». Nietzsche witterte aus seinen Texten «Rache (. . .) für eine innere Besudelung». Wer dem Schöpfer des «Revisors», des «Mantels» und der «Toten Seelen» noch zu Lebzeiten begegnete, war kaum weniger befremdet. «Prediger der Knute, Apostel der Ignoranz, Verteidiger von Obskurantismus und Dämonenwahn, Lobredner tatarischer Sitten», rief ihm der Kritiker Belinski, der Gogol Mitte der 1830er Jahre populär gemacht hatte, später zu – alles in einem Atemzug. Selbst der milde Iwan Turgenjew nannte Gogols letztes veröffentlichtes Buch, die «Ausgewählten Stellen aus dem Briefwechsel mit Freunden» von 1847, einen «widerwärtigen Mischmasch von Hochmut und Liebedienerei, Scheinheiligkeit und Eitelkeit» und stellte sich beim Anblick seines Verfassers die Frage: «Was bist du doch für ein kluges und seltsames und krankes Geschöpf?»

Enträtselung der Krankheit

Rätselraten, Kopfschütteln, Bezichtigungen: Das seltsame und kranke Geschöpf, das am 1. April 1809 auf die Welt kam und zu einem ihrer grössten Humoristen heranwuchs, hatte im Urteil von Zeitgenossen und Nachgeborenen nichts zu lachen. Besonders seltsam ist aber, dass Gogol dieses Urteil teilte. «Alle halten mich für ein Rätsel», notierte, erkennbar stolz, der 18-Jährige. Der eigenen Mutter beschrieb er sich als ein «schreckliches Gemisch von Widersprüchen, Starrsinn, frecher Selbstgewissheit und allerdevotester Demut». Nichts schien ihm so intensive Schauer zu bereiten wie das Baden in der eigenen Unzulänglichkeit: «Wenn Sie wüssten, welch ein Fest jetzt in meinem Innern stattfindet, wenn ich ein bisher noch nicht bemerktes Laster an mir entdecke!», vertraute er dem Dichterfreund Schukowski an.

Um die Enträtselung dieser Krankheit haben sich Forscher und Biografen bemüht, seit Gogol im Alter von 42, gegen den Protest seines weinenden Dieners, den vollständigen zweiten Teil der «Toten Seelen» verbrannte und von Stund an die Nahrungsaufnahme verweigerte. Gegen Ende konnte man ohne Mühe durch seinen Bauch die Wirbelsäule ertasten. Das Konsilium der Ärzte, die den Sterbenden mit Kaltwassergüssen, Blutegeln und Spanischer Fliege traktierten, seinen ganzen Körper mit heissen Broten bedeckten und sich dabei angelegentlich erkundigten: «Wo tut's weh, Nikolai Wassiljewitsch? Na? Sagen Sie schon!», fand seine Fortsetzung in einer Schar von Seelenkennern, die den Gequälten noch post mortem auf ihre Couch baten.

Die Suche nach dem, was Gogol selbst als den «Nagel in seinem Kopf» bezeichnet hätte, war denn auch ein voller Erfolg. Das Angebot reicht für ein ganzes Nagelbrett: von «religiosa mania» über Grössen- und Verfolgungswahn, inzestuöse Neigungen, Homosexualität, Sadomasochismus bis zu übertriebener Onanie und Nekrophilie. Welchen Niesreflex allein Gogols Erzählung über den Verlust einer «Nase» bei den Psychoanalytikern losgekitzelt hat! Welche Deutungswonnen die Schösse des fetischistisch besetzten «Mantels» bergen! Nein, die Liste muss hier abgebrochen werden zugunsten der nüchternsten und wohl zutreffendsten Diagnose. Sie bescheinigt Gogol eine manische Depression.

Der Nagel drang ein, als Nikolai Wassiljewitschs Kopf in der Tat noch sehr formbar war. Sein Vater, ein Träumer und Gelegenheitsautor ukrainischer Schwänke, bekannte: «Ich muss unter dem Anschein der Fröhlichkeit eine tiefe Traurigkeit verbergen» – ein Geständnis, das aus dem Mund des Sohnes stammen könnte. Die Mutter war erst vierzehn und spielte noch mit Puppen, als ihr der doppelt so alte Bräutigam vorgestellt wurde. Sie beschrieb sich als heiter, neigte aber zum Phantasieren, litt an Angstattacken und konnte länger in Düsternis erstarren. Den nachhaltigsten pädagogischen Eindruck machte sie auf ihren äusserlich eher gefühlskalten Sohn durch grelles Schildern der Höllestrafen.

