

Gerd Lindner

Vorwort

Nicht oft findet man heute noch einen Maler, der es vermag, aus einer souveränen Beherrschung der künstlerischen Mittel im Sinne der Tradition ein wirklich eigenständiges, existentiell bedeutsames Universum bildhafter Visionen so vollendet zur Anschauung zu bringen, wie das bei dem Polen Zdzislaw Beksinski der Fall ist. Obwohl als Künstler Autodidakt, galt er selbst für das Ausland bald als »definitely the best Polish painter since Witkacy...« (Roman C. Bogdaniuk, Chicago, USA). Andere fanden seine Bilder indes im höchsten Grade abstoßend und langweilig, auch wenn gelegentlich eine gewisse handwerkliche Fertigkeit eingeräumt wurde. So extrem wie das Werk dieses Malers hat Kunst selten das ästhetische Werturteil polarisiert. Glühender Verehrung eines überragenden Künstlergenies stand immer wieder die prinzipielle Ablehnung eines als krank empfundenen Geistes gegenüber. Und die Lagerscheinen auf Dauer unversöhnlich gespalten. In Deutschland dürfte Zdzislaw Beksinski weitgehend unbekannt sein. Das ist kaum verwunderlich, wenn man bedenkt, daß seine Bilder hierzulande überhaupt erst wenige Male zu sehen waren - zuletzt 1992 eine Auswahl von vierzig Arbeiten im Kunsthaus Hartl in Freising. Dies hat sicher mehrere Gründe. Zum einen galten in der Vergangenheit in Ost wie West andere Prämissen. Ein Visionär von derart obsessiver Innerlichkeit, der sich solch surreal-phantastischer Verfremdungstechniken bedient, genügt weder dem fortschrittsgläubigen Innovationsdenken des freien Marktes noch den ideologischen Zielvorstellungen staatlich verordneter Kunstpolitik. Zum anderen hat sich der Künstler seit Anfang der achtziger Jahre selbst konsequent aus dem Ausstellungsbetrieb verabschiedet, um sich ausschließlich auf seine eigene Bildproduktion zu kon-

zentrieren. Hartnäckig hält er - vielleicht auch aus eintiefen Enttäuschung ob des permanenten Kampfes gegen Fehlinterpretationen und das grundsätzliche Mißverstehen seines künstlerischen Anliegens heraus - an der Weigerung fest, sich um Expositionen seiner Werke zu bemühen. Mehr noch, er vermeidet möglichst jeden Auftritt in der Öffentlichkeit. Selbst bei Eröffnung seiner eigenen Ausstellungen ist er bisher nur ein einziges Mal - 1968 - anzutreffen gewesen. Die Idee zu dieser für Deutschland bislang wohl umfangreichsten Präsentation in Bad Frankenhausen hat ihre eigene Geschichte. Im September 1994 kam es im Atelier von Professor Rudolf Hausner in Mödling bei Wien zu einem Treffen mit Professor Albin Brunovsky (Maler und Grafiker) aus Bratislava, Professor Rudolf Kober (Kunsthistoriker) aus Erfurt und mir. Während des Gespräches, in dem es nicht nur allgemein um die Situation der Kunst am Ende dieses Jahrhunderts, sondern auch um mögliche Ausstellungsvorhaben für das Panorama Museum ging, kam die Rede unter anderem auf Zdzislaw Beksinski. Vor allem Hausner, aber auch Brunovsky, die beiden großen, inzwischen verstorbenen Künstler, gaben die dringende Empfehlung, doch einmal diesen Maler für eine Exposition im Museum vorzusehen. Und: Die Durchsicht eines größeren Katalogbuches, das zur Hand war, gab ihnen unbedingt recht. Es war schon damals jene Spannung aus Faszination und Erschütterung, die so unerhört fesselte und den Gedanken an eine solche Ausstellung immer stärker hervortreten ließ. Bald war der Kontakt zu dem Herausgeber jener Publikation, Piotr Dmochowski, hergestellt, dem engagierten Promoter des Künstlers, der zu diesem Zeitpunkt in Paris noch ein »Museum et Galerie de Beksinski« unterhielt und über eine ausgezeichnete

Sammlung von Gemälden und Zeichnungen Beksinskis verfügt.

Anna und Piotr Dmochowski haben auch die meisten der hier gezeigten Exponate zur Verfügung gestellt. Hinzu kommen Leihgaben aus dem Nationalmuseum Warschau, der Sammlung Dr. Hartl in Dachau und - in einem Fall - aus polnischem Privatbesitz. Vom Künstler selbst waren keine Arbeiten zu erlangen. Die Auswahl der auszustellenden Werke erfolgte dabei mit dem Ziel, bei Wahrung höchster künstlerischer Qualität einen repräsentativen Querschnitt durch das gesamte male- rische CEuvre Beksinskis zu vermitteln. Chronologisch am Anfang stehen zehn Zeichnungen der Jahre 1968/ 69. Sie bezeichnen den Übergang von der expressiven Figuration der Mittsechziger zu den malerischen Kohle- blättern am Beginn der Siebziger und den parallel ent- standenen ersten Bildern in Öl. Fünf kleinformatige Köpfe von 1990 dokumentieren schließlich die zweite zeichnerische Phase, die um 1988 einsetzt und in der Folge mit Arbeiten wie den hier vorgestellten einen ge- wissen seriellen Charakter erreicht, der auch den Acrylbildern der Jahre 1992-94 eigen erscheint. Den Hauptteil der Ausstellung bilden jedoch 65 Gemälde aus der Zeit von 1969 bis heute, wobei der Schwer- punkt auf der Mitte der achtziger und den frühen neunziger Jahren liegt. Da letztlich aber doch das ge- samte male- rische Werk repräsentiert ist, kann man durchaus von einer Retrospektive sprechen, die auch Einblicke in die subtilen Wandlungen der Form bietet, selbst wenn die konkrete Bildauswahl notwendig sehr subjektiv bestimmt war. Ausgespart blieben zum Bei- spiel der ganze plastische Bereich wie auch die frühen Mischtechniken und Zeichnungen der Jahre bis 1968. Dies geschah nicht nur im Interesse einer sinnfälligen Konzentration auf das Visionär-Phantastische in Bek- sinskis Kunst, sondern ergab sich auch ganz praktisch aus der Struktur der Sammlung Dmochowski. Daß diese Ausstellung so möglich geworden ist, haben wir in erster Linie natürlich den Leihgebern der Exponate und da allen voran Anna und Piotr Dmochowski in Paris zu danken. Wie immer braucht ein solches Pro- jekt, das erst über Grenzen hinweg an Konturen ge- winnt, jedoch die Unterstützung vieler engagierter Part- ner. An dieser Stelle seien vor allem Professor Dr. Ru-

dolf Kober (Erfurt) und Dr. Wolfgang Saure (München) genannt. Ohne ihre weitreichende Hilfe bis hin zur sprachlichen Vermittlung wäre das ganze Vorhaben wohl nur schwer durchführbar gewesen. Dank gebührt auch den übrigen Katalogautoren in Krakow und Paris, den Übersetzern der fremdsprachigen Texte sowie dem Verein zur Förderung der Deutsch-Polnischen Begeg- nung und Zusammenarbeit (DPZ) e.V. in Leipzig. Schließlich sei hier besonders Tadeusz Nyczek, der langjährige Freund und Streiter für die Kunst von Beksiinski, erwähnt, der aus seiner speziellen Kenntnis heraus einen wesentlichen Beitrag zu diesem Buch beigesteuert hat. Immerhin ist der nun vorliegende Ka- talog, in dem alle ausgestellten Werke auch reprodu- ziert sind, die wohl umfassendste Auseinandersetzung mit dem Maler und Zeichner Beksinski, die in Deutsch existiert, wenn damit auch nicht der grundlegende Wert der Monographie von Tadeusz Nyczek, die 1992 in deut- scher Übersetzung bei Arkady Warschau erschienen ist, in Abrede gestellt werden soll. Abgesehen von ver- einzeltten Veröffentlichungen in verschiedenen Fachzeit- schriften und dem 1992er Katalog vom Kunsthaus Dr. Hartl gab es bisher schließlich nichts weiter an deutsch- sprachigen Publikationen über diesen außergewöhnli- chen Meister. Ziel dieses gleichfalls monographisch an- gelegten Kataloges war es daher, ein möglichst facet- tenreiches Bild des Künstlers zu zeichnen, wobei auch divergierende Interpretationsansätze und kritische Stim- men zugelassen wurden und entsprechend wiederge- geben sind.

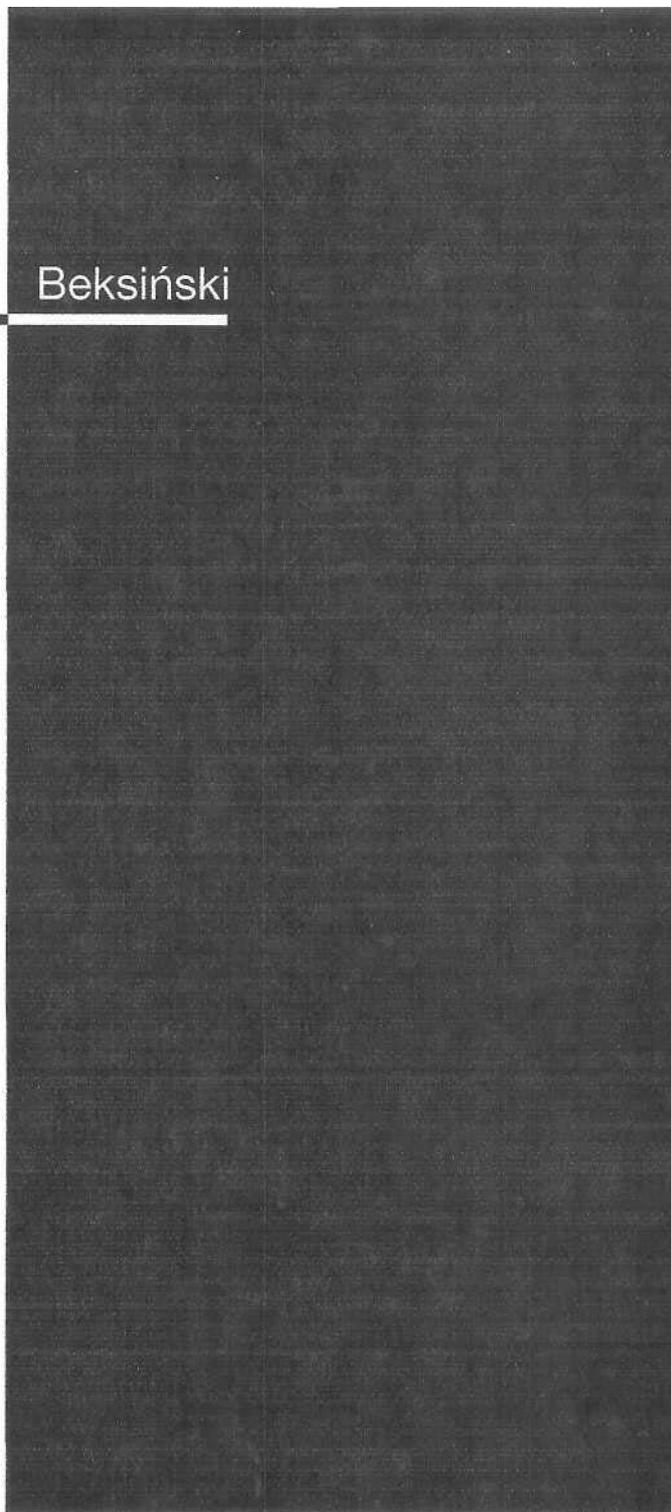
In Anbetracht der Bilder sind die Statements von Bek- sinski sicher von besonderem Gewicht, korrigieren sie doch auch das eine oder andere Fehlurteil oder Miß- verständnis. Denn, so sagt und beharrt der Künstler: »In meinem Fall ist die Malerei ausschließlich, ich wie- derhole *ausschließlich*, eine Sache des Gefühls!«

Tadeusz
Nyczek

Innere Fotografien

Beksiński

Gelehrt hatte man ihn etwas anderes. Zehn Jahre vor dem Krieg in einer Kleinstadt im Südosten Polens geboren, sollte er Karriere als Architekt in einer Großstadt machen. Das Polytechnikum von Krakow beendete er in dem wie diese gesamte Zeit miesen Jahr 1952, und er arbeitete in dem erlernten Beruf drei Jahre lang. Übrigens ausschließlich in Ausführungsarbeiten. Die Arbeitszuweisung, damals für einen Absolventen einer sozialistischen Lehranstalt obligatorisch, trieb ihn von Szczecin über Krakow und Rzeszow zurück ins heimatliche Sanok. Die Architektur warf er für immer hin, als er zu dem Schluß gelangte, daß man ebensogut wie Architekt im Kommunismus auch Modeschöpfer beim Militär sein könnte. Im Studium hatte ersieh hauptsächlich mit Zeichnen beschäftigt, wobei er auch noch in einer Autobusfabrik gearbeitet hatte. Mit Fotografie begann er sich seit Beendigung des Polytechnikums ernsthaft zu beschäftigen. Er hatte mehrere Ausstellungen. Schnell kam er zu Anerkennung und Berühmtheit. Er behandelte den fotografischen Stoff anders, als das bis dahin üblich gewesen war. Weniger interessierte ihn der Gegenstand selbst als vielmehr die sowohl den Gegenstand als auch den Fotografierenden begleitenden »psychischen« Umstände. Viele seiner Arbeiten tendierten zu einer Abstraktion, die kaum noch im Kontakt zu Dingen der wirklichen Welt stand. Ende der fünfziger Jahre nahm er von der Fotografie Abschied und kehrte nie wieder zu ihr zurück. Das war der Anfang der Affäre Beksińskis mit der modernen Avantgarde. Der Geist der modischen Neuzeitlichkeit, die experimentelle Fotografie verlassend, fand auch in die 1958-64 entstandenen Reliefs und Skulpturen Beksińskis Eingang.



fen, verlötet, verschweißt, zusammengeschraubt, verschmolzen, mit Säuren verätzt, gebrannt, den Farbton haben die beim Glühendmachen der Bleche entstandenen Metalloxyde erbracht, die Maserung hat sich aus den Jahresringen des Holzes ergeben, schließlich ebenfalls blecherne und gußeiserne, aber auch gipserne, durch Ätzen patinierte und polychromierte Skulpturen und Flachreliefs ... Die Vorliebe Beksiriskis für stark mit der Technik verbundene Kunst hat hier ihre maximale Erfüllung gefunden.

In den Relief arbeiten Beksinskis wurden Bilder bombardierter Städte, Landschaften der Vernichtung und Zerstörung gesehen. Was wunder? Seit dem zweiten Krieg waren gerade erst anderthalb Jahrzehnte vergangen, die Erinnerung daran war noch immer lebendig und schmerzhaft.

Wie früher mit den Fotografien so eroberte sich Beksinski auch mit den Reliefs die Herzen und die Federn vieler exzellenter Kritiker. Man erblickte in ihm den nächsten Kandidaten für den Titel eines hervorragenden Vertreters der modernen Plastik. Er machte das, was am liebsten gesehen wurde. Er machte es trefflich, also was wunder. Wäre er dabei geblieben, alle internationalen Museen und Sammlungen von Kunst des 20. Jahrhunderts hätten ihm offengestanden. Aber auch das hat er aufgegeben.

Die Scherereien ließen nicht lange auf sich warten. Seit 1964 begann sich der wie bisher deklarierte Avantgardist immer häufiger auch als Zeichner zu zeigen. Sowohl in der Form als auch im Inhalt zumindest kontrovers. Nach wie vor fanden der Phantasie Reichtum und die handwerkliche Klasse Anerkennung, damit hatte er im übrigen nie Probleme. Aber diese Thematik Und weswegen denn überhaupt eine *Thematik*? In Mode war das Abgehen von unmittelbaren Bedeutungen, der Weg vom Realismus zur Abstraktion war die selbstverständliche und natürliche Richtung. Indes Beksinski - gleichsam umgekehrt...

Die große Warschauer Ausstellung 1967 präsentiert Arbeiten, wie sie von da an gewöhnlich mit dem Begriff »Beksiriskistil« assoziiert werden. Es sind nur noch lauter Zeichnungen, vorwiegend Federzeichnungen oder Zeichnungen mit schwarzem Kugelschreiber, ausnahmslos figurativ. Sie versetzen in Erstaunen, schok-

kieren gar. In ihnen herrscht vor allem Sinnlichkeit - scharfe, aggressive, biologische. Ja, fast an Pornographie grenzende. In den Zeichnungen ist jedoch etwas, was keine gar zu eindeutige Qualifizierung erlaubt: eine spezifische Behandlung des menschlichen Körpers. Der Körper wird nämlich nicht realistisch gezeichnet und gleich gar nicht naturalistisch, obgleich in gewissen Fragmenten der Naturalismus durchaus zu dominieren scheint. Erst recht ist das kein von der Natur abgezeichneter Körper. Die Formen befinden sich gleichsam im Zustand der biologischen Zersetzung, das Gewebe löst sich von den Knochen, diese scheinen unter verwester Haut hervor, die Haut ihrerseits erweckt den Eindruck, daß sie sich abschält und abblättert. Als ob ihm der Effekt noch nicht genügte, läßt Beksinski diese Haut stellenweise Spinnweben ähneln, die sich von anderem Gewebe absondern, ein Eigenleben, ein zusätzliches Leben lebend. Die Venen und Arterien verwandeln sich in Stricke, die die Körperformen zu seltsamen Päckchen schnüren. Oft zu Männer-Frauen-Paaren, von denen man nicht weiß, ob sie kopulieren oder im Zustand eines stuporartigen Aneinanderhängens verharren.

Die Sinnlichkeit dieser Formen - von etwas makabren Einzelheiten abgesehen - war von recht spezifischer Art. So hat Beksinski, geradeso als wollte er den Vorwurf, Pornographie zu fabrizieren oder illustrativ im sadomasochistischen Stil zu arbeiten, von sich wegschieben, die Heiden seiner Histörchen entwickelt. Zuweilen erinnerten nur gewisse Fragmente des Körpers an den natürlichen Bau des menschlichen Organismus, der Rest war freies Spiel der Gestaltung. Vervielfachte Gesichter oder Elemente von Gesichtern - Augen, Mäuler; aus den Schultern herauswachsende Flügel; Helme, Masken, Korsette; zu vollständiger Abstraktheit strebende Vereinfachungen von Formen ... Alles erweckte den Eindruck, daß wir es mit einer nur menschenähnlichen, halbanimalischen Welt, eigentlich einer Fabelwelt, zu tun haben.

Schon eine nur flüchtige Betrachtung der Zeichnungen von Beksinski aus dieser Zeit offenbart ein anderes charakteristisches Merkmal: das Vergnügen am Prozeß des Zeichnens selbst, des Führens des Zeichengerätes über das Papier. Frühere Arbeiten, aus den Jahren 1960-64,

dozieren geradezu demonstrativ über das Können des Auges und der Hand. Sichtbar werden sogar bestimmte technische Zeichenautomatismen, als ob die einzige Intention in einer interessanten Komposition der Fläche mit Hilfe verschiedenartiger Verfahren der Verwendung von Bleistift und Feder bestünde. Spätere Arbeiten, nun überwiegend mit Preßkohle gemacht, bedeutend »realistischer«, verraten auch eine wachsende Abneigung des Künstlers gegen leere, neutrale Räume. Alles muß mühsam mit Strichen ausgefüllt werden. Er sagte einmal zu einem seiner Gesprächspartner (unwichtig ist, daß er es von Gemälden sagte - diese späten Zeichnungen sind eigentlich auch vollständige Gemälde, bloß schwarz-weiße): »Ich hatte einfach das Bedürfnis, in jedem Teil des Bildes etwas zu malen - ein Bedürfnis, das wohl einer sehr großen Zahl von Künstlern der Gegenwart wie auch früherer Zeiten gemeinsam ist (...). Wenn ich einen Akt malte, mußte ich ihn - ich *mußte* buchstäblich - entweder mit Schrift oder mit Äderchen oder mit *malkünstlerisch* interessanten Details verschiedenster Art bedecken, unter denen sich auch jene Hautdrapierung fand. Wenn ich eine Wand malte, dann sollte der Putz abbröckeln; wenn ich einen Innenraum malte, mußte er mit Spinnweben bedeckt sein, der Fußboden mit allerlei Unrat. Ein glatter Körper, eine glatte Wand, eine bloße Fensterreihe, ein sauberer Innenraum, ein spiegelblanker Fußboden waren und sind für mich synonym mit malkünstlerischer *Langerweile*.«

Das ist eine Äußerung, die besondere Beachtung verdient. Aus ihr geht sehr deutlich hervor, wieviel Beksinski Ausführungsprozeduren bedeuten, ganz einfach das *Handwerk*, in dem engeren Verständnis eines Handwerkers, aber auch in einem allgemeineren Sinne einer ästhetischen Haltung. Entgegen allem Anschein bezeichnete das Abgehen von den halbabstrakten Reliefs, die die Enthusiasten der Avantgarde so begeistert hatten, hin zum surrealen Naturalismus erotischer Zeichnungen, die sie dann so verärgerten, keinen totalen Verrat. Es war allerdings eine Veränderung der Konvention. Aber die rein formalen Probleme haben nie aufgehört, Beksinski zu faszinieren. Es genügt, sich die Bilder der achtziger und neunziger Jahre anzuschauen. Sie sind zur ursprünglichen Schlichtheit des Stils zurückgekehrt

und lassen fast völlig die Anekdote (die Thematik) beiseite, wobei sie die Farbpalette verengen und sich vor allem auf die strikt malkünstlerischen Probleme konzentrieren.

Wenden wir uns jedoch wieder der Chronologie zu. Wir befinden uns in der ersten Hälfte der siebziger Jahre. Jede Ausstellung ist ein Erfolg. Das Publikum, hingerrissen, besucht in Scharen die Ausstellungen von Beksinski, dem geheimnisvollen »Meister aus Sanok«, der sich von einem elitären Avantgardisten beinahe zu einem Helden der Massenkultur wandelt. Alte Sammler und neue Enthusiasten kaufen die Bilder »noch auf dem Halm«, sie sind noch billig. Zehn Jahre später wird sie der Manager des Künstlers, der in Beksinskis Malerei verliebte französische Jurist Piotr Dmochowski, für ein Vielfaches der damaligen Preise aufkaufen. In Künstlerkreisen Verwirrung. Manche prophezeien die Geburt eines neuen Bosch, Friedrich und Böcklin. Andere, die den früheren Beksinski kennen und schätzen, blasen zum Rückzug. Der gegenwärtige Stil seiner Malerei bringt sie um die ästhetischen Unverdaulichkeiten. Was ist nur mit dem wagehalsigen Neuerer passiert, der sich so gut angelassen hatte? Als er 1977, auf dem Apogäum seiner Popularität, von Sanok nach Warschau umzog, sahen darin viele eine Geste mit ernstesten Konsequenzen. Da betrat vor den Augen eines Millionenpublikums, das an gewisse Spielregeln gewöhnt war, der »Einzelgänger von Sanok« das Zentrum der Zivilisation. Der Bruch mit Zurückgezogenheit und Provinz wurde ziemlich automatisch als Unterwerfung unter die Regeln der Karriere gedeutet, was in Verbindung mit einigen Meinungen in der Szene, Beksinski habe sich auch künstlerisch kommerzialisiert, eine recht zweideutige Atmosphäre schuf. Viel besser sprach das Bild des in seiner Einöde vergrabenen Anachoreten die Phantasie an, besonders im Kontext der Thematik seiner Malerei - einer düsteren, geheimnisvollen. Beksinski schien in Warschau ausgesprochen fehl am Platze zu sein.

Es wirkten, wie üblich, die Stereotypen der Einbildungskraft der Massen. Nicht nur Beksinski hat bewiesen, daß man inmitten einer Großstadt, direkt im Tumult der Zivilisation, ebenso wie auch an den Künstlerbörsen einsam sein kann. Schon nach nicht allzu langer Zeit

wurde deutlich, daß der berühmte Provinzler sich auf keinen fremden Vernissagen sehen ließ - und auch nicht auf seinen eigenen! Vorher hatte man sich das mit der Entfernung zwischen Sanok und Warschau erklärt; nun mußte man sich mit der Tatsache abfinden, daß das bei ihm eben so Sitte war. Kontakte mit der Kulturszene oder irgendeiner anderen - überhaupt keine. Höchstens ein paar Freundschaften auf familiärer Ebene. Als am wenigsten gewichtig erwies sich die Sache mit der Übersiedlung: war doch sein altes Einfamilienhaus in Sanok im Rahmen von baulichen Veränderungen in der Stadt abgerissen worden, und sein Sohn, heute ein bekannter Filmübersetzer und Radiokommentator von Popmusik, hatte sich zum Studium begeben. Wenn er schon von Sanok wegziehen mußte, warum nicht nach Warschau? Eine Stadt wie andere auch, besonders wenn es nicht von Bedeutung ist. Ab 1974 entstehen ausschließlich Gemälde. Das folgende Jahrzehnt über malt Beksiriski immerzu fast dasselbe und auf genau dieselbe Weise. Es handelt sich um unablässig in unterschiedlichen Zeitabständen wiederkehrende, beinahe konstante Motive: in blätternde Spinnwebenhaut gekleidete Köpfe oder Gestalten, Gesichter im Profil mit geschmiedeten Helmen mannigfaltigster Modelle, Kreuzigungen, brennende Häuser, die wie Kathedralen aussehen, Schädel und andere Objekte, die in der Luft schweben, auf der Erde herumkriechende leichenähnliche Ungetüme, hieratische Gestalten von mit phantastischen Gewändern drapierten »Königen«, Meeres- oder Wieseniandschaften mit Motiven einzelner Bäume, Grabmäler, sinkender Schiffe, an den Stuhl geschlagener halbnackter Weiber.

Das ist ein Malen an der Grenze der Realität. Es kommt oft vor, daß derselbe Gegenstand, dieselbe Form gleichzeitig Merkmale von Wirklichkeitsnähe und reiner Phantasie aufweist. Der Himmel kann auf dem einen Gemälde bläulich sein, auf einem anderen ocker, wieder auf einem anderen aschfarben, smaragdgrün oder rot, je nach der vorherrschenden Farbtönung. Der Baum ist in der Regel immer derselbe, ein blattloser Baum mit dichten, dünnen, manchmal im Wind gebogenen Zweigen. Die Erdoberfläche ist gewöhnlich entweder gebrannte Krume oder ein Sumpf mit Lachen stehenden Wassers

oder ein unbestimmter »Untergrund«, auf dem eben-
sogut Knochen, Papierblätter, Kehricht, Laub oder ge-
wundene Eingeweide liegen können. Wenn er ein Haus
malt, malt Beksiriski nie ein Fenster mit Leibung und
Fensterbrettern, eine Tür mit Klinke oder ein Dach mit
Schornstein. Anstelle des Fensters wird eine dunkle
Öffnung sein, verhangen mit Spinnengewebe oder Feu-
er speiend, eine Tür wird bestimmt ein Tor mit einer stei-
nernem Ummauerung sein, voller Flechten und Risse.
Indem er nicht nach der Natur malt, sondern nach Ein-
gebung und Erinnerung, wobei er über eine außerge-
wöhnliche Leichtigkeit der Gestaltung von Beliebigem
verfügt, macht Beksiriski sich nicht die Mühe zu ent-
scheiden, was zur Ordnung der objektiven Realität
gehört und was zu einem kulturellen Stereotypzeichen.
Daher kann auf einer Parkbank, die doch wahrhaftig
fast naturalistisch gemalt ist, jemand sitzen, der einem
Menschen nur oberflächlich ähnelt, mehr eine Spur des
Körpers und der Kleidung ist als ein Abbild von der
Natur. Die lehrbuchgemäße Anatomie geht unbemerkt
in eine märchenhafte über, und nur ein geübtes Auge
kann unterscheiden, welcher Knochen der Biologie ent-
stammt und welcher der Phantasie des Malers. Ein
solcher Mischmasch von »Realphantasie« ist typisch für
Träume während des Schlafs; Beksiriski akzeptiert
zwangsläufig solche Inspirationsquellen. Aber nicht vor-
behaltlos: »Ich male viel, und vielleicht setze ich im Laufe
des Tages denselben Abschnitt des Gehirns in Bewe-
gung, der das Träumen in der Nacht begünstigen würde.
Die interessantesten Träume hatte ich in der Kindheit
und Jugend. Ich habe höchstens zwei bis drei Bilder
gemalt, die unmittelbar durch einen Schlaftraum inspi-
riert waren. Träume in der Nacht und Wachträume sind
durch denselben Mechanismus freier Assoziation cha-
rakterisiert. In der Psychoanalyse ist es gleichgültig, ob
der Patient einen authentischen Traum oder etwa einen
ausgedachten erzählt. In jedem ist seine Psyche
verschlüsselt.«

Deshalb ist es im Grunde gleich, welcher Provenienz
die Visionen Beksiriskis sind. Entscheidend ist, daß es
Visionen sind und nicht beispielsweise Phantasie-
produkte. Der auf den ersten Blick nicht recht zu er-
kennende Unterschied besteht in einem gewissen Au-
tomatismus der Offenbarung: die Vision dauert einen

Moment und erscheint weitgehend unabhängig vom Willen des Menschen; die Phantasie »arbeitet« langsamer, ihre Produkte formen sich frei in einer theoretisch unbegrenzten Zeit. Man spricht ja vom »Spiel der Phantasie«, und das setzt einen gewissen Entfaltungsprozeß voraus; eine Beschreibung, die auf eine Vision, welche auftaucht und verschwindet, nicht anwendbar ist. Der Mechanismus der Assoziationen in Nacht- und Wachträumen läßt unwillkürlich an den Surrealismus lenken. Denn mit dem Surrealismus verbindet sich ein bestimmter Typ der Darstellung, der von dem, was Beksinski macht, nicht weit entfernt ist. Einige verwandte Züge sind offensichtlich. Und doch besteht ein gewisser recht grundsätzlicher Unterschied zwischen dem Schaffen der Surrealisten und der Malerei Beksinskis. Zum Beispiel geht im Unterschied zu den Surrealisten Beksinski davon aus, daß sein einziges ideelles Programm - das gänzliche Fehlen eines Programmes sei. Nehmen wir nur die Theorie des Schocks, die die Surrealisten so lieben. Ein Fisch kann auf ihren Bildern keinesfalls schwimmen - er muß senkrecht vom Wasser entfernt stehen; Uhren müssen die Konsistenz von Kartoffelpuffern haben, und eine Giraffe muß in ihrem biegsamen Hals mehrere starre Schubladen haben. Wenn man sich die von Beksinski vorgestellte Welt etwas aufmerksamer vergegenwärtigt, muß man sagen: er macht so etwas nicht. Schiffe fahren auf dem Meer und nicht auf der Straße, und ihm käme es nie in den Sinn, eine Katze auf ein Fahrrad zu setzen. Die seltsamen Ungeheuer, die wir hier und da antreffen, leiten sich eher aus einer märchenhaften oder mythischen Dämonologie her, wie sie einst schon in Mesopotamien oder im Fernen Osten lebhaft blühte, desgleichen in Inselkulturen, beispielsweise in der indonesischen. Es handelt sich offensichtlich nicht um direkte Entlehnungen. Diese Dämonologie, zu Hunderten Stenographischer Versionen über die ganze Welt verstreut, bevölkert heute nicht nur die Ateliers der Künstler, sondern auch die Verarbeitungsbetriebe einer Massenkultur, die in Gestalt gemalter und gefilmter Comics, Buchillustrationen für Kinder, aller möglichen Horror-darstellungen, die auf der Ergründung der Mißbildungen von Geist und Materie basieren, daherkommt. Und Beksinski liebt über alles die Phantastik der Comics,

das halsbrecherische Ideenschöpfertum der Horrorfilme - überhaupt alles, was sich mit Dynamik, Spontaneität, gegenständlicher und Geschehensphantasie verbindet. Unter der Bedingung, daß sich die Ausführung technisch auf höchstem Niveau befindet und die Illusion einer gewissen Realitätsnähe schafft, die den Schauer einer echten Emotion auslöst. Mit den Jahren wird diese Malerei ihre narrative Redseligkeit ablegen, um zur Nutzung der eigentlichen Essenzen zu gelangen, die sein Baumaterial bilden: ein Kopf, ein oder zwei Gestalten, mit der Zeit in Begleitung eines hundeähnlichen Tieres. Seit der Mitte der achtziger Jahre erscheinen nur noch selten die einstigen Lieblingsmotive: Kreuzigungen oder pathetische kathedralenartige Häuser.

Anzeichen der Hinwendung zu diesen Essenzen konnte man aus sporadisch schon in den ersten Jahren des achten Jahrzehnts entstandenen Gemälden ablesen. Noch früher hatte der Autor selbst eine solche Möglichkeit annonciert, als er in Interviews und Gesprächen ausdrücklich darauf hinwies, daß ihn wahrhaftig nicht so sehr die Berufung auf Welten interessiert, die irgendwelche speziellen Inhalte, Botschaften, Ideen transportieren sollen. Erstens, das »Fotografieren einer Vision« hat höchstens die Vergegenwärtigung des Inhaltes der Psyche des Malers zum Ziel, und die Vision, selbst die komplizierteste, rationalisiert weder etwas, noch enthält sie gar »didaktische«, programmatische oder andere derartige Sinnhaftigkeiten. Wenn sich aber eine beliebige Idee in der Malerei Beksinskis materialisieren läßt, wird das höchstens der Vorschlag sein, in die Winkel einer bestimmten konkreten, einzelnen Persönlichkeit einzudringen - mit ihren Ängsten, Alpträumen, Obsessionen, Psychosen.

Eine der formalen Lösungen bestand in der Ausnutzung der banalisierten Form des 19. Jahrhunderts (mit ihren Fortsetzungen aus dem 20. Jahrhundert: Surrealismus, Expressionismus) und der gleichfalls banalisierten thematisch-gegenständlichen Requisiten. »Die Gegenstände, die ich male, sind von der sehr langen piktographischen Tradition umrankt, auch die Strukturen, in denen sie auftreten, ihre Komposition, die Art der Beleuchtung. In meinem Verständnis der eigenen Tendenzen (...) strebe ich vermutlich nach einer Situa-

tion, in der der Gegenstand auf dem Bild nicht identifiziert wird - oder nicht einmal wahrgenommen, so wie man das Rauschen des Windes hinter der Fensterscheibe nicht wahrnimmt. Er wird nicht wahrgenommen, denn im Bewußtsein des Rezipienten ist jener Gegenstand mit dem Bild als der Idee seit so vielen Jahren und in einer so großen Zahl von Museen und Reproduktionen verwachsen, daß er mit ihm eine gewisse Identität bildet. Beispielsweise sind wir fast nie mehr in der Lage, den faktischen Inhalt der Kreuzigung wahrzunehmen - ich rede natürlich vom äußeren Inhalt, nicht vom mystischen. Für jeden Europäer wäre dieser Inhalt eine Scheußlichkeit, wenn er wahrgenommen würde«, sagte Beksinski in einem der Interviews. Symptomatisch ist, daß diese Äußerung aus dem Jahre 1977 stammt, das heißt aus einer Zeit, in der Beksinski besonders »bedeutungsvoll« malte, zumindest vom Standpunkt des Betrachters. Denn gerade damals wurden seine Gemälde von verschiedenen am vollständigsten »piktural nicht gezähmten« Ungeheuern bevölkert, und das Theater des Gelächters und des Grauens, das miteinander die irdischen und unirdischen Gestalten aufführten, regte die Phantasie an und beschleunigte so manchen Herzschlag. Nun, was sollte man es verheimlichen: es war der reine Wunschtraum von seiten des Künstlers: so zu malen, daß »die Bedeutung keine Bedeutung hat«. Denn siehe da - ob er wollte oder nicht: sie hatte Bedeutung. Und was für welche!

Die eben erwähnten späteren Arbeiten, geschaffen seit der Mitte der achtziger Jahre, bringen den Schatten einer Hoffnung, daß die »Bedeutung« - lies: Ideologie - im Bewußtsein des Rezipienten der Verschiebung auf eine weitere Ebene weicht und die Verfolgung eines bestimmten Spiels von Formen übrigbleibt, das sich in nackter, reflexloser Emotion äußert. Daß die Fragen »was bedeutet das?«, »worum handelt es sich?« zugunsten einer unmittelbaren Rezeption - »es gefällt mir«, »ich bin dafür«, »es regt mich auf, freut, erzürnt mich« - nachlassen.

In der Tat sind von der einstmaligen Zuchtlosigkeit kaum Reste geblieben. Der Hintergrund ist fast flach, nur mal-künstlerisch gestaltet, ohne die geringsten Assoziationen mit dem Himmel. In Opposition zum Hintergrund,

im Vordergrund, Figuren, die größtenteils auf der Achse oder zentral plaziert sind. Wie üblich deutlich akzentuierte Bewegung. Ihr zufolge erwecken die Gestalten den Eindruck wie in einem Schnappschuß - als wären sie mitten in einer Körperbewegung fotografiert worden. Unterstrichen wird dies durch die charakteristischen Multiplikationen mancher Elemente: Hände, Köpfe, Mantelfalten, ineinander verflochtene Finger. Aber auf vielen Bildern fehlt auch das. Die zentral angeordneten Köpfe oder Rümpfe scheinen in toter Regungslosigkeit zu verharren, aufgehängt in einem neutralen Raum.

Die späten Bilder lassen sich fast nicht mehr erzählen, »interpretieren«. Sie schrecken nicht mit von Kreuzen herabhängenden und über mit Grabsteinen bepflastertes Erdreich kriechenden Gerippen, und da kreisen keine seltsamen Tiere inmitten geborstener Mauern und vom Wind geblähter Spinnweben, und es fliegen keine mit Efeu bewachsenen Stühle herum - denn es gibt keine Stühle mehr noch Erde. Die Gestalten lassen sich nicht einmal definieren. Auf den ersten Blick könnte es scheinen, daß ihr Urbild die menschliche Gestalt sei - sie haben Rümpfe, Beine, Köpfe. Aber der Stoff, aus dem sie geformt sind, außer der Farbe natürlich, ist irgendwie weniger eindeutig. Ein Körper? Nun gut - aber was für einer denn? Einer erinnert eher an eine aus Stücken von irgend etwas, das wenig nach etwas Organischem aussieht, zusammengeheftete Hülle einer Ritterrüstung, ein anderer ähnelt dem versteinerten Ton einer Statue von einer Art Golem, anderswo ist alles aus Stücken zusammengeflochten, von denen man nicht weiß, ob es Bleche sind oder Hautfetzen oder Kunststoffscheiben ... Sogar dann, wenn er an einen wirklichen menschlichen Körper erinnert, scheint er eher ein anatomisches Präparat als ein Träger einer wie auch immer gearteten vernunftbegabten Existenz zu sein.