Mit fünf ertränkt Gogol im Teich die Hauskatze mit einer Stange – eine langwierige Prozedur. Mit zehn erlebt er den Tod des jüngeren Bruders, mit sechzehn den des Vaters. Eine befürchtete Selbstmordgefährdung der Mutter versucht er mit einer eigenen Suiziddrohung abzuwenden. Sein erster Auftritt im Gymnasium ist wenig geeignet, ihm die Achtung der Schulkameraden einzutragen: «Er war nicht nur in verschiedene Binden, Pelze und Decken eingewickelt, sondern sozusagen vollständig zugestöpselt. Als sie ihn auszuwickeln begannen, brauchte es lange, bis sie den kränklichen, äusserst unschönen und von Skrofulose verunstalteten Jungen selbst zu fassen bekamen.» Seine enorme Nase, deren Spitze er mit der Unterlippe berühren kann, tut ein Übriges. Doch er lernt früh, solche Lächerlichkeit durch Überspitzung ins rein Komische emporzutreiben und sich damit Respekt zu verschaffen; «Die Nase» ist nur das markanteste Beispiel dieser Vorwärtsverteidigung.

Zu schreiben beginnt er im Internat. Er lässt sich gleich eine teure Schiller-Ausgabe auf Deutsch liefern und macht sich an ein Drama. Der Titel: «Die Räuber»! Doch von solchen Jugendsünden ist nichts erhalten; Gogol war früh schon ein Meister des Autodafés. Eine Bücherverbrennung steht auch am Beginn seiner erwachsenen literarischen Laufbahn. Zwei Verrisse seines Poems «Hans Küchelgarten» veranlassen ihn 1829, sofort die gesamte Auflage zurückzukaufen. Zur feierlichen Hinrichtung nimmt er sich in Petersburg sogar ein Hotelzimmer – ein bitteres Stelldichein mit sich selbst, dem eine von vielen Fluchten ins Ausland folgt. Jetzt ist es Lübeck, später sind es Baden-Baden, Düsseldorf, Genf, Paris, Nizza, Mailand, Neapel, Florenz, Wien, Frankfurt, Karlsbad, Jerusalem, Odessa – und immer wieder Rom. Das Reisespensum Tschitschikows, des Helden der «Toten Seelen» in seiner rasenden Troika, erscheint dagegen bescheiden.

Beim ersten Mal war es immerhin noch ein realer Misserfolg, der Gogol vor sich selber Reissaus nehmen liess. Später, bei der Premiere des «Revisors» 1836, genügt es, dass er sich unverstanden fühlt, um trotz ausverkauften Häusern und Beifall des Zaren in die Fremde zu flüchten. Was auch immer er triumphal zu Ende führt, nie hat es für ihn einen Wert, gemessen an dem, was er eigentlich wollte und in Zukunft noch vorhatte; Texte wie der «Revisor» gelten ihm bald nur noch als «Schmierereien». Dieses Wechselbad von Grandiosität und radikaler Selbstentwertung ist zweifellos typisch für sein Krankheitsbild.

Schreiben als Therapie

Die Frage «Wo tut's weh, Nikolai Wassiljewitsch?» scheint damit beantwortet. Ein Glaubensartikel unter den Exegeten bleibt es aber weiterhin, ob man in Gogols Neurose eher eine Voraussetzung seiner Genialität sieht oder, umgekehrt, das psychische Leiden als den letztlich überlegenen Widersacher seiner Kunst betrachtet. Gogols Selbstdeutungen scheinen klar für das Erste zu sprechen. Das literarische Schaffen als blosses fiktionales Spiel wurde ihm mit den Jahren immer verdächtiger; zuletzt wollte er es nur noch als Ausdruck eines Ringens um die eigene Seele gelten lassen. «Meine Albträume habe ich mir ja auch nicht ausgedacht. Diese Albträume haben meine eigene Seele bedrückt: was drinnen war in der Seele, das ist auch herausgekommen», erklärte er 1843. Das war im Erscheinungsjahr des «Mantels», als noch niemand Anlass hatte, ihn für geistesverwirrt zu halten.