Ist da etwas darunter? Gibt es überhaupt ein »unten«, eine Mitte? Weiß der Teufel! Diese Hüllen oder Sinnesnachbilder oder was immer erwecken den Eindruck, als lebten sie stellenweise, als litten sie gar, winden sie sich doch, versuchen sich loszureißen, fallen irgendwohin und schreien lautlos, vollführen hin und wieder gar mit einem letzten Krampf der Leidenschaft eine Umschlin-

gung, aber häufiger schweigen sie, in einen toten Raum geworfen wie Leiber einer Art Haibroboter, Halb mumien, halb magischer Totems.

Es scheint, daß dies die dritte Art des Herangehens Beksinskis an das Problem des *Ausdrucks* in seiner Kunst ist.

Das erste Herangehen, nennen wir es das avantgardistische, wurde verlassen, denn allzu schnell hatten sich seine expressiven Möglichkeiten erschöpft. Das zweite Herangehen, das phantasmagorisch-illustrative, lieferte die Chance der Aktivierung des Unterbewußtseins und - wie in einer Sitzung beim Psychoanalytiker - der Entladung innerer Obsessionen, Ängste, Alpträume. Auch diese Etappe wurde schließlich verlassen. Vielleicht hatte sie ihre therapeutischen Möglichkeiten erschöpft, und vielleicht war die Persiflageformel, sich im Dialog mit verschiedenen Stilen zu vergnügen, zum Spiel um des Spieles willen geworden. Vielleicht war es schließlich und endlich eine Angelegenheit verkehrter Interpretationen, die Beksinskis Malerei im Kontext des Märchens und eines Operntheaters des Grauens lokalisierten.

Das dritte Herangehen ist der Versuch, zu einer solchen malkünstlerischen Formel zu gelangen, die ohne fehlleitende Assoziationen und Bezüge schließlich das zum Ausdruck bringt, was wohl von Anfang an die Essenz des Sinnes dieser Kunst ausmachen dürfte: das Einfangen der materiellen Gestalt bestimmter Eindrücke, Empfindungen, Emotionen. Ein Bild muß eine Überraschung sein, so wie das Licht, das plötzlich zwischen den Wolken hervorbricht, das Klingeln an der Wohnungstür, das Anhalten des Atems beim Anblick eines nackten Körpers. Deshalb ist auf diesen Bildern so wichtig - am wichtigsten - das die Atmosphäre, die Bewegung der Gestalten und ihre innere Spannung organisierende Licht. Abstraktion war eine zu weite Formel. Illusion eine zu enge. Vielleicht ist gerade das, was Beksinski seit den achtziger Jahren malt, die eigentliche Erfüllung? Da haben wir den Versuch der Vermischung der Zeichen: die Abstraktheit wendet sich hin zu darstellenden Formen - diese wiederum, konkretisiert, flüchten erneut in die Unbestimmtheit. Ein Körper ist kein Körper, das Zeichen entflieht den Bedeutungen, zwischen dem Raum des Hintergrundes und dem

Stoff der Gestalten findet ein Dialog von offenkundig zutiefst malkünstlerischem Charakter statt. *Wovon sprechen* eigentlich diese Gemälde? Und hat eine solche Frage überhaupt Sinn? Auf eine ideelle Deklaration Beksinskis warten ganz respektable Künstlergesellschaften: die Metaphysiker, die Ökologen, Pazifisten, Surrealisten, Metaphoriker ... Währenddessen behauptet er, daß ihn nicht nur keine Legitimationen interessieren, sondern daß ersieh überhaupt nicht mit Malerei befassen müßte! Er male, weil das eine der Möglichkeiten sei, das Leben zu verbringen, und zwar insgesamt nicht die schlechteste. Wenn es nun mal so gegeben ist... von Gott? Von der Biologie? Daß man das da besser kann als irgend etwas anderes? Auch so kann man Geld verdienen ... Oder, was dem nicht widerspricht, die auf Erden gegebene Zeit, die ja ausgefüllt werden muß, irgendwie herumbringen. Wie - das ist die Frage. Zum Beispiel mit Malen - warum denn nicht?

Malen als ein bestimmter existentieller Vorgang muß sich nicht vom Essen, der Ausscheidung oder dem Schlaf unterscheiden, und kein normaler Mensch stellt Fragen nach dem Sinn des Essens und Trinkens oder des Schlafes. Offenbar verknüpfen sich mit dem Betreiben von Malerei - und überhaupt der Kunst - eine Reihe von Ritualen, Mythen und sehr konkreten Handlungen, welche bewirken, daß der Mensch, der ein Stück behaarten Holzes über eine rechteckige Fläche führt, in eine stark im kollektiven System der Verhaltensweisen fixierte Rolle gerät. Beksinski ist sich dessen gewiß bewußt, aber er bemüht sich, seine Beteiligung an dem Ritual »Künstlerleben« zu minimieren. Er nimmt nicht teil, er lehrt nichts, er pflegt nicht da zu sein, er gehört nicht an - kurz: er ist bemüht, nicht vorhanden zu sein. Eine Zeitlang hat er ausgestellt, anders hätte er keine Chance gehabt, in den öffentlichen Austauschprozeß als Eigentümer von in Geld eintauschbaren Gegenständen zu gelangen - davon lebt er schließlich. Vielleicht ist es Hypokrisie, daß er sich aus freiem Willen auch aus dem Ausstellungsbetrieb zurückgezogen hat, nachdem er sich hinreichend einen Namen gemacht hatte, so daß das Geschäft im weiteren auch ohne sein unmittelbares Engagement laufen konnte. Aber das ist einer der Widersprüche, aus

denen es keinen Ausweg gibt, denn Argumente gibt es für alles.

Wäre das Wort »paradox« nicht dadurch, daß es durch die ganze Kunst des 20. Jahrhunderts gezerrt wurde, gründlich verschliffen, wäre es bei der Beschreibung Beksifiskis ausgesprochen passend, von Paradoxien zu sprechen. Betrachten wir diesen Romantiker und Mystiker, der Tod und Verzweiflung so malt, als habe man ihn unablässig in den Schlund der Hölle zu blicken geheißen, und der der Künstlichkeit vor der Natürlichkeit, dem Großstadtlärm vor der Stille des Gartens, einer Wohnung im (vermeintlichen) Zentrum von Manhattan vor der ländlichen Abgeschiedenheit, dem Anhören einer CD vor einem Konzert in der Philharmonie den Vorzug gibt, der es vorzieht, sich mit Gegenständen von ausschließlich nützlicher Bestimmung zu umgeben, statt der natürlichen Neigung des Menschen zu frönen, um sich herum unnützes, aber das Herz erwärmendes Zeug zu versammeln. Die Antinomie bestimmter Glaubenssätze, Trugbilder oder Überzeugungen Beksiiiskis ist überall dort gut zu sehen, wo der Künstler sich so verhält, als ob es ihm um die Verewigung des Lebens oder der Kunst ginge, während er von Nichtigkeit und Sinnlosigkeit redet und diesen Standpunkt mit Visionen eben nicht von Blumen pflückenden Kindern, sondern mit pathetischen Szenen der Vernichtung, des Zerfalls und der Einöde stützt. Er malt auf Hartfaserplatten, denn ihm scheint, daß sie eine längere Lebensdauer haben als Leinwand und daß sie außerdem widerstandsfähiger gegen eventuelle Zerstörung oder Beschädigung sind. Er gelatiniert, firnist, härtet. Er rahmt - selbst! -, wobei er sich bemüht, das Bild maximal vor jeglicher Verwerfung oder technischem Schaden zu schützen. Das ist wie das Basteln von Papierhelmen, aber wenn wir nun mal - weil wir leben - irgend etwas tun, anstatt nichts zu tun, seien wir auch da inkonsequent! Das Betreiben von Kunst ist in gewissem Sinne ein Zudecken des Schreckens des Lebens, die Erzeugung einer »schönen Lüge«. Beksinski, auch Existentialistenschüler, gehört zu einer Generation, deren geistiges Gegengift gegen den Stalinismus gerade der Existentialismus gewesen ist - er ist als wahrscheinlich letzter aus dieser Schule übriggeblieben. Wie die Helden der

Stücke von Beckett sitzt er unter einem vertrockneten Bäumchen, und statt zu reden, malt er. »Malen schließt mich in einem geordneten Raum augenscheinlicher Dinge ein, und das Bewußtsein, daß das alles, was ich mache, vollkommen ohne Bedeutung ist und daß ich ebensogut Papageien züchten oder daliegen und an die Decke starren könnte, ein in meinem Denken immer gegenwärtiges Bewußtsein, hindert mich irgendwie nicht an angestrengtem Bemühen um Selbstvervollkommnung, an Verärgerung darüber, daß jemand mir ein Bild beschädigt hat, am Bau starker Rahmen, damit das Bild lange hält, und so weiter«, hat er vor über zwanzig Jahren gesagt, und dieses Bekenntnis gilt auch weiterhin.

Die Lehre aus dem Vorhandensein Beksiiiskis in unserer Welt ist die, daß man in seinem Werk am wenigsten die Schädel, Gerippe, Kreuze und herumschwebenden Hexen fürchten muß, viel mehr schon das andere, unsichtbare, eine große Bild, das mit unsichtbarem Pinsel unter der Oberfläche der hunderte Hartfaserplatten gemalt ist, die das dreißigjährige Werk des Künstlers bilden. Es ist das Bild des Unterbewußten im Zustand des permanenten Angstkrampfes: des Krampfes der Angst vor dem Nichts, vor dem Geheimnis des Todes. Jegliche Axiologie, die die Wirklichkeit nach der Elle der Menschlichkeit, Wahrheit, des Fortschritts, der Freiheit, des Mitleids, der Mahnung, Hingabe und so weiter ordnet, hat hier nicht das geringste zu suchen. Die Interpretation der Welt, eine von Theoretikern und Praktikern der Kunst als besonders wichtig im ideellen Tohuwabohu unserer Zeiten empfohlene Tätigkeit, wird höchstens zu einer obsessiv wiederholten Autointerpretation geführt - gerade so als ob diese Vomitiven Akte, in denen man sein Innerstes nach außen kehrt wie das Futter eines Mantels, für sich ein Beweis sein sollten. Aber sie sind es, denn nicht Beksinski allein erbricht sich selbst aufgrund der Krankheit, an der wir vor einer so langen Zeit erkrankt sind, daß wir mit ihr wie mit etwas Selbstverständlichem zu leben gelernt haben.

Der einzige Wert scheint hier das Leben *in extenso* zu sein, die Existenz an sich und für sich - wie auch nicht, wenn gerade das Leben dem Prozeß der unvermeidlichen Hinwendung zur Nichtigkeit unterworfen ist? Die

Malerei wird indes zu einer quasi therapeutischen Tätigkeit, denn dadurch, daß er seine Ängste und Obsessionen ans Licht bringt, vollbringt der Maler einen unablässigen Akt der Autopsychoanalyse. Die humanistische Erkenntnisreise, deren Ziel der andere, mein Nächster im Dasein, ist, in der europäischen Kultur begonnen durch die alten Griechen, hat in Beksiriskis Schaffen noch einen weiteren Abschluß unter vielen ähnlichen am Ende des 20. Jahrhunderts gefunden: einen Skorpion, der den Blick nicht vom Spiegel abwenden kann. O Wunder! In diesem beunruhigenden Spiegel wollen sich so viele so gern besehen. Darum, weil er aus meisterlichem Stoff gemacht ist? Oder spiegelt er vielleicht doch etwas, was nicht bloß Beksiriskis Privatangelegenheit ist?

Übersetzung aus dem Polnischen von Bernd Koenitz

Anmerkung

Der gleiche Text ist unter dem Titel »Beksinski: fotografie wewnetrzne« soeben auch in einem Essay-Band von Tadeusz Nyczek bei Wydawnictwo Literackie in Krakow (1997) erschienen.

Von Zweifeln

älter wir werden, um so mehr verlieren wir den Wert unserer eigenen Ideen. Zusammen mit diesen Werten entgeht uns auch unser Wunsch, sie mit anderen zu teilen. Das geht so weit, daß wir entdecken, daß wir sowieso das gleiche denken. Wenn obendrein noch unsere Wünsche identisch sind, werden unsere Ideen schlicht zur /iedergabe eines allgemein verbreiteten Schemas. ist zu schaffen oder einfach Bilder zu malen ist eine ier kümmerlichen Beschäftigungen, die selbst wahr-;heinlich keine Bedeutung haben würden, gäbe es nicht Leistungen der Tradition und des kulturell Erstarrten, ihr eine solche Bedeutung verleihen. Wer glaubt denn trklich an diese Bedeutung, selbst wenn wir unter dem ;k unserer Traditionen und unserer Bildung so tun, ob wir an sie glauben? Was sonst aber können wir, da schon von diesen Traditionen durchdrungen sind, im sn noch machen, wenn wir um die elementarste ;hlußfolgerung wissen, daß außerhalb des Bereiches iserer eigenen täglichen Wahnvorstellungen alles, was xir finden, andere, identische Bereiche sind - und dies, obgleich sie uns, aus der Ferne betrachtet, etwas zu verzechen scheinen, was wir noch nicht kennen? Da ich in genötigt und gezwungen worden bin, diese wenigen »Betrachtungen« zu meinem Werk darzulegen, tue ich es, obwohl ich ihren Nutzen bezweifle. Genauso wie ich die Nützlichkeit von allem bezweifle, was ich mache. Ich schreibe nie die Themen meiner Gemälde auf. Aber ich mache ziemlich viele Skizzen. Trotzdem werden diese Skizzen nur verwendet, um die Formen zu erfassen und auf der Fläche des Bildes zu ordnen. Vom semantischen Standpunkt aus könnte ich nicht sagen, was in diesen Skizzen »dargestellt« ist. Andererseits weiß ich wohl, »wie« es darzustellen ist und oft auch, wie die Gesamtatmosphäre sein sollte. Ich versuche, beim Malen nahe

Beksiński

Über sich selbst

an meiner ursprünglichen Idee zu bleiben, doch nicht um jeden Preis. Ich betrachte den Prozeß der Bildentstehung als Fortführung der Arbeit an einer Form, nur eben von einem Entwurf ausgehend. Manchmal komme ich dabei voran, manchmal nicht. Aber es ist mir unmöglich, im einzelnen zu sagen, warum ich zu einem gegebenen Zeitpunkt (oder einfach zu einem bestimmten Augenblick) mit meiner Arbeit zufrieden bin und zu einem anderen überhaupt nicht. Dafür gibt es eindeutig keine vernünftige Erklärung. Im allgemeinen arbeite ich am besten, wenn ich nicht darüber nachdenke, was ich mache oder wie ich es machen sollte, sondern wenn ich an etwas anderes denke oder eben Musik höre. Dann kommt das Bild ganz von allein, wie eine Kritzelei während eines langweiligen Vortrages.

Ich denke, daß der Inhalt meiner Bilder zu leicht interpretiert wird. Es stimmt, daß ich kein Meister des Unbewußten, das in mir ist und das nur andere sehen können, bin. Ich selbst kann bei Bildern von anderen eine unerklärliche Anziehungskraft oder auch Widerwillen empfinden, was weder aus den dargestellten Szenen noch aus ihrer künstlerischen Qualität zu erklären ist. Ich sollte deshalb bescheiden zugeben, daß wahrscheinlich auch in meinen eigenen Gemälden etwas Anziehendes und etwas Abstoßendes ist, das ich nicht erfassen kann. Aber es gibt auch das Bild, das ich in gewisser Weise bewußt geplant habe und das offensichtlich für mich ist.

Tatsächlich ändert sich auch, ohne es zu dramatisieren, meine Haltung zu meiner Malerei und zu dem, was sie zum Ausdruck bringen soll (obgleich über viele Jahre die gleichen Themen behandelt sind). Ich unterscheide ziemlich genau zwischen den verschiedenen, einander widersprechenden Tendenzen in meinen Gemälden. Eine dieser Tendenzen ist meine Neigung zur Persiflage, besonders dominant in den Siebzigern, aber, wenn auch in geringerem Ausmaß, auch heute noch unverkennbar existent. Es tut mir weh, wenn die Bilder, die unter diesem Einfluß gemalt wurden, als »symbolische« Bilder wörtlich interpretiert werden. Es tut mir deshalb weh, weil niemand die Distanz zu bemerken scheint, die ich zwischen mir und dem Thema aufbaue und wie ich in einer höchst augenfällig gekünstelten Weise fortfahre. Wenn das Wesen des Themas nicht »wörtlich« sein sollte, es aber »wörtlich« verstanden wird, beginnt das Gemälde auf-

grund seines pathetischen Aspektes zu beunruhigen, was nicht beabsichtigt war. Wenigstens ist das die Art, wie ich mir die Wirkung auf den Betrachter vorstellen könnte. Meine zweite Tendenz ist, das Thema in »ernsthafter« Weise zu behandeln. Ich kann sehr leicht die Gemälde, die ich absichtlich in einem »ernsten« Stil, und jene, die ich absichtlich in einer »gekünstelten«, »abseitigen« Manier gemalt habe, unterscheiden. Vielleicht verlange ich zuviel vom Betrachter, wenn ich erwarte, daß auch er diese Unterscheidung trifft.

Schließlich gibt es auch noch eine »formale« Tendenz in meinen Bildern. Bei dieser sind die dargestellten Objekte nur ein Vorwand für vielfache Variationen der Form. In der Tat war das abstrakte Element in der Kunst vorherrschend, als ich das Alter der schöpferischen Reife erlangte. Deshalb werde ich bis zu einem gewissen Grad immer auch ein Künstler des Abstrakten sein. So sind die Personen, das Tier oder die Objekte, die ich darsstelle, sehr oft bloß Themen zur Variation über das gleiche Sujet. In diesem Fall sind die Themen wenn nicht der einzige, so doch ausreichender Grund, um am Gegenstand zu arbeiten. Diese Themen können weit gehen, sollten aber dort haltmachen, wo für einen normalen Betrachter die Verbindung zwischen der Malerei und ihrem Gegenstand verschwindet, das heißt, wenn er zu zweifeln beginnt, ob es sich um ein menschliches Wesen, einen Hund, einen Baum oder einen Tisch handelt. Es ist möglich, daß sich nebenbei in den Bildern dieser Richtung eine unbeabsichtigte Atmosphäre oder ein unbeabsichtigter Ausdruck (der aber auch nicht systematisch eliminiert wurde) finden kann. Normalerweise ist das jedoch nicht der Fall. Das sind also die drei Haupttendenzen, die meine Gemälde in den vergangenen Jahren in konstanter und unveränderter Weise beherrscht haben. Wie ich bereits oben gesagt habe, ziehen sie sich durch die ganze Zeit hindurch, denn ich bin gewöhnt, diese Tendenzen von einem Bild zum anderen oder sogar in ein und demselben Gemälde zu wechseln oder zu vermischen. Jede etwaige stichhaltige Analyse dessen sollte sich jedoch auf ein einzelnes Gemälde beziehen. Wenn ich mir selbst Klarheit verschaffen wollte, würde ich wahrscheinlich meine Gemälde mit ihren übereinstimmenden Tendenzen unter Verwendung der Buchstaben A, B, C, A+B etc. kennzeichnen. Auf der »formalen« Ebene schwanke ich dauernd zwischen

der »gotischen« und der »barocken« Ausdrucksform. Diese vermische ich selten in einem Gemälde. Die »ernsthaften« Sujets sind dabei mehr in der »gotischen«, die »persiflierenden« Sujets in der »barocken« Form behandelt. Die Tatsache, daß ich eher ein traditioneller Maler bin, macht aus mir noch keinen Verfechter des Traditionalismus. Es ist mehr eine Frage der Auswahl und Beschränkungen, die ich mir selbst auferlegt habe, denn ich kann das Ergebnis meines eigenen Handelns nur im Lichte dieser freiwillig akzeptierten Grenzen überprüfen. Der Aufbau eines Universums für meinen eigenen Gebrauch ist in Verbindung mit dem Grad an Perfektion, den ich erreichen kann, das, was mich interessiert. Von dorthier kommen meine selbst auferlegten Grenzen, und dazu sind sie da. Die Kriterien der Perfektion verschwinden, wenn keine Grenzen festgelegt sind. So, wie alles mit allem gleich ist, wenn es keine Kriterien der Vollkommenheit gibt. Natürlich ist, »objektiv« gesehen, in jedem Fall alles mit allem gleich. Doch ich betrachte die Ausübung der Kunst als eine Art Täuschung, die es erlaubt, sich innerhalb eines meßbaren Raumes zu bewegen, eines absichtlich begrenzten Raumes, in dem ein scheinbar bedeutungsloses Element bedeutsam werden und eine Art von sich selbst genügender Illusion hervorzaubern kann. Mit anderen Worten »vanitas vanitatum«, das heißt, die Grenzen, die ich mir selbst setze, dienen mir als Scheuklappen. Die Tatsache, daß diese Grenzen bei mir näher an der traditionellen Malerei liegen als an außerbildlichen Experimenten, resultiert aus meinem Zweifel, daß sich irgend etwas entscheidend ändert, nur weil sich die Form ändert. Der psychische Mechanismus bleibt immer derselbe. Wenn ich mir selbst die Frage stelle, welche Maler mich beeinflussen haben, entdecke ich viele Namen und Richtungen. Allerdings wird mir oft gesagt, daß diese Einflüsse in meinen Gemälden kaum wahrzunehmen sind, es andererseits aber scheinen würde, daß ganz andere Einflüsse vorliegen. Das jedoch kann ich nicht akzeptieren. Ich bin von den ausgezeichneten Malern beeinflusst worden, die weder meinen Neid noch meine Bewunderung erregt haben, da ich, technisch gesehen, genauso leistungsfähig bin wie sie. Natürlich sind mein Verständnis für Kunst und die Kunstgeschichte als auch meine Kenntnis zeitgenössischer Künstler sehr lückenhaft. Ich habe nie das Bedürfnis zu einem systematischen Stu-

dium der Kunstgeschichte verspürt, und außerdem ist mein Gedächtnis alles andere als brillant. Trotzdem könnte ich eine Liste jener Künstler aufstellen, die mich sicher beeinflusst haben wie Picasso, Moore, Matta, Bacon, Brzozowski und einige ältere Maler wie Vermeer, Rembrandt, Turner, Klimt. Ich bin auch vom »Manierismus« und der »Sezession« allgemein wie von den Landschaftsmalern des 19. Jahrhunderts beeinflusst worden, im Gegensatz dazu bin ich auf gar keinen Fall von Bosch, Dali oder Linke beeinflusst worden, obwohl diese drei oft diejenigen sind, die in Gesprächen über meine künstlerischen Wurzeln genannt werden. Schließlich gibt es noch jene, deren Namen genügen, mich schaudern zu lassen, wie Boucher, David, Doesburg, Härtung ... Jemand hat mich einmal gefragt, warum ich nicht an einer Kunstschule unterrichte. Die einfachste Antwort wäre, zu sagen, daß ich nie gefragt worden bin, es zu tun. Das würde jedoch bedeuten, der Frage auszuweichen, denn selbst wenn ich gefragt worden wäre, hätte ich zweifellos abgelehnt. Um zu lehren, muß man zunächst einmal an die Nützlichkeit dieses Berufes glauben. Das ist bei mir nicht der Fall. Man muß außerdem daran glauben, daß man etwas hat, das es wert ist, beigebracht zu werden. Ich würde denken, daß ich ein Mensch ohne viel Selbstvertrauen bin. Jedenfalls denke ich nicht, daß ich das nötige Wissen dazu habe. Ich habe ohnehin nie an etwas geglaubt und ich glaube noch immer nicht an irgend etwas. Das Wissen, was ich habe und das ich anderen weitergeben könnte, ist voller Zweifel. Ich bin von Zweifeln überschwemmt. Ist es vernünftig, nur Zweifel weiterzuvermitteln? Jedesmal wenn ich einen bewußten, konstruktiven Gedankengang verfolge, stoße ich automatisch auf seine Antithese - und dann ist gar nichts mehr. Anstatt einer dialektischen Bewegung, die fortschreiten könnte, entdecke ich in mir eine Situation, die Schachspieler als »Patt« bezeichnen. Diese Art von ständigem »Hamletismus« gilt nicht nur für mein künstlerisches Schaffen, sondern sie betrifft absolut alles bei mir. Deshalb sehen meine Bilder auch so sehr wie serienmäßig hergestellte Arbeiten irgendeines von Dr. Jung »geheilten« Patienten aus.

Übersetzung aus dem Englischen von Gerd und Heinz Lindner

Anmerkung

Dieser Text wurde der ersten Monographie von Anna und Piotr Dmochowski, Paris 1988/89, entnommen.

Gerd Lindner Visionen aus dem Nichts

Faszination, aber auch Erschütterung oder gar Entsetzen – das sind wohl die grundlegenden Empfindungen, die sich bei der ersten Begegnung mit den überaus rätselhaften Bildern des Polen Zdzistaw Beksiriski einstellen. Dabei führt man sich zunächst außerstande, tiefer in das Geheimnis dieser so unerhört ausdrucksstarken und stets perfekt vorgetragenen Malerei einzudringen. Und doch wird sich niemand der überwältigenden Suggestivkraft der durch und durch visionären Bilderfindungen entziehen können, der bereit ist, sich wirklich auf das Mysterium dieser wunderbaren Kunstwelt einzulassen.

Auslöser dieser Grundempfindungen sind zwei einander bedingende und sich zugleich widersprechende Gestaltungsaspekte: die »Realistik« der Darstellung, die das bildliche Geschehen in hohem Grade glaubhaft und wahrscheinlich macht, und die »Unwirklichkeit« der Erscheinungen, die in eine phantastische Welt weit jenseits aller realen Raum-Zeit-Erfahrungen entführt. Hinzu kommt die augenfällige Diskrepanz von höchästhetischer Formulierung im Sinne der Tradition, wie sie sich etwa bei Rembrandt, Vermeer, Turner oder Friedrich manifestiert, und einer geradezu zwanghaften Zerstörungssucht. Alles wirkt kostbar gemalt und ist doch voller Destruktion. »Vanitas vanitatum... Was hat der Mensch für Gewinn von all seiner Mühe, die er hat unter der Sonne?«, fragt Salomo (AT, Pred. 1,2). Alles ist vergänglich, nichts wird ewig bestehen. Gerade deshalb aber malt Beksinski. Ja, er malt überhaupt nur, um in seinen Werken zu überdauern, wie er selbst bekennt. Deshalb auch legt er größten Wert auf Solidität im Technologischen, angefangen vom sorgfältigen Präparieren des Malgrundes bis zur Verwendung bestimmter, als besonders dauerhaft geltender Pigmente und einem auf

lange Haltbarkeit angelegten Verfahren im Farbauftrag. So ist schließlich auch seine Behauptung zu verstehen, Malerei sei die ihm eigene, ganz spezifische Form der Existenz (erstmalig publiziert in der Zeitschrift »Polska«, Nr. 8/1970).

Hinter einer solchen Auffassung steht ganz offensichtlich die existentialistische Erkenntnis von der prinzipiellen Vergänglichkeit allen Seins, von der wesenhaften Bestimmtheit des Lebens durch den naturgegebenen Prozeß des Vergehens, an dessen Ende unabwendbar der Tod triumphiert. Menschliches Dasein definiert sich bei ihm vielleicht sogar in erster Linie aus der Perspektive einer alles beschließenden Gewißheit des Todes, des grenzenlosen Nichts. Möglicherweise ist dies auch der einzige, wirklich gültige Zugang zu diesem weitgehend unfaßbaren Universum metaphysischer Schöpfungen bei Beksinski. »Selbstverständlich findet mein Verhältnis dem Dasein gegenüber und meine Angst vor dem Nichts vermutlich keinen direkten Ausdruck in dem, was ich male. Sollte dies dennoch stattfinden, so keinesfalls als Ergebnis *einer bewußt angestrebten Handlung*«, hält der Künstler dagegen. Letztlich ist es jedoch vollkommen unerheblich, ob er dies explizit gewollt hat oder ob dies mehr oder weniger unreflektiert, planlos und intuitiv passiert. Die Tatsache, daß dem so sein wird, ist für uns entscheidend und genügt. Jedenfalls entspricht das dem Eindruck, den man in der Betrachtung der Bilder immer wieder gewinnt. Einen nicht unwesentlichen Anteil daran hat auch die Wahl der Motive, die durchdrungen ist von Aggression, Angst und Zersetzung, selbst wenn sich der Maler entschieden dagegen verwahrt. Immerhin gestand er in einem Brief an Piotr Dmochowski: »Die Gegenstände, die in ihnen (den Bildern, d. Verf.) dargestellt sind, sind nur von relativer Wichtigkeit. Natürlich, ich bin mir ihrer konventionellen Bedeutung, die über die Jahrhunderte längst erstarrt ist, vollkommen bewußt: Kreuzigungen, Grabsteine, eine Mutter, die sich über eine Wiege beugt.« Und in einem Interview findet sich das Fragment: »Requisiten wende ich größtenteils bewußt an ...« Doch im Rahmen seines Bildrepertoires bezeichnet er sie als austauschbar, als Accessoires, denn der Inhalt eines Bildes komme ja nicht in diesen »Requisiten« zum Ausdruck, sondern in dem letztlich Unausgesprochenen,

das der Betrachter auf möglichst direkte und unverstellte Weise - sozusagen seelisch - empfinden soll. Zugleich räumt er jedoch ein, daß seine Vorliebe für bestimmte Motive zumindest in Konturen auch etwas von seiner Psyche zutage bringt. Mehr noch: Das, was er malt, betrachtet er selbst in erster Linie als ein »geistiges Selbstporträt«, das in keinerlei konkreter Beziehung zu irgend einem tatsächlichen Geschehen in der objektiv realen, irdischen Außenwelt steht. Seine Bilder sind weit eher Fenster in eine andere, imaginäre Realität im Zentrum seiner selbst, eine Metapher, auf die noch zurückzukommen sein wird. Aber sie sind auch Projektionsflächen für die Interpretationen ihrer Betrachter... Diese besondere, nach innen gerichtete Sicht ist für das »Verständnis« seiner Malerei von einigem Gewicht, erlaubt dies doch Rückschlüsse von den Werken auf die von Traumvorstellungen beherrschte Innenwelt ihres Schöpfers, die sich in obsessiven Visionen - so scheint es - rein bildhaft und emotional artikuliert. Insofern verbindet sich mit den Bildern von Zdzisław Beksinski durchaus ein substantieller Aussagewert, ohne daß jedem einzelnen Detail notwendig eine logisch begründbare Bedeutung zuzuweisen sein muß. Aufschlußreich ist hier eine genauere Betrachtung eines der zentralen Themen in seinem Schaffen: der Kreuzvision oder auch der Kreuzigung. Sechs Beispiele davon (entstanden im Zeitraum von 1985 bis 1994) sind in der Ausstellung zu sehen. Die subtilen Wandlungen der Form, etwa die gelegentliche Tendenz zur Auflösung der Kontur, der Drang zur Fläche oder das Verschmelzen von Körper und Raum, sollen zunächst zweitrangig sein. Es mag der Hinweis genügen, daß zwei der Gemäldefassungen (Abb. S. 87 u. 118) das Kreuz leicht diagonal in einer Atmosphäre emphatisch gesteigerter Bewegtheit wiedergeben, wobei die Tafel von 1994 das Objekt gleichsam wie ein Phantom aus dichten Nebelschwaden aufscheinen läßt, während es in den übrigen Bildern streng frontal zum Betrachter steht. Abgesehen vielleicht von der ersten hier vorgestellten Fassung aus dem Jahre 1985 (Abb. S. 48), die zugleich den anteilig größten Landschaftsausschnitt aufweist, ist die Unterscheidung von Korpus und Kreuz nahezu vollkommen aufgehoben, das Motiv also weitgehend abstrahiert. Jedes erzählerische Moment wird vermieden,

alles zielt allein auf Konzentration und Verdichtung im adäquaten bildnerischen Ausdruck. In zwei Fällen (Abb. S. 81 u. 101) hat der Künstler sogar ganz auf die Andeutung einer anthropomorphen Figuration verzichtet. Lediglich in den Verletzungen des Holzes (silbrig glänzenden Verkohlungen oder einem roten Fleck im Kreuzpunkt der Balken und spitzen Haken an den morsch gewordenen, ausgesplitterten Enden) ist die Assoziation des Kreuzestoten noch spürbar. Das unfaßbare Mysterium des Todes ist dennoch allgegenwärtig und durchwaltet magisch die unheimliche Szenerie. Eine gewisse Sonderstellung beansprucht in dieser Reihe die Version von 1992 (Abb. S. 103). Konsequenter hat der Maler hier jeden Anflug einer perspektivischen Tiefenräumlichkeit vermieden. Wie ein Menetekel tritt das Kreuzifix aus der wunderbar goldroten Fläche des Bildes, die entlang der Körperachsen aufreißt und eine Ahnung des Höchsten in der Andeutung der morbiden Leidensgestalt preisgibt. Die Bildfläche wird zum Betrachter hin durchbrochen - Unsagbares, Transzendentes drängt aus dem Dinglichen der Farbe machtvoll ins Bewußtsein, entfaltet seine eigene, metaphysische Existenz. Stilistisch ordnet sich dieses Bild übrigens nicht nur in eine Phase gleichartiger oder ähnlicher Werke der Jahre 1990 bis 1992/93 ein (vgl. Abb. S. 107 u. a.), sondern es erlaubt in seiner flächigen Grundstruktur auch Rückbezüge auf die frühen Metallreliefs, mit denen der Künstler am Ende der fünfziger und an der Wende zu den sechziger Jahren bereits höchst eigenständig hervorgetreten war.

Jede der Kreuzestafeln ist von einer ganz eigenen, unwiederholbaren Stimmung erfüllt. Dabei geht es dem Maler nicht darum, den Betrachter lediglich effektiv zu beeindrucken. Die jeweils besondere Atmosphäre dieser Werke, die ausnahmslos in der Tradition des sogenannten »einsamen Kreuzes« stehen, ist vielmehr stets Ergebnis einer aus innerer Notwendigkeit gegebenen bildnerischen Konstitution, die den imaginierten Tagträumen des Künstlers entspringt. Daß sich dabei gerade in diesem, längst zum Zeichen gewordenen Motiv auch Wesentliches seiner gesamten Kunstauffassung und Welthaltung artikuliert, wird nicht verwundern. Exemplarisch sei hier nochmals auf das in dieser Ausstellung früheste Beispiel einer Kreuzigung verwie-

sen. Hoch ragt das monumentale Sinnbild mit dem jettierten Körper in das mystische Dunkel der Nahe. Ein fahles, bleiches Licht, das gleichsam wie aus der Ferne herüberscheint, liegt auf der Szenerie, die kalte Hauch des Todes umhüllt. Indem sich das kalte Weiß des Lichtes zugleich am Fußpunkt des Kreuzes auf der brüchigen Felskuppe konzentriert, wird das Kreuzifix noch weiter in jene andere, metaphysische Sphäre entrückt, die uns so unfaßbar und daher auch angstweckend und pathologisch erscheint. Es ist ein Eindruck, der vielleicht stärker noch als Böcklins »Toteninsel« immerhin schon in früher Jugend tiefen Eindruck bei Beksinski gemacht hat, eine wahrhafte Empfindung der Unausweichlichkeit des Endes vermittelt. Eindrucklicher, bedrückender, aber auch faszinierender hat die Kunst das Geheimnis des Todes wohl selten so formelhaft und zweifellos: Es ist ein Meisterwerk metaphysischer Entdeckungskunst in unserem Jahrhundert, irrational, doch in hohem Grade vergeistigt - und visionär.

Aber ist da wirklich nur ein grenzenloses, unverfügbares Nichts, wie es das einsame Kreuz in der unbaren Leere des Raumes in einer Tafel von 1989 (Abb. S. 81) verspricht? Dringt nicht ein Schimmer der Hoffnung aus einer anderen, höheren Sphäre in das Dunkel des Graues der endlosen Düsternis? Wird unser haltloses Schwimmen vielleicht doch in einem transzendenten aufgehoben, gar überwunden? Beksinskis Bilder geben keine eindeutige Antwort darauf. Zumindest sind sie aber von einem tiefen, existentiellen Zweifel erfüllt, den der Künstler ganz aus seiner eigenen Innenwelt bezieht. »Die Ambivalenz des Zweifels und der Hoffnung, dennoch aber starken Hoffnung erweckt eine gewisse Spaltung der Persönlichkeit, die ich auch in der Wahrnehmung, was ich male und zeichne, wenn ich suche, dies mit den kühlen Augen eines unvoreingenommenen Menschen zu betrachten«, sagt der Künstler selbst.

Dies ist - so scheint es - eine der wesentlichen Aussagen seines Werkes. Immer wieder finden sie diesen Zwiespalt in seinen Bildern bestätigt, ohne ihn jemals auflösen zu können. Neben dem Grundgestus der Sehnsucht und leisen Zuversicht¹ richtet sich auf ein Außer-Wirkliches, dominiert von der Furcht vor dem Schrecken. Ein besonders eindrucksvol-

Beispiel bietet das 1984 entstandene Bild mit einer Skelettschlucht von Soldaten (Abb. S. 43). Treffender, aber auch erschütternder ist das Inferno der totalen Vernichtung nicht zu packen. Die Sprache versagt hier im Versuch, das Wesen der Katastrophe zu fassen. Was bleibt, ist eine überwältigende Faszination der Verzweiflung und der Angst. Nichts mehr erinnert noch an romantische Grabespoesie. Mit einer Bildgewalt, vergleichbar der Offenbarung des Johannes, hat der Künstler hier den Gipfel des menschlichen Zerstörungswahns vor Augen geführt.

Im CEuvre von Beksinski gibt es noch mehr solche das Trauma des Todes unmittelbar betreffenden Bilder. 1980 malt er die Vision einer Geisterstadt mit aufgetürmten Leichen in Bretterverschlagen, aus denen die mit Spinnweben überzogenen Knochen der Toten hervorquellen (Abb. S. 36). Auf einem anderen Bild (Abb. S. 83) zeigt der Künstler in trostloser Ebene einzelne Pfähle, an denen sich die Opfer der bestialischen Folter noch im Tode umkrampfen. Das Umklammern der Körper gehört als Ausdruck der Schutzsuche, der Zuneigung, aber auch der Angst ohnehin zum festen Motivschatz des Malers (vgl. Abb. S. 44). Oft löst sich die Haut dabei in Fetzen, treten die Adern überdeutlich aus dem malträtierten Fleisch, werden Verletzungen sichtbar, Übersteigerungen und Deformationen. Daß es dabei durchaus eine Kontinuität zwischen den Kohle-Zeichnungen der späten sechziger und beginnenden siebziger Jahre und dem parallelen beziehungsweise dann anschließenden malerischen Werk gibt, beweist das früheste hier vorgestellte Gemälde mit der frontal sitzenden Dreiviertelgestalt einer halbnackten weiblichen Gestalt (Abb. S. 26), bei der Sexus und Verwesung unversehens ineinander übergehen und die in ihrer modernen Körperlichkeit mit dem Heiligenschein Irdisches und Transzendentes vermischt. Und noch ein Beispiel aus dem Jahr 1971 (Abb. S. 39) sei genannt: Es zeigt ein Gräberfeld, das sich in mystischem Zwielflicht an zwei Berghängen hinaufzieht. Hölzerne Säрге ragen dicht gedrängt aus der Erde und geben den Blick auf die sterblichen Überreste Verstorbener frei. Gemalt ist das Bild in einem an Rembrandt geschulten altmeisterlichen Hell-Dunkel, das dem Geschehen jenen übersinnlichen Charakter verleiht, den man hier zuvorderst empfindet. Das Licht

meint - wie stets bei Beksinski - keine reale Beleuchtungssituation, sondern es verbildlicht eine rein geistige Qualität. All dies bedingt, daß man in der Betrachtung des Bildes auch die Auferstehung der Toten, wie bei Hesekiel geweissagt, assoziiert. Und an gleicher Stelle liest man voller Staunen: »Und ich sah, und siehe, es wuchsen Adern und Fleisch darauf, und sie wurden mit Haut überzogen /... / und sie wurden wieder lebendig« (AT, Hes. 37, 8-10). Ist es falsch, bei diesen Worten an die menschlichen Kreaturen in Beksinskis Bildern zu denken?