1847 wurde er deutlicher: «All meine letzten Werke sind die Geschichte meiner eigenen Seele.» Da hatte ihn freilich schon der religiöse Eifer gepackt, von dem auch seine rückblickende Darstellung der Arbeit an den «Toten Seelen» als psychische Hygienemassnahme gefärbt ist. Alle Figuren, denen Tschitschikow bei seinem Rundgang durch die Hölle der russischen Provinz begegnet, wollte Gogol nur geschaffen haben, indem er sich einzelne schlechte Charakterzüge seiner selbst vornahm, um sie dann «in einem anderen Beruf und an einer anderen Wirkungsstätte (. . .) mit Zorn, mit Spott (. . .) zu verfolgen». Indem er seinen Gestalten etwas von dem «eigenen Mist» anheftete, hoffte er, sich von diesem zu reinigen – so das simple Rezept, das er einer irritierten Leserschaft nachträglich verriet.

Dass eine Schreibtherapie kathartische Wirkung entfalten kann, steht ausser Frage. Nur bringt sie den Patienten meist grösseren Gewinn als der Literatur. Und Gogol? In therapeutischer Hinsicht jedenfalls schlug sein Versuch, an der Literatur moralisch zu gesunden, vollkommen fehl. Man kann sogar von einem doppelten Fehlschlag sprechen, da er, mit der ihm eigenen Grandiosität, gleich davon ausging, ganz Russland werde an seinem Heilungsprozess teilhaben. Seine Idee, gleichsam Hand in Hand mit Tschitschikow durch die geplanten drei Bände der «Toten Seelen» zum Nutzen der Nation der sittlichen Genesung entgegenzuschreiten, konnte von vorneherein nicht gelingen. Zwar nahm er sich Dantes «Göttliche Komödie» zum Vorbild, und mit diesem Muster vor Augen glückte es ihm, eine veritable und dabei doch zum Brüllen komische russische Hölle auszugestalten. Ihre Bevölkerung, der Seichtschwätzer Manilow, die abergläubische Korobotschka, der Klotz Sobakewitsch, die menschliche Spardose namens Pljuschkin und, in der Rolle des Teufels, der zwanghafte Lügner Nosdrjow, ist längst zum Stammpersonal der Weltliteratur aufgerückt – ganz zu schweigen von Tschitschikow selbst, diesem «Handlungsreisenden aus dem Hades» (Nabokov).

Nur war Gogol, wie Sinjawski bemerkt hat, ein Leben lang nicht «in der Lage, auch nur eine einzige positive Gestalt zu schaffen». Schon beim Fegefeuer, spätestens aber bei der Schilderung des Paradieses musste er daher scheitern. Zu fremd war das Terrain. Was ihm auf seinem gemeinsamen Läuterungsweg mit Tschitschikow noch eben gelang, war der Versuch der Flucht aus der Hölle. Danach kam er ästhetisch ins Straucheln. Hätte er doch lustvoll ein weiteres Inferno schildern dürfen, anstatt Tschitschikow auf den steinigen Pfad der Erlösung zu hetzen! Die erhaltenen Bruchstücke des zweiten Teils der «Toten Seelen» strahlen, wo sie nicht wiederum glänzend ein Laster beschreiben, die Ödnis eines Didaktik-Lehrbuches aus. Mag es auch pietätlos klingen: Gogols Entschluss, nach mehr als zehnjähriger Arbeit diesen zweiten Teil zu verbrennen, war keine Folge von Geistesstrübung, sondern der letzte Triumph seiner künstlerischen Urteilskraft.

Lag er also völlig daneben, wenn er so sehr auf den Selbstheilungsdrang als Ansporn zu seinem Schreiben pochte? Hat dieser Impuls nur sein Scheitern beschleunigt, anstatt, wie er glaubte, Schöpferkräfte freizusetzen? Keineswegs. Es war ein und dieselbe Spannung, der sein Schaffen entsprang und an der er schliesslich zerbrach. Gerade seine späteren Texte sind ein ständiger Versuch, mit sich selber zu Rande zu kommen. Dass er dabei eher an den Rand der Verzweiflung gelangte, dass das selbsttherapeutische Anliegen den Ruin seines Hauptwerks auf lange Sicht regelrecht programmierte, steht auf einem Blatt. Auf Hunderten anderer Blätter steht hingegen vieles von dem, was wir als ausgesprochen «gogolesk» empfinden und was sich eben den Neurosen verdankt, die da – im doppelten Wortsinn – behandelt wurden.