Beksinskis Visionen der Verzweiflung und der Angst spiegeln ein irreales Universum transzendenter Verheißungen, die in ihrer gegenständlich realen Präsenz so faszinierend und erschreckend sind, wie das Erleben des Numinosen in einer von Jenseitserwartungen beherrschten, postmortalen Vorstellungswelt. Das schließt schmerzliche Reflexionen traumatischer Diesseits-erfahrungen keineswegs aus, sondern ausdrücklich mit ein. »Warum den Menschen nicht all diese realen und möglichen Greuel vor Augen führen? Ich erwarte kein Verständnis für alles. So sehe ich eben die Welt. Ich will kein allgemein verständliches Sprachrohr, sondern Schalltrichter meiner eigenen Anschauungen sein ...«, rechtfertigt sich der Künstler und verweist so auf seinen künstlerischen Autonomieanspruch, seine Subjektivität und extrem Ich-bezogene Innerlichkeit. Oben war die Rede von Beksinskis Bildern als Fenster in eine andere, imaginäre Innenwelt. Nahezu zwangsläufig kommt da Dantes Inschrift über dem Tor zur Hölle in seiner »Göttlichen Komödie« in den Sinn: »Durch mich gelangt man in die Stadt der Schmerzen/Durch mich zu wandellosen Bitternissen /.../ Laßt jede Hoffnung, die ihr mich durchschreitet« (Hölle, III. Gesang). Oder Ionesco, der in seinem Tagebuch schreibt, daß »wir leben, um zu sterben... es ist, als hätte ich nichts mehr vor mir, als läge alles schon hinter mir. Vor mir habe ich nichts mehr... alles ist verflogen«. Eugene Ionesco gehört übrigens zu jenen Autoren, die Beksinski selbst angibt, gelesen zu haben. Und Literatur hat als bruchstückhaft-unbewußte Inspirationsquelle für ihn einen ähnlichen Stellenwert, wie Musik, in der er das Traurige, Tragische, Ekstatische, Melancholische, Mächtige so überaus schätzt, oder die Beobachtungen seiner

Umwelt, letztlich also alles, was in ihm steckt oder ihn umgibt. Was er zum Ausdruck bringen will, ist dabei nichts anderes, als die ganze Skala der Gefühle und Empfindungen, die ihm wesenseigen oder zumindest nahe sind. Dem Außenstehenden erscheint dies als eine Welt der Angst, der Einsamkeit, der Schuld und des Scheiterns, als eine Welt ohne Glück und ohne Lachen. Doch ganz so trostlos und apokalyptisch sieht er selbst seine Bilder offenbar nicht. Mehrfach verweist er auf das Persiflierende und Groteske, das in einer Reihe seiner Werke dominiert. Sicher, dies ist bei einzelnen Bildern wie bei der tragikomischen, mumifizierten »Inquisitorgestalt« (Abb. S. 31), den schwebenden Häuserruinen (Abb. S. 30) oder dem versteinerten Barockschädel mit poröser Halskrause (Abb. S. 59) der Fall. Doch bleibt bei aller manieristisch-preziösen Künstelei der Grundtenor makaber. In gleicher Weise gibt es auch Momente der Hoffnung. Immanenter Zweifel zerfrisst jedoch meist sofort jede Aussicht auf einen positiven Sinn. »In Hoc Signo Vinces« (In diesem Zeichen wirst du siegen) steht in einem der frühen, noch stärker anekdotisch aufgefaßten Bilder (Abb. S. 32) hoch über der Wiege des Erlösers in einem Mauerwinkel an der Wand. Aber die von schwarzen Vögeln umschwärmte, gekreuzigte Kreatur verheißt auch hier weder Hoffnung noch Zukunftszuversicht.

Und dennoch erfährt das Dargestellte ein Maß an Sublimierung, an künstlerischer Ausformung und Verdichtung, daß es nie ganz in der Katastrophe versinkt. Vielmehr führen diese Bilder über alles Vorstellen und alles begrifflich Faßbare in einer Weise hinaus, die es unmöglich macht, von diesen schaurig-schönen Visionen aus dem Nichts unberührt zu sein oder achtlos daran vorbeizugehen. Diese Bilder betreffen uns, denn sie rühren an unser existentielles Empfinden. So wie der Maler in seinen Imaginationen vergeblich nach etwas Bleibendem, nach einem verborgenen Sinn in der letztendlichen Bestimmung des Seins sucht und nur jene Wahrheit findet, die sich uns erst am Ende unserer Tage in ihrer ganzen Schärfe und Absolutheit offenbart, erschüttert uns die Wucht seiner Erkenntnis, die voller Zweifel und Verunsicherung ist.

Anmerkung

Die Zitate des Künstlers sind folgenden Publikationen entnommen: Wojciech Skrodzki: Zdzistaw Beksinski (Interview), in: Projekt 1981, Nr. 6 (mit deutscher Übersetzung)

Piotr Dmochowski: Beksinski - Painting beyond meaning, in: Beksinski - Photographies, Dessins, Sculptures, Peintures / Anna et Piotr Dmochowski, A P International, Paris 1991 (2. Auflage), S. 24 (Text französisch/englisch)

Tadeusz Nyczek: Zdzistaw Beksinski, Verlag Arkady, Warschau 1992 (deutsche Ausgabe)

Die Textstelle von Eugene Ionesco wurde zitiert nach:

Georg Scherer: Philosophie des Todes und moderne Rationalität, in: Der Tod in Dichtung, Philosophie und Kunst/Hrsg. Hans Helmut Jansen, Steinkopff Verlag, Darmstadt 1989, S. 516

Der letzte Akt des Theatrum Mundi

Beksinski

Ein Gräberfeld, in fahles Licht getaucht, verliert sich im fallenden Nebel (Abb. S. 50). Mumienartige Figuren mit verlöschten Augen drängen aus den unzähligen Steinen. Der Boden ist mit einer erstarrten Kruste bedeckt, auf der sich im Vordergrund über dem Blau ein rötlicher Schimmer zeigt. Ins Grünliche übergehend, verliert sich der Raum im Dunst der Unendlichkeit, in der Mittelachse des Bildes durchbrochen von den unvollendeten Türmen einer gotischen Kathedrale. Kein Baum, kein Strauch, kein Grashalm belebt diese Stätte des Todes. Nur die Zeit hat ihre Spuren eingegraben, sie ließ die Steine stürzen, zerbrechen und vermodern. Jede Stelle des Bildes ist durch Form und Farbe bedeutsam, es gibt keine leeren Flächen, die diese grenzenlose Einsamkeit unterbrechen würden.

Drei große Figuren dringen schemenhaft aus einem graugelben Raum auf den Betrachter zu (Abb. S. 98). Zwischen den beiden größeren befindet sich in der Mittelachse eine kindlich kleine Gestalt, die mit ebenso schnellen Schritten den unteren Bildrand erreicht. Die Kleidungsstücke, selbst die unbedeckten Körperteile bestehen aus sich auflösenden Elementen, in denen im Prozeß des Zerfalls differenzierte Strukturen sichtbar werden. Wie Hautfetzen bedeckt Herabgefallenes den graubraunen Boden des Vordergrundes, der nahtlos in den in undefinierbares Licht getauchten Hintergrund übergeht. Es scheint, als würden die Figuren allmählich mit dem Raum verschmelzen und sich in ihm auflösen.

Die Bilder von Zdzislaw Beksinski zeigen eine Welt, in der es kein Lachen gibt. Die Erscheinungen führen dort ein gespenstisches und von Zerfall gezeichnetes Leben in einem unwirklich-wirklichen Dasein, in dem letztlich mit dem Tod die unendliche Stille triumphiert. Erschrak-

ken erkennt man sie als Schatten der eigenen Existenz, für die gewohnte Normen nicht mehr gelten. In jener Wirklichkeit herrschen andere Gesetze, Leben und Sterben vereinen sich. Biologisches löst sich in seine Bestandteile auf und gebiert eine neue Anatomie, deren Erscheinung nicht minder überzeugend wirkt wie- in einer an-

deren Wirklichkeit - die der schönen Gestalten eines Raffael, Michelangelo, Ingres oder Renoir. Angesichts dieses Schattenreichs mag man vor den hier aufsteigenden Visionen des eigenen Sterbens erschrocken und dennoch fasziniert zurückweichen, und man sucht nach einer Antwort auf die Frage, ob es so werden kann. Es kann so werden ...

Aber damit wären wir bereits bei einer Botschaft der Bilder, bei einer Deutung des hier aufgezeigten Unsagbaren' Ist damit nicht schon zuviel getan? Beksinski behauptet, daß alles, was er macht, eindeutig ohne Bedeutung ist. Er sagt, daß die Bilder keine Botschaft vermitteln und daß die Erscheinungen keinesfalls symbolträchtig sind. Er verlangt, daß man vor seinen Bildern nicht denken soll, daß sie ausschließlich kontemplativ erfaßt werden müssen und daß man sie daher nicht interpretieren darf. Seine Visionen werfen keine Fragen auf und geben keine Antworten. Sie vermitteln weder ein didaktisches noch ein moralisches Programm, sie enthalten keine Verhaltensrezepte, und sie sind frei von jeglicher Ideologie. Damit stellt er fest, daß es ihm nicht darum geht, dem Betrachter einen Spiegel vor Augen zu halten und, warnend vor der Katastrophe, die Welt zu verändern. Er bezeichnet seine Bilder als spirituelle Selbstporträts, also als Fenster in die innere Realität des Künstlers, in welche die Welt der objektiven Erscheinungen nicht eindringt. Deshalb verlangen sie einen Dialog von Seele zu Seele, sie wenden sich ausschließlich an das Gefühl, das sich ohne Worte überträgt. Diese Forderungen Beksinskis sind zu respektieren. Sie machen deutlich, daß der Prozeß seiner Bildfindung nicht Schritt für Schritt vorausgedacht erfolgt, sondern daß sie vom inneren Gesicht, von unterbewußten Visionen am Tage und Alpträumen in der Nacht ausgeht. All dies betont die Autonomie dieser neuen Wirklichkeit, deren Wurzeln in der Individualität des Künstlers liegen, die daher nicht erklärbar sind und deren konkrete Deutung sich dem Verstand entzieht.

Dennoch: Kunstwerke dienen seit jeher auch der Kommunikation. Dabei kommen beim Betrachter immer generations- und regionalspezifische Erfahrungen ins Spiel die - zumal mentalitätsbedingt - das Gesehene in eine Beziehung zu eigenen Lebens- und Kunstvorstellungen bringen. Es mag richtig sein, daß dabei (so man intensiv zu schauen fähig ist) die Seelen des Betrachters und des Künstlers in einen Dialog treten. Es mag aber auch gelten, daß sich die Positionen in diesem Dialog unterscheiden, weil sie auf unterschiedlichen Wirklichkeitserfahrungen beruhen und daß daher in der Tat von den Bildern keine allgemeingültige Botschaft ausgeht.

Nicht sein kann aber, daß das Gesehene ohne Bedeutung ist. Ob Beksinski das will oder nicht will - die Bedeutung seiner Bilder ist sofort da, schon beim ersten Hinschauen und in der ersten Reaktion darauf. Und das ist nicht nur im Ergebnis der perfekten und vollendeten Form so, also der Wirkung der Komposition, der Farben der Flächen und Linien, der Lichtführung, des Raumes der Bewegung und der durch all das bewirkten Spannungen. Es wird vornehmlich durch die mit der Form verbundene Gegenständlichkeit getragen, die diese primäre Erregung, das Erschrecken, möglicherweise die Faszination des Horrors oder auch den durch andere Kunsterwartungen bedingten Widerspruch hervorrufen.

Beksinski gibt den Bildern keine Titel, um damit eine gedankliche Brücke auszuschließen. Er sagt, daß er dann besser arbeitet, wenn er nicht daran denkt, was er macht und wie er es macht und wenn er Musik hört. Er gibt keine Kommentare ab, er zeigt nur das, was er innerlich sieht.

Die Perfektion der Bilder läßt es jedoch nicht zu, sie als Resultate eines unbewußten Handelns zu definieren. Dazu wirken sie zu durchdacht in der Gestaltung. Die Intuition mag nicht rationaler Art sein; aber dann setzt notwendigerweise das Denken ein, auch wenn Zdzislaw Beksinski darüber schweigt. Und ebenso ergeht es dem Betrachter.

Wir leben in einer Zeit, in der vieles möglich ist. Die Erfindungskraft des Menschen hat ebenso zu Vorstoßen in den Weltraum geführt wie zur Bedrohung allen Lebens durch moderne Waffensysteme; den Neuerungen

der Technik mit ihren Auswirkungen auf die Mobilität und die Kommunikation stehen die Zerstörung der Ozonschicht und die Gefahr der ökologischen Katastrophe gegenüber; Wohlstand und Übersättigung werden durch Armut und Hunger begleitet... All dies läßt die Hoffnung auf Bewältigung der Probleme ebenso zu wie die Angst vor der Selbstzerstörung und dem endgültigen Kollaps der biologischen Existenz. Spätestens seit dem Einsatz der Atombombe am Ende des zweiten Weltkrieges hat diese Angst zugenommen. Der Mensch hat Dinge erfunden, die ihn überfordern, beinahe schon vergeblich versucht er, solcher Entwicklung entgegenzusteuern. Hinzu kommen Ängste vor modernen Krankheiten und Seuchen, deren Ursprung in der Zivilisation liegt, vor sozialen und nationalen Konflikten, vor der Gefahr des Sturzes bewährter geistiger, moralischer und kultureller Wertsysteme...

Zdzislaw Beksinski, am 24. Februar 1929 im südostpolnischen Sanok geboren, hat diese Entwicklung in unserer Zeit miterlebt. Seine Lebenserfahrungen sind seiner Generation gemäß durch die weltweiten Geschehnisse der letzten Jahrzehnte mitgeprägt. Auch wenn er nur wenige Kontakte pflegt und keine größeren Reisen unternimmt, bleibt er von dem nicht verschont, was um ihn herum passiert. Er betont zwar, daß sich die Ursprünge seiner bildhaften Inspirationen, Visionen und Träume im Dunkel seiner Kindheit verlieren und es ihm keinesfalls darum gehe, etwas Konkretes zu illustrieren. Wieweit sich dennoch Biografisches oder Nationales dahinter verbirgt, bleibt spekulativ, es gibt dazu keine Äußerungen. Wir bleiben auf die Bilder angewiesen. Und in ihnen wird eine permanente Angst vor der Apokalypse sichtbar, wo alles zur Hölle werden kann und ein Entrinnen nicht möglich ist. Seine Eingebungen beruhen auf einer tiefen Sensibilität der Zeit gegenüber, in der er pessimistisch die moderne Zivilisation und mit ihr das Leben selbst in Frage stellt. Die zerstörerisch-visionären Gestaltungen vereinen ambivalent das Leben mit dem Tod, sie prophezeien die Tragik des letzten Aktes auf der Bühne des Theatrum mundi. Leiden im Zerfall und Sterben werden dort so intensiv, daß selbst der Schrei ausbleibt und alles in der unendlich beklemmenden Stille endet. Dieser Botschaft gegenüber kann man sich unterschied-

lich stellen, aber man kann sich ihr angesichts der Überzeugungskraft des auf der Fläche Sichtbaren nicht entziehen. Und wenn die Begegnung mit den Bildern darüber hinaus Assoziationen zum unvorstellbaren Leiden hervorruft, das die Geschichte der Menschheit durch Kriege, Gewalt, Seuchen und Naturkatastrophen begleitete, wenn dabei das Sterben vor Verdun oder Stalingrad, die Hilflosigkeit vor der Massenvernichtung in den Konzentrationslagern, das Inferno von Hiroshima und Nagasaki, das brennende Dresden oder die Perversionen der ethnischen »Säuberungen« der Gegenwart in Erinnerung kommen, wenn sich also im Kopf des Betrachters etwas einstellt, was vom Künstler nicht gewollt ist, aber dennoch naheliegt: Es wäre nur ein erneuter Beweis für das Eigenleben des Kunstwerkes, das mit seinem Verlassen des Ateliers beginnt und das sich sowohl individuell als auch in der Zeit verändern kann. Bei all dem begegnen wir einem Widerspruch zwischen dem dargestellten Grauen selbst und der Faszination, die es auf das visuelle und emotionale Erleben ausübt. Er ist nur aus der Kunst heraus erklärbar: Aus der überzeugenden Kraft der Phantasie, die zur Bildfindung führte, und aus der perfekten Verwirklichung im Prozeß des Malens. Beksinski legt großen Wert auf die Technik, er will, daß seine Werke die Zeit überdauern. Er beherrscht die Gesetze der Gestaltung, er wendet sie im Sinne einer festen kompositorischen, zeichnerischen und malerischen Konstruktion an. Es ist ihm nicht darum zu tun, etwas Flüchtiges ebenso flüchtig festzuhalten, sondern er zielt - in bestimmter Weise vergleichbar mit den Klassizisten - auf einen Ausdruck jenseits aller Zeit. Dem ordnet er auch das äußere Gefüge unter, in dem selbst die bewegten Figuren in ewiger Bewegungslosigkeit erstarren.

Es ist keineswegs so, daß die postapokalyptischen Visionen Beksinskis in der Kunst völlig neu wären. Neu ist an ihnen, daß sie in unseren Jahren kaum ein anderer so intensiv mit den gegenwärtigen Ängsten verbunden hat. Eben dies bezeichnet die unverkennbare Ausnahme-situation des Künstlers. Blickt man jedoch zurück auf die Geschichte der Menschheit und ihrer Kunst, so begegnet man immer wieder auch ihrer Furcht vor der bevorstehenden endgültigen Katastrophe. Sie wird in Dantes »Göttlicher Komödie« ebenso sichtbar wie in den Dar-

Stellungen des Jüngsten Gerichts bei Stefan Lochner, Michelangelo und Hieronymus Bosch. Der Glaube an die bevorstehende Verwirklichung der apokalyptischen Prophezeiung häufte sich gegen Ende des 15. Jahrhunderts, dargestellt etwa in der Kölner Bibel (um 1479) und vor allem in der Holzschnittfolge zur Apokalypse von Albrecht Dürer (1498). Die Auseinandersetzung mit dem Tod findet sich in allen Kulturen seit den Anfängen der Menschheit; in der christlichen Kunst zeigt sie sich in den unzähligen Kreuzigungen und Martyrien der Heiligen. Auch bei Beksiński spielt die Kreuzigung eine wichtige Rolle. Daß der Gedanke der Vergänglichkeit der Neuzeit ebenfalls nicht fremd war, beweisen die Vanitas-Darstellungen in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, die Bilder von Caspar David Friedrich, Arnold Böcklin, Pablo Picasso und anderer. In solchem Sinne ordnet sich also das Werk Beksińskis in eine jahrtausendalte Tradition ein, in der immer wieder dieses Mysterium zum Gegenstand auch der künstlerischen Auseinandersetzung wurde. Aber im Unterschied zu allem Früheren, in dem die Hoffnung auf Wiedergeburt, Erlösung, Auferstehung oder auch ewige Ruhe herrschte, sind Beksińskis Bilder durch tiefe Enttäuschung, durch eine ausweglose und daher grausame Phantasie getragen, deren Wurzeln in der geistig-gesellschaftlich-kulturellen Krise unserer Tage liegen. Hier gibt es keine Alternativen mehr, alles endet im Schrecken des absoluten Untergangs. Ob es nun der Künstler so beabsichtigt oder nicht, selbst wenn er dagegen erregt protestieren dürfte: Seine Bilder sind Zeichen des selbstzerstörerischen Abgrundes, der sich vor uns auftut und dem wir nicht entrinnen können, wenn uns die Besinnung und eine Umkehr nicht gelingen. Hier werden zentrale Probleme der Menschheit verhandelt - seine Kunst macht sie sichtbar.

Im Nachdenken über die künstlerischen Wurzeln dieser von Beksiński so gestalteten Welt ist man versucht, sie in ein Verhältnis zu den Strömungen und Erscheinungsformen unseres Jahrhunderts und auch früherer Zeiten zu bringen.

Zunächst sei festgestellt, daß das bisherige Lebenswerk Beksińskis in mehrere Abschnitte unterteilt werden kann, die sich durch die Wahl der Ausdrucksmittel unterscheiden. Nach dem zweiten Weltkrieg studierte er auf Wunsch

seines Vaters Architektur. Aber er liebte sie nicht, er fotografierte, er zeichnete, er beschäftigte sich mit der Skulptur, und er malte. So bereitete er den Ausstieg aus seinem Beruf vor. Dennoch scheint es so zu sein, daß die strenge Tektonik seiner Zeichnungen und Gemälde der späteren Jahrzehnte ihre Wurzeln auch im Studium und in den frühen Berufsjahren hat und von dorthin übernommen wurde, was ihm für die Grafik und Malerei geeignet schien.

Den Jahren 1957 und 1958, in denen er sich vor allem der Fotografie widmete, folgte von 1960 bis 1965 eine Periode mit vorwiegend skulpturalen Arbeiten aus Metall und Holz. Gleichzeitig, von 1960 bis 1974, zeichnete er viel, wobei sich in den späteren sechziger Jahren die visionären Bildvorstellungen ausprägten, die seit 1968 in der Malerei dominieren. Aber innerhalb dieser von nun an vorherrschenden Malerei gibt es zumindest einen gravierenden Wandel: Bis etwa 1988 sind die Bilder altmeisterlich konzipiert. Den Romantikern vergleichbar führen sie den Blick in die Tiefe des Raumes, landschaftliche Stimmungen werden durch atmosphärische Erscheinungen wie Wolken, Nebel, Widerschein des Sonnenlichts, Hitze und Kälte hervorgerufen. Zerstörung, Zerfall und Tod passieren in einer zwar andersartigen, dennoch unseren Wirklichkeitserfahrungen entsprechenden realen Welt. Die klare Zeichnung betont die Erscheinungen dort, wo sie aus der Atmosphäre heraus sichtbar werden. Umso überzeugender wirkt hierdurch ihr destruktives Versinken in einen Urzustand, in dem es keinen Unterschied mehr zwischen Leben und Tod gibt. - Seit der zweiten Hälfte der achtziger Jahre drängen die Figurationen flächenfüllend in den Vordergrund. Häufiger als früher sind sie durch den unteren Bildrand angeschnitten, wodurch sich ihre aggressive Unmittelbarkeit verstärkt. Handlungsebene und Bildraum gehen nahtlos ineinander über, die Figuren tauchen schemenhaft aus einer undefinierbaren flächig gehaltenen Atmosphäre auf. Bei aller zeichnerisch vielgestaltigen Binnenstruktur verfließen die Konturen malerisch weich mit dem geheimnisvollen Bildraum. Die nunmehr stärker flächige und partiell skizzenhafte Auffassung betont in fast impressionistischer Art die malerischen Werte, was sich vor allem bei der Betrachtung der farbig reich differenzierten Details der Bilder an jeder für die Aussage selbst

noch so wenig bedeutenden Stelle zeigt. - In den Bildern der späten achtziger und der neunziger Jahre setzt Beksiriski dieses Prinzip fort, wobei die Farben meist noch gebrochener und zurückhaltender werden und die Fläche verstärkt betonen. In einigen Arbeiten vor allem gegen Ende der achtziger Jahre leuchten sie aber auch aggressiv und kontrastreich auf. In den jüngsten Werken führt er die Figur auf einen expressiven Grundgestus zurück, oder er reduziert den Kopf auf eine skulpturale Grundform vor neutralem Hintergrund. Die Vereinfachung der Figuration findet sich auch in den gleichzeitigen Zeichnungen. Mit ihr kehrt er partiell zu den Prinzipien zurück, die auch schon in den sechziger und frühen siebziger Jahren in den oft stark stilisierten grafischen Arbeiten und in seinen Skulpturen vorherrschten. Die bezeichnete Veränderung ist jedoch keineswegs grundsätzlicher Natur. Im Gegenteil: Sie ist ein Wandel innerhalb einer in sich geschlossenen künstlerischen Konzeption, in der sich seine Auffassung von der Fotografie ebenso wiederfinden läßt wie die Verbindung von architektonischem, grafischem und malerischem Empfinden und Denken.

Zdzistaw Beksinski ist ein Künstler des 20. Jahrhunderts. Er zeichnet und er malt Bilder, die man gerahmt an die Wände hängen kann. In diesem Sinne ist er kein Avantgardist, sondern er hält an jahrhundertealten Traditionen der grafischen und malerischen Arbeit fest. Entsprechendes ist für das von ihm auf der Fläche Gestaltete zu sagen. Bei aller individuellen Phantasie, mit der er uns in eine geheimnisvolle und rational letztlich nicht zu erklärende Bildwelt führt, bleibt sie doch gegenständlich ablesbar und daher in dieser Hinsicht mit den Wirklichkeitserfahrungen des Betrachters verbunden. In der modernen Kunst haben vor allem der Surrealismus und die Pittura Metafisica eine vergleichbare Gestaltungsweise ausgeprägt. Auch dort sind unheimliche Landschaften magischen Charakters in einer Endzeitstimmung zu finden, auch dort werden die Figuren und Dinge aus den gewohnten Bezügen herausgelöst, auch dort dringen wir in die Sphäre des Traumhaften und des Unterbewußten ein. Ebenso steht die Malerei Beksinskis an der Grenze der Realität, indem sie Züge des Wahrscheinlichen mit reiner Phantasie vereint. Hinzu kommt,

daß er die Bildfindung aus Visionen des Unterbewußten, aus Tag- und Nachträumen erklärt, was an einen inneren Zwang, eben den psychischen Automatismus der Surrealisten denken läßt. In bestimmter Weise gehen die Erscheinungen hier wie dort ungewohnte Zusammenhänge ein und werden so zu geisterhaften Schatten der realen Existenz.

All das macht Parallelen erkennbar, die das Werk Beksinskis mit der Kunst des 20. Jahrhunderts verbindet. Es ist bekannt, daß die Quellen hierfür weit zurückliegen und unter anderem in der Dämonologie der asiatischen Kunst, im europäischen Manierismus und im Symbolismus des 19. Jahrhunderts gefunden werden können. Dennoch wäre es falsch, Beksinski einfach als einen späten Vertreter des Surrealismus zu bezeichnen. Vergleichbares ist ohne Zweifel zu entdecken; aber es ist deshalb nicht identisch, weil in den Bildern Beksinskis nichts außerhalb des Wahrscheinlichen im Sinne eines »zweckfreien Spiels des Denkens« (Andre Breton) passiert. Außerdem ging es den Surrealisten - im Gegensatz zu Beksinski - um »das Geheimnis einer neuen Symbolik« (Andre Breton) als ideellem Anspruch, wobei der ästhetische Anspruch zurücktritt. Demgegenüber ist für Beksinski der ästhetische Anspruch durch die Gestaltung besonders wichtig. Er sucht immer nach der perfekten Form, um dem Zerfall und dem Grauen in der Endzeitstimmung die höchstmögliche Überzeugungskraft zu vermitteln. So können die Verwandtschaften letztlich nicht als ein mehr oder weniger bewußtes Anknüpfen verstanden werden. Sie sind vielmehr als Zufall zu bezeichnen, der sich aus einem zeitbedingten Lebensgefühl ergibt, ohne sich jedoch mehr als punktuell zu berühren.

Für das Werk Beksinskis kennt die Kunstgeschichte keine wirklich adäquate Bezeichnung. Begriffe wie »surrealer Naturalismus« und »phantastischer Expressionismus« lassen sich zwar in den Publikationen finden, aber sie bezeichnen doch nur unzureichend den tatsächlichen Sachverhalt. Dies ist deshalb der Fall, weil bei allem Bemühen um persönliche Deutung der Bilder im kontemplativen Betrachten zuviel rational nicht Erfassbares und daher Undeutbares übrigbleibt, das sich den Begriffen entzieht. Dabei sollten wir es belassen.

Das Wunder der Bildschöpfung

Beksinski

**Fünf Fragen -
eine Antwort**

Um ein Statement zum speziellen Anliegen seiner Kunst gebeten, sagte Zdzistaw Beksinski die Beantwortung konkreter Fragen in Form eines Korrespondenzinterviews zu, da er sich anders leider nicht zu seinen Bildern äußern könne. Die nachfolgenden fünf Fragen wurden ihm zugesant.

Seine zusammenfassende Antwort vom 10. April 1997 ist im Anschluß unverändert wiedergegeben.

Ihre Bilder werden allgemein als Ausdruck traumatischer Visionen gesehen, die sich jeder rationalen Begründung entziehen. Dennoch sind sie wohl nicht ohne Wirklichkeitsbezug zu denken. Welchen Realitätsgehalt geben Sie selbst Ihren Imaginationen?

Immer wieder finden sich in Ihren Bildern Topoi der Angst und Verzweiflung, der Zerstörung, aber auch der Verheißung. Welche Rolle spielen für Sie derartige Sinnbezüge in Ihrem Werk?

Wie vollzieht sich bei Ihnen der Prozeß der Bildentstehung (künstlerisch-konzeptionell und technologisch-praktisch)?

Ihr bisheriges Werk ist bei aller Kontinuität in der bildnerischen Grundauffassung durch einen fortgesetzten Wandel der Form gekennzeichnet. Welche Intentionen liegen beispielsweise dem Wandel von einer stärker anekdotischen zu einer primär zeichenhaft-strukturellen Bildform zugrunde?

Welches Verhältnis haben Sie zur bildkünstlerischen Tradition? Immerhin könnte man Ihre Arbeitsergebnisse als altmeisterlich in der Form, als surreal oder romantisch im Geist oder auch manieristisch im Erscheinungsbild bezeichnen.

Zdzislaw Beksinski

Ich bin Maler. Dies ist eine bewußte und beabsichtigte vitäten zu schätzen - und bewundere sie bisweilen sogar -, aber persönlich liebe ich die Arbeit in der Abgeschlossenheit des Ateliers. Ich mag nicht den Kontakt mit der Öffentlichkeit, ich ertrage die Situation nicht, Aufmerksamkeit zu erregen. Weshalb nun sollte ich nicht das tun, was ich gern tue, und das tun, was ich nicht ausstehen kann? Ich schreibe das gleich eingangs, weil die Frage nach meinen Bindungen an die Tradition gestellt worden ist. Tatsächlich ist alles mit der Tradition verbunden, sogar am meisten die extreme Avantgarde, aber ich nehme an, daß diese Frage von der Tatsache inspiriert war, daß ich Bilder male, die scheinbar an die frühere Malerei erinnern.

Ich habe meine Arbeit als Maler mit aggressivem Expressionismus begonnen. Sehr schnell jedoch wurde ich zum Abstraktionisten, und die bildkünstlerische Denkweise, die mit der abstrakten Kunst verknüpft ist, ist in meinen Malereien bis zum heutigen Tag gegenwärtig, obgleich ich dann den orthodoxen Abstraktionismus verlassen habe. Jeder, der in der Jugend zu malen beginnt, möchte mehr und stärker malen, als er vermag, und in dieser Hinsicht war ich ein typisches Beispiel. Der Abstraktionismus, wie ich ihn verstand, war mit Arbeit an der Form und mit Disziplin verbunden. Diese beiden entgegengesetzten Tendenzen, das heißt das maximale Ausdrucksbedürfnis und das gleichzeitige Bedürfnis nach formaler Disziplin, sind auf vollkommene Weise gegensätzlich, und diese Ambivalenz hat sich über mein gesamtes Schaffen gelegt. Das Bewußtsein ihrer Existenz erlaubt auch besser zu verstehen, woher die in meinen Bildern festzustellenden Widersprüche kommen, also etwa Kühle in Verbindung mit Getöse, oder auch Eleganz im Verein mit Leiden. Ich vermag nicht am Ausdruck zu arbeiten, ohne gleichzeitig an Disziplin zu denken, und umgekehrt. Das ist ein grundlegendes Kriterium meines Schaffens. Gefragt worden ist danach, in welchem Verhältnis das, was auf meinen Bildern geschieht, zur Wirklichkeit steht. Eine bewußte Beziehung gibt es gewiß nicht. Ein Bild betrachte ich als einen Gegenstand der Kontemplation, der schön sein muß, der aber keine Information

vermittelt. Nehmen wir beispielsweise die Bilder von Vermeer: Da ist es doch vollkommen unwesentlich, ob sie eine Frau mit Hut darstellen, die Milch eingießt, oder eine, die einen Brief liest. Die darin enthaltene Information könnte ohne wesentlichen Nachteil für das Bild durch eine ganz andere Information ersetzt werden. Unwesentlich ist auch das Format des Bildes und die Technik - und sogar die Meisterschaft seiner Ausführung. Wo also liegt das Geheimnis seiner Schönheit? Das kann ich nicht mit Worten wiedergeben, obwohl es gerade dies ist, was ich vor allem im Bilde sehe und wonach ich mein ganzes Leben lang vor allem strebe: ein schönes Bild zu malen. Alles darüber hinaus ist eine Frage des Zufalls: Ein vertikales Format könnte durch ein horizontales ersetzt werden, ein großes durch ein kleines, eine grobe Faktur durch eine delikate, rote Farbe durch blaue, eine Frauengestalt durch einen Baum und eine drastische Thematik durch eine idyllische. Was gemalt wurde und wie es gemalt wurde, ist eine zweitrangige Frage, wesentlich ist vielmehr das, was sich nicht mit Worten ausdrücken läßt. Man könnte auf den Gedanken kommen, daß das soviel ist, wie Jagd auf den eigenen Schatten zu machen, wenn es mir nicht hin und wieder gelingen würde, ein Bild zu malen, das für mich selbst eine Überraschung darstellt: Es ist, als ob es jemand anderes an meiner Stelle gemalt hätte. Ein Bild, das mir entschieden besser vorkommt, als was ich normalerweise zustande bringe. Das irgend etwas mehr aufweist, was sich nicht mit Worten ausdrücken noch in Kategorien erfassen läßt. Die Hoffnung, daß sich das Wunder noch einmal wiederholt, ist der übermächtige Motor des Schaffens, in dessen Ergebnis alle anderen Bilder entstehen.

Es sind noch die weiteren Veränderungen in der Darstellungsweise zu erklären. Auch wenn meine aus dem Zeitraum der siebziger und des Anfangs der achtziger Jahre stammenden Bilder den Anschein erwecken, anekdotischen Charakter zu haben, waren sie doch vom Ansatz her nie anekdotisch. Anfänglich ging es mir um eine Persiflage der manieristischen Malerei und der des 19. Jahrhunderts, dann fand ich Geschmack an der in jener Zeit herausgearbeiteten Darstellungsweise, und von Persiflage konnte keine Rede mehr sein. Nichtsdestoweniger rührte der Anschein des anekdotischen

Charakters in dem einen wie im anderen Falle von einem einfachen Umstand her: Ich malte quasi-reale Gegenstände in quasi-realer Umgebung und in einem quasi-realen Raum. Mit jedem realen Gegenstand ist eine gewisse Menge sogenannter »Erstassoziationen« verknüpft. Die Zusammenstellung mehrerer solcher Gegenstände auf einem Bild, selbst wenn sie nur eine Sache des Zufalls und der visuellen, nicht der rationalen Konzeption ist, schafft sogleich eine Reihe von Verbindungen zwischen diesen Gegenständen und allen Erstassoziationen, die sich an diese Gegenstände knüpfen. Daraus ergibt sich der Anschein der Anekdote, und diesem Anschein kann man nicht entrinnen. Man könnte tatsächlich fragen, warum ich gerade solche Gegenstände miteinander kombiniert habe und gerade in einer solchen Umgebung, aber das wäre eine Frage nach dem Unterbewußtsein, und darauf kann ich keine Antwort geben.

Gegenwärtig male ich andere Bilder als in den siebziger und achtziger Jahren, und das folgt einfach daraus, daß die vorhergehende Periode zur Ermüdung geführt hatte. Meistens male ich ein menschliches Gesicht oder eine menschliche Gestalt, und ich behandle sie als Thema für Variationen. Als Musikliebhaber, der kein Musiker ist, habe ich mich davon überzeugt, daß selbst die entferntesten und schwierigsten Variationen viel leichter anzueignen und zu akzeptieren sind, wenn ich ihr Thema vollständig auswendig kenne. Sofort kann ich ihnen ohne weiteres folgen. Das menschliche Antlitz und die menschliche Gestalt stellen ein jedem vertrautes Thema dar, daher erleichtern meines Erachtens bildkünstlerische Variationen zu diesen Themen und zu anderen allgemein bekannten Themen die Perzeption des Bildes durch den Betrachter.

Übersetzung aus dem Polnischen von Bernd Koenitz

Wolfgang
Saure

Magie des Grotesken,
des Absurden,
des Leidens, des Nichts

Beksinski

Gedanken
zur apokalyptischen
Fabulierkunst

Auf den ersten Bück kommt sie mir böse und menschenverachtend vor, diese polnische Passionskunst, zudem penetrant atheistisch und bilderstürmerisch. Zeichen traditioneller Kirchenkunst wie Kreuze, Märtyrer, Grabstelen, Kirchen bringt Beksinski sichtbar überall an - nur pervertiert in ihren Gegensinn. Ehrlich gesagt, ich habe zu Anfang diese Bilder wie eine visuelle Tortur erlebt, so als müßte ich ein Gewaltverbrechen mit ansehen, und zugleich erfreute ich mich an der Ästhetik und strategischen Intelligenz dieser Kompositionen. Denn sie sind mit reflektiertem Kunstsinn gemacht. Manches an thematischen Einzelheiten läßt mich an Goya denken - an die Kriegs- und Kannibalenbilder - an Füßlis Alpträume oder - ich wundere mich selbst darüber- an stimmungsvolle Landschaften Corots, die sich erbarmungslos durch Beksinski in Friedhofsmoder verwandeln. Plötzlich gischt glühend eine Feuersbrunst auf - Trümmer, Asche, Tote, Verwesende - Endspielbilder eines absurden Theaters der Grausamkeiten. Doch nur das?