Wie ungeheuer selbstbezogen Gogol in seinen Werken oft just dort ist, wo er am unpersönlichsten wirkt, offenbart ein Beispiel aus den «Toten Seelen». Als der in Raffgier erstarrte Geizhals Pljuschkin zum ersten Mal eine menschliche

Regung zeigt, kommentiert der Erzähler dies in einer typisch Gogolschen Abschweifung: «Und über dieses hölzerne Gesicht glitt plötzlich ein warmer Strahl; es war kein Gefühl, sondern ein blasser Abglanz eines Gefühls, eine Erscheinung, die an das unerwartete Auftauchen eines Ertrinkenden an der Wasseroberfläche erinnert (. . .). Doch (. . .) dieses Auftauchen war das letzte. Alles ist stumm, und noch schrecklicher und öder wird danach die stillgewordene Oberfläche des schweisgsamen Elements.»

Wer Gogols Korrespondenz kennt, mag sich hier an Äusserungen des jungen Mannes über seine Kälte, «ein gewisses lebloses Gefühl», die Unfähigkeit, «sich selbst zu empfinden», erinnern. Geht man in der Biografie noch weiter zurück, steigt schliesslich die Katze empor, die der Knabe gezielt ertränkte: «Als sie ertrunken war und die letzten Kreise auf dem Wasser sich verlaufen hatten – wieder trat völlige Ruhe und Stille ein –, tat es mir auf einmal entsetzlich leid um die Mieze.» Was sich im Hintergrund dieser kurzen Digression über eine Romanfigur also in Wahrheit abspielt, ist eine gleich zweifache Gewissensprüfung des Autors.

In Komik Umgemünzt

Kein sehr heiteres Beispiel, zugegeben. Auch im frühen Erzählzyklus «Abende auf einem Weiler bei Dikanka» von 1831/32 tritt der blanke Schrecken oft noch ohne humoristische Verkleidung hervor. Kaum anders im schauerromantischen «Wij» aus der Sammlung «Mirgorod» von 1835: Hier ist die Angst vor dem Begehren der Frau zu einer Phantasie von beklemmender Intensität geronnen. Doch auf Dauer setzt sich Gogols schon in der Schule bewährtes Erfolgsrezept durch: Was ihm besonders zu schaffen macht, das münzt er in Komik um. Männlicher Horror vor weiblicher Intimität etwa hat selten eine groteskere Gestalt angenommen als im Altraum des «Iwan Fjodorowitsch Schponka», den sein Tantchen verheiraten will und der seine Künftige plötzlich in schier unendlicher Vielzahl antrifft: auf dem Stuhl, im Hut, in der Tasche, sogar in der Watte, die er sich für einen ruhigeren Schlaf in die Ohren steckt. Solche Einfälle sind nicht nur «komischer als der Teufel», sie markieren auch den Beginn des Absurden in der russischen Literatur.

Auch der «Revisor» und die «Toten Seelen», die zwei wohl berühmtesten Werke verhandeln unter der heiteren Oberfläche ein tiefes Problem, das Gogol von Jahr zu Jahr mehr umtrieb: die Lust an der Lüge. Viel aber lügen die Dichter! Gogol selbst konnte schamlos flunkern, wenn es ihm nützte, und scheute sich nicht, dafür seine ganze dichterische Einbildungskraft aufzubieten. Um nach dem Debakel seines poetischen Débuts Geld für die Flucht nach Lübeck zu ergattern, umgarnte er sogar die eigene Mutter mit einem Lügengespinst. Fingierte Realität half ihm, das reale Scheitern seiner Fiktion zu kaschieren.

Kein Wunder, dass es Gogol später, in der Phase religiöser Besinnung, so schwer fiel, die redlichen Trugwelten der Literatur von der wirklichen Lüge zu trennen. Die Angst, er könne «vielleicht gar ins Lügen geraten», lähmte ihm schliesslich völlig die Feder. Bevor es so weit kam, entliess er aber noch zwei wahrhaftige Lügengenies in die Welt: den falschen Revisor Chlestakow, der sich bei seinen Aufschneidereien in einen poetischen Rauschzustand steigert, und den Seelenhändler Tschitschikow, der tote Bauern auf dem Papier zu scheinbarem Leben erweckt und daraus hemmungslos Kapital schlägt. Diesen beiden konnte nicht einmal der Autor selbst mehr das Handwerk legen, sie waren längst auf und davon. Literarische Lügen haben lange Beine.

.....

.....

- S.1 Riana
- S.2 Michéle
- S.3 Josephine
- S.4 Lea
- S. Ricarda
- S.6 Stella
- S.7 Svetlana

Quellen

S.2 Cezanne, Monet, Matisse, Dalí, Warhol, Murakami, Vormstein
S.5 Sibylla Dumke, 2009

Wer hush-hush zugesandt bekommen mag, schickt bitte seine Emailadresse an
hush-hush1@web.de

To opt-out from this list, please [update your preferences](#).