Diese höchst aufreizenden Höllenikonen überraschen mich durch ihren Rätsel- und Vexierbildcharakter. Sie faszinieren und irritieren, weil sie brutal das Tabu von der »heilen Welt« aufbrechen, den zeitlosen und unentbehrlichen Traum, den Beksinski ungewollt als Lebenslüge enttarnt. Ich frage mich, ob es sich bei seinen Phantasmagorien nicht einfach um pure Wahngelbte und Hirngespinnste eines Weltfremden handelt. Diese Schreckensvisionen sind doch übertrieben, ein Bürgerschreck, sollte sich so etwas wirklich in naher oder ferner Zukunft ereignen? Vielleicht sind es nur Protokolle seiner paranoiden Angst- und Verfolgungszustände, also sein persönliches Problem und weiter nicht von Interesse? Beksinski antwortet nicht. Er stellt Weltka-

tastrophen dar. Ob sie mit Notwendigkeit eintreten, dazu äußert er sich nicht. Er ist ein Visionär, kein Wahrsager. Durch die Betonung des Traumartigen, Halluzinativen und Absonderlichen ist Beksiriskis Malerei dem Bereich der phantastischen Kunst zuzuordnen, zu der auch bedeutende polnische Künstler wie Linke, Lebenstein, Kulisiewicz oder Malczewski gehören. Alle bedienen sich einer irrealistisch-figurativen und metaphorischen Bildsprache mit einem romantischen und melancholischen Zug. Beksiriskis Besonderheit besteht dann, daß er einen neuen Menschentyp in die Malerei eingeführt hat, den Geschundenen und Sterbenden, den Fast-Leichnam, der absurderweise statt zum Tod zum Leben verdammt ist, zum Weiterleben in einem Dauer-martyrium, in der Hölle. Die Frage von Schuld und Strafe wird nicht gestellt. Beksiriski verleiht jenem Gedanken Adornos zu Auschwitz Ausdruck, daß der Zustand, weiterleben zu müssen, mitunter schlimmer sei als der gewaltsame Tod im Konzentrationslager. Sind Dichtung und Malerei nach Auschwitz und Hiroshima noch möglich, ohne sich der Illusion hinzugeben, daß sich so etwas nicht wiederholen kann? Beksiriskis Welt als Zerstörungswille und Phantasmagorie, des radikal Bösen und Seelenlosen, gibt darauf als Antwort eine unheimliche Metapher. Die schwärenden Brandwunden und phosphoreszierenden Hautfetzen, die als Fehlmutationen die verkrüppelten Menschen überziehen, sind zugleich wie Ketten, die sie abwerfen möchten, und Schutzüberzüge ihres eigenen makabren Überlebens. Was will Beksiriski weiter ausdrücken? Er greift die Selbstvergottung des Menschen an und verurteilt ihn zu einem Leben auf nie verlöschenden Brandstätten, zu einer vitalen Nullpunkt-Situation nach der Weltkatastrophe, beleuchtet nur von einem gleißnerischen Licht der Hoffnung, das neue Enttäuschungen vorwegnimmt. Aus Beksiriskis Visionen der menschlichen Beschaffenheit ist nicht die Anthropologie des historisch entstandenen Menschen zu entwickeln. Seine lebenden Leichname lassen zwar an den »manichino« der Pittura Metafisica denken, an De Chiricos Gliederpuppe, doch fehlt dieser in ihrer ästhetischen Geometrie die Gestaltung des unüberbietbaren Grauens, um das es Beksiriski geht. Sicher sind seine Bilder für den lebenspositivistisch eingestellten Betrachter, der zwischen Bewunderung und

Ablehnung schwankt, schwer erträglich. Die von Beksiriski beschworenen Qualen und Verstümmelungen, die er konvulsivisch und mit Anregungen des manieristischen Serpentinata-Stils darstellt, rühren an verdrängte Ängste, daher die Ablehnung. Beispielsweise ist die Darstellung eines kastrierten Mannes 1984 auf »EZ« von einem ungewöhnlich brutalen physiologischen Realismus. Dennoch ist das Bild ganz irrealistisch und phantastisch in seiner Wirkung. Dann gibt es Skelette mit Helmen, in übersehbarer Menge, zusammengepfercht in einem engen Tal. Andere Gerippe sind an Säulen festgebunden, hängen an Kreuzen oder sitzen in einem schrottartigen Auto. Beksiriskis Werke wirken als Botschaften des Unglücks und bleiben daher ohne Titel. 1976 malt er ein ausgemergeltes Pferdegerippe mit Mutter und Kind als armselige Reiter, ausgesetzt in einer feurigen Landschaft (Abb. S. 35). Was mag der tiefere, symbolistische Sinn dieser Memento Mori-Tafeln sein, wenn ich sie als solche bezeichnen darf? Vielleicht sind darin Mahnbilder des falschen Sterbens zu sehen, und damit besonders des falschen Lebens, das diesem vorausgeht und es in seinen Greuel ermöglicht; doch versagt sich Beksiriski jeden Kommentar. Sein manieristisches Erbe besteht darin, daß er, wie Pontorno oder Michelangelo etwa, von der unüberbrückbaren Paradoxie des Lebens überzeugt ist. Auf einem frühen Bild von 1970 stellt er zwei im Liebesakt sich paarende Skelette dar. Er greift damit die bereits bei Empedokles dargestellte Polarität von Liebe und Tod auf und verleiht ihr phantastische, geradezu mythische Bedeutung. Diesem grotesken Totentanz der Libido stehen andere einsame, irrlichternde Sterbensakte gegenüber, ohne Ziel und Ende, in denen der Todestrieb im Sinne Freuds einen kausal nicht näher erklärbaren Vernichtungswillen annimmt, der schwelend wie eine unheilbare Viruskrankheit die Substanz der Welt angreift und zum Verlust von Sein und Sinn führt. Das Thema der Verzweiflung und des Nihilismus klingt an. Aber auch das des Sadismus, gar des Satanismus, wie an dem Kastrationsbild zu sehen ist, das als eine Illustration zu Freuds Theorie des Kastrationskomplexes und dessen Ängsten gelten könnte. Dabei wirkt der 1929 im südpolnischen Sanok geborene Maler eher bäurisch und elementar. Sein Äußeres ist von biederer

Unauffälligkeit und sinnlicher Neutralität, doch rustikal und stämmig, mit humorvollem, beobachtendem und ironischem Aufblitzen des Auges. Beksinski ist verheiratet und hat einen Sohn. Seine Lebensführung in Warschau ist einfach und sehr geordnet, die eines intensiv mit seinem Œuvre beschäftigten Sonderlings, für den ständiges Musikhören ein Lebenselixier ist und der sich hermetisch gegenüber der Außenwelt abkapselt. Der Nährboden seiner phantastischen Kunst ist pedantische Nüchternheit im Tagesablauf. Es herrscht bei Beksinski striktes Besucherverbot! Interviews an Journalisten gibt er nicht. Er rühmt sich, nur Speisen aus Büchsen zu sich zu nehmen und möglichst immer die gleichen. Er kultiviert bewußt sein Anderssein, spricht keine fremden Sprachen, äußert kein Interesse am Kulturbetrieb und besucht nicht seine eigenen Ausstellungen. Ein in sich versponnener Hagestolz, der Leichen- und Geisterbeschwörung betreibt, der seine Totengerippe tanzen und thronen, buhlen und balzen läßt, akrylmaierisch fixiert in seinem Gruselkabinett der eigenen Bilderwerkstatt? Oder nicht auch der geheime und unauffällige Manager seines Werks, mit dem im japanischen Osaka eine größere Museumskollektion zusammengestellt worden ist?

Das Kriegs- und Nachkriegsschicksal Polens hat Beksinski bewußt erlebt. Frühe und traumatisierende Erlebnisse dieser dunklen Jahre mögen indirekt Einfluß auf sein Werk genommen haben, das symbolhaft und verschlüsselt slawischen Weltschmerz und die blinde Zerstörungstendenz unserer Zeit widerspiegelt. Seine thematische Verfahrensweise ist dialektisch, indem er beispielsweise mit klassischen Architekturelementen die heile Welt und ihre Schönheit nostalgisch beschwört, um sie dann einer kosmischen Totalvernichtung auszuliefern. In Beksinski steckt etwas von einem Piranesi, nur visionärer noch und konsequenter in der Grausamkeit des inszenierten Zertrümmerungsimpulses. Seine Malerei läßt sich auch als eine bildnerische Paraphrase über die unaustilgbare Gewalt des menschlichen Aggressionstrieb ansehen, auf dessen Gefährlichkeit Freud besonders in seinen späten gesellschaftskritischen Schriften hingewiesen hat. Dieser sah in der schwierigen Beherrschung der Angriffslust die Hauptaufgabe der Erziehung durch die Kultur in der Zukunft.

Freuds wirklichkeitsnahe und pessimistische Annahme, daß im Menschen als abstraktes, gedachtes Motiv die Zerstörung der Welt vorhanden wäre, die sich immer ereignen kann, findet in Beksinskis Phantasmagorien eine anschauliche Realisierung. Seine apokalyptischen Utopien rühren an Science Fiction-Bilder und deren Ängste. Sie erzeugen in mir, dem Betrachter, jenen Katzenjammer, den Freud als das »Unbehagen in der Kultur« bezeichnet. Dieser meint, daß die Menschen noch so wenig auf die Aggressionsgewalt vorbereitet seien wie Reisende etwa, die sich in Sommerkleidern auf dem Nordpol bewegen. Beksinskis Kunst hat, psychoanalytisch gesehen, durchaus kathartischen und aufklärerischen Charakter.

Zu dieser Wirkung trägt bei, daß die endzeitlichen Formexplosionen gewisser Bildteile von Gebäuden, Stühlen, Tieren, Kreuzen oder Menschen in die architektonische Durchformung des gesamten Bildkörpers einbezogen werden. Die Modernität seiner nihilistischen Lebensproblematik stellt Beksinski an einem Bildtypus von klassischem Zuschnitt dar, zu dem er bei Malern der Spätrenaissance und des Manierismus Anleihen genommen hat. Die konkaven und saugenden Räume von unklarer und bedrohlicher Ausdehnung, dann der jähe Wechsel von hellen und dunklen Zonen sowie die unruhigen und gebrochenen Farben, verbunden auch mit einer Gestik aus Trauer und Weltverneinung, einer mitunter distanzierenden Theatralik, lassen an manieristische Bildstimmungen denken, wie sie auch bei Dali zu finden sind. Als Beispiel für dieses Verfahren sei auf Beksinskis in blauen, violetten und rosa Zwischentönen gehaltenes Großformat »TZ« von 1985 hingewiesen (Abb. S.69). Es stellt einen in wehende Schleier gehüllten Androgyn dar - seine Körperlichkeit ist fahl und leichenartig - der wie eine barocke Madonna schwebt und lustvoll der Erdschwere enthoben ist. Das Bild hat in Anlehnung an die manieristische »meraviglia«-Idee sexuelle Ambivalenz und Aufhebung der Schwerkraft zum Thema, von Beksinski mit präziöser und abbildhafter Altmeisterlichkeit in einem eklektischen Stil aus Neoklassizismus und Surrealismus vorgetragen. Diese solide inhaltliche Strukturierung, die sich in seinem gesamten Werk findet, mag sich daher erklären, daß der Maler zu Anfang seiner Laufbahn von Beruf Architekt

war, bevor er endgültig zur bildenden Kunst überwechselte, 1947-1952 am Polytechnikum in Krakow studierte und dort sein Abschlussexamen ablegte. Mit Blick auf diese Entwicklung läßt sich leicht eine Parallele zu großen italienischen Künstlern des 15. und 16. Jahrhunderts herstellen, die zugleich Architekten und Maler gewesen sind.

In Krakow, dieser von deutsch-barocker Architektur durchsetzten Stadt, mitgeprägt von französischem und österreichischem Geist - sie galt jahrhundertlang als das bedeutendste Kulturzentrum Polens - hat Beksinski viele Jahre verbracht, seine ersten Versuche als Bildhauer und Zeichner ausgeführt und dort auch ausgestellt. In Krakow entwickelte sich gleich nach 1945 ein lebhafter Kunstbetrieb, der bis um 1980 zwar von der offiziellen Kulturpolitik manipuliert wurde, doch freischaffenden Künstlern Manifestationen und Diskussionen ermöglichte. Die Starmach-Galerie, untergebracht in den Kellergewölben eines restaurierten Hauses am Rynek Glowny, entwickelte sich mit Ausstellungen der Nachkriegsavantgarde zur bekanntesten Galerie der Stadt. Die meisten dieser Künstler wie Kantor, Nowosielski, Brzozowski gehören noch der Kraköwer Gruppe an oder sind wie Stazewski und Winiarski Vertreter der Geometrischen Abstraktion. Auch Beksinski stand dem Kreis um Teresa und Andrzej Starmach nahe. Er setzte sich damals mit Öl- und Akrylfarbe auseinander, vervollständigte unter Betonung altmeisterlicher Techniken sein handwerkliches Können als Maler. Zudem war er als Fotograf tätig, mit optisch ausdrucksstarken, experimentellen und originellen Ergebnissen in der Art des Surrealismus, der Lyrischen Abstraktion oder der freien Erfindung.

Beksinski hat sich zu seiner antinaturalistischen und ausdrucksintensiven Kunst des Nihilismus, nach eigener Aussage, vom Florentiner Manierismus anregen lassen und von Zuccaris Theorie, in welcher der hemmungslosen Phantasie ein viel größerer Wert als der Realität zugewiesen wird. Sicher hat er auch Bekanntschaft mit Bildern von Malern wie Pontormo, Parmigianino, Bronzino oder Beccafumi gemacht, doch äußert er sich nicht dazu. Beksinskis langgestreckte, kleinköpfige, plastisch nicht voll gerundete und geisterhaft wirkende Figuren sind von der Spätrenaissancekunst

beeinflusst. Dann ist die »discordia concors« für sein Werk wichtig mit Darstellungsmitteln des Gegensätzlichen und Bizarren, des Grotesken und Häßlichen - Beksinski betreibt in seinen Zeichnungen geradezu einen Kult des Häßlichen und Abstoßenden - des Absurden und Diabolischen. Er schreckt gelegentlich nicht vor Bildklischees zurück und arbeitet mit motivischen Repetitionen, auch mit fetischisierter überstarker Gewalt und Vergewaltigung. Hierher gehören die blutigen Gesichter Entstellter, wild und verstrahlt aus den Köpfen tretende Augen, düstere Gräberserien des »horror vacui«, dämonisierte Schreckensmasken - vielleicht liegt hier der Einfluß Picassos vor, von dem Beksinski berichtet - oder zersplissene Frauenleiber mit hängenden Brustschläuchen, Ausgeflippte eines Hexensabbats.

Als Maler des Phantastischen ist Beksinski zugleich ein visionärer Dramatiker, der beeindrucken und wirken will, ein Bilderfinder negativer Gefühle aus Angst, Grauen, Ekel, Abscheu, Schauer - wobei sich die thematischen Ideen, bei aller Variation, mitunter wie ein vorbereitetes Programm lesen lassen, nach einem figürlichen Schema aus der motivischen Requisitenruhe. Beispielsweise das brennende Geisterschiff - ich denke an den »Fliegenden Holländer«, vielleicht zu unrecht - der feurige Strauch, ein theologisches Bild aus der Genesis - oder zerfressene, sich im Staub auflösende Ruinen - Verwandtes findet sich bei Clerici, Monsü, Bosch, Piranesi, den Romantikern. Was der Neomanierist Beksinski anstrebt, ist die »Novità«, die Bildüberraschung, die »meraviglia«, die er mitunter aus zeichnerischen Experimenten entwickelt.

Beksinskis Ausweichen vor der Außenwelt, seine Aufgeschlossenheit gegenüber der Magie von Fantasmen, Träumen und den geheimnisvollen Abgründen des Daseins, lassen an den Hauptmeister des Manierismus Jacopo Pontormo (1494-1557) denken, der als mürrischer und krankhaft reizbarer Einsiedler die Leiter zu seinem schwer zugänglichen Atelier hochzog, damit ihn niemand besuchen konnte. Sein Biograph Giorgio Vasari nannte ihn »un uomo fantastico e solitario«. Pontormo brach mit Albertis Vollkommenheitsideal der Renaissance und betonte als Kontrast dazu das Unharmonische, Dissonante und Schrilte. Die Schärfung

des Konturs und das abstrahierende Wegfassen von Details wurden als stilistische Mittel wichtig, um den Ausdruck der Angst, Verlassenheit, Unbehautheit und Entfremdung zu steigern

Bei Beksinski liegt eine verwandte Verfahrensweise vor. Er verschärft die Umrißlinie zu schneidenden Kanten, akzentuiert ihre Brechung in scharfen Winkeln und kantenartigen Ecken, kontrastiert mit Rundungen, linearen Verkürzungen und Überdehnungen. Er verwandelt Frauen und ihre Körperanatomie in gespenstische Puppenwesen von kubischem und plastischem Zuschnitt. Seinen stark geschlechtsbetonten Androiden und Kunstmenschen teilt er den Ausdruck des Karikaturhaften und Grotesken mit. Die Verhinderung der Lust, das Umschlagen von Träumen in Krankhaftes und Bedrohtes, kurzum der psychoanalytische Bereich des Kastrativen und Beschädigten, symbolisiert Beksinski an einem nackten Frauenkörper, der sadistisch gefesselt und jedem Begehren unzugänglich ist. Die Vagina als Lusthöhle und organisches Tor zum Leben, dann der erigierte Phallus als mystisches Symbol übernatürlicher Männlichkeit und Macht - die ithyphalischen Götter Hermes und Osiris verkörpern diese Wertung - behandelt Beksinski oft, wie unter einer Idee fixe, mit frenetischer Expressivität. In seinen entfesselten Sex-Darstellungen, die mitunter das Obszöne streifen, liegt der Ausdruck von panerotischer Kraft und Mystik. Auch etwas vom Satanismus des »göttlichen« Marquis de Sade (1740-1814) - dem Ahnherrn der Surrealisten - für den Gott-Satan das Ur-Böse und damit das Gute ist. Die Zerstörung führt zur »Extase«, eine »göttliche Infamie«. In Sades Pandämonium lebt das Genie nicht im Reich der Mütter, sondern im Reich der Hexen. Auch Beksinski kann nicht, wie Flaubert, Byron, Baudelaire oder Swinburne, der »sakralen« Versuchung des Satanismus widerstehen. Jedenfalls nicht im Bild. Dieses ist darüber hinaus durch den Nihilismus geprägt. Der Ausdruck taucht erstmals 1829 in Rußland auf. Nihilismus wird zum Streitwort gegenüber den romantischen, von Byron beeinflussten Dichtern um Puschkin, die ihre Zeit als Nichtigkeit empfinden. Zwischen Romantik und Nihilismus besteht für Kierkegaard eine Verbindung, indem der poetische Nihilismus der romantischen Ironie zu einem existentiellen Nihilismus der

Verzweiflung führt. Der späte Nietzsche formuliert den Nihilismus als Kulturpessimismus, dem er die lustvolle »ewige Wiederkehr des gleichen« und den Entwurf des »Übermenschen«, des freien Geistes, entgegenstellt. Beksinski's nihilistischer Kunst liegt die Obsession eines positiven Nichts zugrunde, vielleicht als Ausdruck eines enttäuschten romantischen Weltempfindens. Seine Werke stellen mit gleicher Bestimmtheit die Sinnlosigkeit dar, wie die nichtnihilistischen ihren Sinn. Ich möchte mit einem Satz aus der »Ästhetischen Theorie« von Theodor W. Adorno schließen: » Das aber ist nicht sowohl die Bestätigung von dessen metaphysischer Substantialität, die jedes durchgebildete Werk ergreife, als die seines Scheincharakters: Schein ist die Kunst am Ende dadurch, daß sie der Suggestion von Sinn inmitten des Sinnlosen nicht zu entrinnen vermag«.

Anmerkung

Adorno wurde zitiert nach der Ausgabe vom Suhrkamp Taschenbuch-Verlag, Frankfurt/M., 1970, S. 231.

Michel
Random

Beksinskis Werk der Finsternis

Beksinski

Ein visionärer
Realismus
der Zukunft

Meine erste Begegnung mit Beksinskis Werk fand im Februar 1988 in der UNESCO statt. Ausgestellt waren damals etwa dreißig Ölgemälde. Sie wirkten auf mich wie ein Elektroschock. Meine Augen gingen von einem Bild zum anderen. Die Gewalt und die unerhörte Eigenständigkeit dieser Bilder verwirrten mich. Zu diesen Gemälden zählte sein Getsterpferd (Abb. S. 35). Der unbeschreibliche Realismus dieses Werkes machte mich sprachlos. In Todesstarre sitzt eine Frau auf dem Rücken eines Pferdes und umschließt mit ihren Händen fest den Leichnam eines Kindes. Ein Schwefelhauch wird vom Sturm gepeitscht, der ihr langes Haar nach vorn weht. Das Pferd, aus der Froschperspektive gesehen, läßt zwischen seinen Beinen einen Wald von leuchtendem Rot durchscheinen, der wie versteinert ist. Diese Vision erweckte in mir unmittelbar die Vorstellung von erloschenem Leben nach einer Atomkatastrophe. Später dann ist meine Beziehung zum Werk Beksinskis unterschiedlich gewesen, und im Laufe der Jahre gar konfliktreich. Obgleich ich mich von seiner Malerei sehr angezogen fühlte, habe ich sie kaum in dem zweiten Band meines Buches »L'Art Visionnaire« (1991) erwähnt. Während der vergangenen zwanzig Jahre beherrschte das Thema des Todes weitgehend die zeitgenössische gegenständliche Kunst. Ich hatte ihm breiten Raum in meinem ersten Buch »L'Art Visionnaire«, das 1979 erschien, und in dem Film gleichen Titels aus dem Jahre 1976 gewidmet. 1991 empfand ich das Bedürfnis, Themen zu bevorzugen, in denen sich die Rückkehr zur Natur und ihrer Heiterkeit widerspiegelte. Und jetzt haben wir das Jahr 1997. Innerhalb von sechs Jahren hat sich die Zeit in einer Welt, die unvorhersehbar geworden ist, von neuem grundsätzlich gewandelt. Es ist »offensichtlich«, daß die gegenwärtigen Zeitläufte

außerhalb der Zeit liegen, wenn ich so sagen darf. Die Menschen kontrollieren nicht mehr die Kräfte der Entropie, die von der Technik, der Wissenschaft und dem Materialismus hervorgebracht worden sind. Die Exponential-Beschleunigung der Zeit bringt uns auf den Gedanken, einen Sprung aus dem Zeitrahmen für vorstellbar zu halten. Dies ist eine nur scheinbar unwirkliche Vorstellung, wenn man bedenkt, daß die Zeit auch Energie ist. Das Leben scheint dem Leben zu entfliehen und, was noch eigentümlicher ist, der Tod dem Tode, und zwar nach demjenigen Verständnis, das wir bisher den Begriffen Leben und Tod beigemessen haben. Eine Art Schnittstelle von Leben-Tod oder Tod-Leben zeichnet sich am Horizont ab. Das Aufkommen der »virtuellen Wirklichkeit« läßt möglicherweise das zerfallen, was uns bisher als real erschien. Das Unvorstellbare wird möglich, und die Wirklichkeit geht in einer ständigen Herausforderung an das Vorstellbare in Richtung Verfall. Sogar der Mensch selbst, von allen Seiten in seiner sichtbaren und unsichtbaren Welt bestürmt, wird unwirklich, das heißt ein konsumierbarer und wegwerfbarer Gegenstand. Beksinskis Horror-Visionen drücken sich präzise in einer Zwischenwelt aus, in einer virtuell-wirklichen Welt, in der sich außerordentliche Kräfte von Vernichtung entwickeln. Was wird unsere Erde in zehn oder zwanzig Jahren sein? Es gibt keine annehmbare Antwort auf diese Frage.

Wie soll man sich da wundern, wenn Beksinski uns mitteilt, daß sein Werk »keinen Sinn hat«. Es ist schon so, unsere Wirklichkeit hat keinen Sinn mehr. Jeder große Schöpfer ist oft ein Medium, das seine Zeit wie ein Spiegel außerhalb der Zeit durchquert. Beksinski übersetzt all diese Kräfte in Ebenen, die mehr und mehr durch Brüche gekennzeichnet sind: Bruch mit dem Sein und der Natur, mit Gut und Böse, mit der Form und dem Sinn, mit dem Leben und dem Tod. Das Lebewesen, das er beschreibt, ist das einer Zwischenwelt von Leben und Tod. Da sehen wir schon das aufgerissene Auge Cyborgs oder das von Big-Brother, die uns damit drohen, sogar jeden einzelnen Menschen bis in sein Denken hinein zu kontrollieren. Es gibt bereits fortgeschrittene Forschungen, um biomechanoide Roboter herzustellen, die an Informationsnetze von der Art des

Internet angeschlossen werden können. Sie verfügen über ein unbegrenztes Wissen und sind in der Lage, diese Informationen unter Einbeziehung von Induktion und Deduktion zu bearbeiten, das heißt, wie »vernunftbegabte Wesen« zu handeln. Ich kann mir vorstellen, daß sie dann finden, daß die Menschen langsam denken und dumm sind und daß sie Mittel haben, auf die Menschen zu verzichten, sich beliebig fortzupflanzen und die Menschheit in Knechtschaft zu bringen. Der Zeitpunkt wird kommen, daß die Roboter den Menschen, da er zu nichts mehr nütze ist, auf dem Planeten auslöschen. Diese Bilder sind nicht nur Science-Fiction, sie sind schon in unseren Laboratorien vorhanden. Und das in einer Weise, daß täglich so vielfältig Neues in Fülle auf diesem Gebiet erbracht wird, daß unsere Intelligenz dieser Entwicklung nicht mehr zu folgen vermag. So setzt sich an die Stelle des natürlich oder klassisch Vorstellbaren das Vorstellbare des Möglichen. In dem Maße, wie sich nach und nach das virtuell Mögliche genau bestimmt, wie etwa das Erscheinen von menschlichen Klonen, geht uns die gesunde Vernünftigkeit verloren, und wir fangen an, Beksinski besser zu begreifen. Er sagt uns, daß sein Werk nur eine »Augenscheinlichkeit« darstellt. Nehmen wir einmal an, daß die menschliche Art durch Roboter-Klone ersetzt würde, so wären diese »Lebewesen«, da sie Menschen gleichen, zwar »sichtbar vorhanden«, doch nicht wirklich. Es wäre eine Augenscheinlichkeit, die sich im Sinne Nietzsches jenseits von Gut und Böse befände, wo unsere gewöhnlichen Begriffe keinen Sinn mehr haben. So wird uns an der Schwelle zum dritten Jahrtausend bewußt, daß wir die Gegenwart mit schrecklichen Kräften teilen. Es ist »evident«, daß wir in eine verkehrte Welt eingetreten sind.

Deshalb ruft das Werk Beksinskis einen furchtbaren Schock hervor, der zugleich faszinierend und abstoßend ist. Seine absolute Gewalttätigkeit überrascht und betäubt uns. Wir bleiben sprachlos und möchten verstehen. In erster Linie stellt man zwar seine sadomasochistische Anziehungskraft für das Leiden fest, für eine Sexualität außerhalb jeglicher Norm. Sein Leben und sein Werk stellen eine Herausforderung an ihn selbst dar, an die Gesellschaft, an Begriffe von Ehre. Daher rührt sein Wunsch nach Zurückgezogenheit und Ge-

heimnis. In zweiter Linie schafft Beksiriski seine eigene Welt; seine Gemälde sind deren Ausstattung. Er bedient sich ihrer wie beim Durchgang durch einen Spiegel. Er wird Demiurg und Architekt dieser unbeschreiblichen Welt, die er gleichermaßen darstellt und erleidet. Leben und Schöpfung vereinigen sich im gleichen Putschschlag, ein halluzinatorischer Orgasmus, eine Art von überhellsichtigem Wahnsinn.

Der Maler Beksiriski ist in der Tat der dunkel-geheimnisvolle Asket einer Welt der Verkehrtheiten, die er beschreibt und in die er uns Einblicke nehmen lässt, ohne uns dabei mitzuteilen, was sie darstellen will. Sein Werk bleibt ein noch unerklärbares Rätsel oder der Beleg für ein Ausmaß, eine Dimension, die nur er kennt und die unserer Vernunft verschlossen bleibt. In dieser Welt ist er jenseits von allem: von der Kunst und von anderem, von Bildern und von Worten. Diese Welt ist in ihm und außerhalb von ihm, nicht benennbar und nicht mittelbar. Malen bedeutet, einer Notwendigkeit zu gehorchen, die ihn durchdringt und sich ihm aufzwingt. Wenn seine Vorgehensweise offensichtlich provokativ erscheint, so nur, um den inspirierten und das Nichts darstellenden Teil seines Werkes zu verbergen. Ein Werk, das keinen klar erkennbaren Sinn hat, weil es einen verborgenen Sinn enthält. Dieser geheime und prophetische Sinn ist vielleicht der tiefste und letzte Sinn seines Werkes. Die »Anschaulichkeiten« Beksinskis sind wie der Schrei des Schaurig-Todesnahen und des Schrecklichen, des Nichts, und da ist es völlig gleichgültig, ob all das die Bezeichnung Expressionismus, Realismus oder Surrealismus trägt. Beksiriski spottet über jede Begriffsbestimmung seines Werkes, die nur literarisch, halb wahr oder falsch sein kann. Die Wörter sind Fallen, das ist alles. Er malt schnell, bisweilen bis zu fünf Bildern am Tag, sagt er. Er zeichnet eine Zwangsvorstellung, eine Vision, oder entreißt dem Unsichtbaren ein Bruchstück, das er sichtbar macht. Er ist also weder dort, wo man ihn sucht, noch dort, wohin man blickt. Er ist nirgends, nicht einmal im Nichts. Er ist im Brüchigen, in der Zerreißen, in der Sprengung, in der Auflösung, auf der Gegenseite und der Rückseite aller Dinge, *überall, wohin man nicht schaut, dort, wo die Einbildungskraft sich nichts mehr vorstellen kann.*

Sein Werk ist nur ein Vorwand und die bemalte Oberfläche eines namenlosen Anderswo, bar jeder Absicht. Etwas offenbart sich in den aufeinanderfolgenden Augenblicken fiebriger Erregung. Jedes Bild ist nur die Oberfläche eines anderen oder von tausend anderen. Etwas erscheint, durch die Zeiten hindurch, eine zeitlose und prophetische Botschaft. Ist der Tod so allgegenwärtig? Er ist nur der äußere Schein, ein Vorwand, nur der Spiegel von etwas anderem Wirklichen-Unwirklichen, einer Wirklichkeit der Phantome von Phantomen, einer Wirklichkeit des Zukünftigen, das in unsere Gegenwart einbricht und eine Welt des Nichts und des Nirgendwo ist. Man tritt wirklich nirgendwo ein in diese Festung, die überall offen ist. In dieser Wirklichkeit, die nur die Widerspiegelung einer Widerspiegelung ist, gibt es die Falle des unumschränkten Widerspruchs. Das Bild ist nur die ungewöhnliche und unerklärliche Zwischenwelt von Beksinskis Universum und dem unseren.

Eine Semantik der Zeichen

Dieses Labyrinth besitzt einen Ariadnefaden, den von Kennmarken seines inneren Verlaufs wie Mond, Hand, Kreuz, Stuhl.

Der Mond ist im Werk des Polen eine geheime Unterschrift. Ein Initiationszeichen, dessen Sichel die Welt der Nacht beschwört, Lilith, das Licht der Dunkelheit, das okkulte Wissen. Diese Unterschrift drängt sich ihm auf, und er hat dem nichts weiteres hinzuzufügen. Und dennoch, diese Mondsichel ist nicht zufällig angebracht. Sie ist eine Schrift, eine Botschaft, die unaufdringlich den Sinn des Bildes unterstreicht. Die Mondsichel ist der Widerschein des Zauberspiegels. Das gleiche gilt für die Hände, Sinnbilder des Lebens. Sie kommen vielfach vor, sind in sich geschlossen, greifen ihre Ängste, umklammern das Unsichtbare, drücken die Umarmung des Lebens aus, die Beschwörung des Todes.

Das Kreuz ist nicht weniger allgegenwärtig, schrecklich, errettend, verdammt, zweideutig. Christus ist tot, aber ist das Kreuz, das er symbolisiert, ein Zeichen der Hoffnung in Beksinskis Jenseitswelt aus Leben und Tod? Bedeutet es die Erlösung von allem Leid? Gegenüber der Entfesselung der Kräfte des Bösen erhebt sich

das Kreuz in seinem tragischen und metaphysischen Ausmaß, selbst wenn es manchmal in diesem Universum der Verzweiflung und des Wahnsinns als eine äußerste Sinnestäuschung erscheint. Für das Sinnbild des Stuhles wählen wir ein Bild von 1980 (87 x 87 cm) mit einem auf einen Stuhl gestellten Frauenkopf, um dessen Hals ein Tuch gewickelt ist. Der Stuhlrücken ist zwar leer, doch bemerkt man darin die Landschaft des Bildes, die hier deutlicher und klarer erscheint. Das Gesicht der Frau, mit weichen und zarten Zügen, wird durch riesige, ernst in die Unendlichkeit blickende Augen beherrscht. Der auf den Stuhl abgestellte Kopf blickt fixiert in die Unendlichkeit. Das Bild gibt die Metapher eines Bewußtseins, das sich darum bemüht, vielleicht den Sinn seines Daseins zu verstehen. Im Gegensatz zu Beksinskis gespenstischen Köpfen besitzt dieser ein menschliches Antlitz. Der Flug einer Taube ans Licht könnte für sie das Heil bedeuten. Bleiben wir noch bei den Stühlen. Da haben wir einen aus Eisenmagma und versteinerten Knochen. Ein Stein in Form eines Eies könnte ein Kopf sein, ein Hund an seiner Seite bellt den Tod an (1984, 87 x 73 cm). Ein weiterer Stuhl: ein Frauenrumpf mit gespreizten Beinen. Der Oberkörper ist nur ein Fleck auf der Lehne (1984 »EZ«, 87 x 87 cm). Diese beiden Gemälde stellen eine Nuklearkatastrophe dar.

Desgleichen der Nachen. Hier ein Bild ohne Titel. Ein Datum: 1973. Format: 77 x 62 cm. Ein technischer Hinweis: schwarze Kreide. Das Bild könnte heißen: »Gespenster-Nachen« oder »Vorbeimarsch der Gespenster auf einem Nachen«. Ein gewaltiges Gespenst eröffnet den Zug, es trägt eine Fackel. Man bekommt Lust, einen neuen Abschnitt zu eröffnen. Grausig und hochtrabend. Billige Wirkung? Es gibt so viele andere Nachen, die die Totenstädte vor riesengroßen Bauten durchqueren, die nicht weniger gespenstisch und namenlos sind. Es ist ein offensichtliches Sinnbild des Todesnachsens, der eine Anzahl Seelen vielleicht einem neuen Heil entgegenführt.

Die Welt der Vampire

Die Thanatologie oder auch Wissenschaft vom Tod ist der Meinung, daß es beim Tod einen umkehrbaren Zustand gibt, von dem aus man also zurückkehren kann,

einen unumkehrbaren Zustand, den der Welt der Vampire, und schließlich den Tod im eigentlichen Sinn. In der Welt der Vampire stellen die Lebewesen alle Gesichtspunkte des Todes dar, gepaart mit einer gewaltigen Lebenskraft. Die Toten Beksinskis haben nun häufig große Augen, die intensiv aus ihrer tiefen Verzweiflung heraus blicken. Es sind oft umherirrende Formen, Gewissen in Aufruhr, in ständiger Erwartung, jedes mit seiner eigenen Form und einer ihm eigenen Maske. Wie könnte man nicht an diese Zwischen-Welt der Vampire denken, selbst wenn Beksinski keine der allseits bekannten Darstellungen der blutrünstigen Vampire bietet. In einem Werk aus dem Jahre 1973 (77 x 62 cm), mit schwarzer Kreide gemalt, sieht man einen eigenartigen Prinzen des Todes, der voranschreitet. In seiner rechten Hand hält er ein Kreuz, und ein zweites Kreuz erscheint eingerahmt auf seiner Brust. Im Hintergrund ist noch ein weiteres Kreuz auf einer Kugel; Köpfe mit großen offenen Augen fliegen um ihn herum. Eine weibliche Gestalt hebt einen Schädel hoch. Dieses Schreckbild ist beeindruckend. Es scheint eine Herde Seelen anzuführen. Und noch ein Bild, das ich »Zug für eine lüsterne Frau« (1972, 62 x 62 cm, schwarze Kreide) nennen würde. Oder der »Kirchenfürst«, ein anderes Schreckbild, das etwas ähnliches wie eine Mitra trägt, über der sich ein kleines Kreuz erhebt (1973, 77 x 62 cm, schwarze Kreide). Vielfältige und ungeheuerliche Begattungen bevölkern diese krankhafte Welt an der Grenze des Vorstellbaren. Gespenstische Begattungen von Toten-Lebendigen, von alten Begierden verfolgt. - Es sind Register, die von so vielen anderen extremen Malern, wie Giger oder Sibylle Ruppert, gezogen worden sind.

Die versteinerten Städte

Ein anderes Thema sind die versteinerten Städte, in denen sich die Leichen auftürmen. Riesige Städte, junge oder alte, Türme von Babel, an denen die Zeit ihre Spuren hinterlassen hat (Abb. S. 57). Knochenhäuser, Städte, die sich in einem nachtblauen Licht auflösen. Stadtfetzen, riesig und stolz, die im meergrünen Licht von Schwefel und Nacht vergehen (Abb. S. 49). Das Thema der Sarg-Städte, das sehr häufig bei den zeitgenössischen figurativen Malern vorkommt, beein-

druckt bei Beksiriski durch seine Vielgestaltigkeit. Gespenster irren umher, greifen mit ihren Fingern in das weiche Fleisch der Säulen (1979, 87 x 87 cm) oder lösen sich auf und scheinen in endlose Abgründe zu fallen (1971, 73x87 cm, Öl).

Aber die stärksten Werke Beksinskis sind vielleicht jene, die am wenigsten beschreibend sind, wie jenes aus dem Jahre 1985 (Abb. S. 73) von einer Ausdruckskraft und einer bemerkenswerten Dramatik. Ein Gespensterwesen erhebt sich im Vordergrund. Der Gesichtsausdruck ist angespannt, das weit geöffnete Auge ist auf das Unendliche fixiert. Die Hände mit zusammengezogenen Fingern ballen sich. An seiner Seite ein höhnisch lachender, zur Mumie erstarrter Kopf. Das Ganze ist ergreifend. Hier ist der Aspekt des Sinnbildhaften vollendet verwirklicht. Im gleichen Zusammenhang kann man noch die »Gespenster-Frau auf einem Pferd« (Abb. S. 35) oder das Bild, das ich »Gemetzelt« (Abb. S. 43) nennen würde, sehen. Man erblickt darauf eine Vielzahl von Leichen, die eng aneinandergeliebt sind und sich allmählich zersetzen. Tote, die im Leichentuch der Zeit vergehen. Man kann sich alle Arten von erdgeschichtlichen Katastrophen vorstellen. In diesem Stil der Ernüchterung erwähnen wir noch ein mit schwarzer Kreide gemaltes Werk aus dem Jahre 1969 (50 x 70 cm), das ein Vogelskelett mit langem Schnabel darstellt und dessen Knochen auf dem Boden verstreut liegen.

Eros und Thanatos

Die Zeichnungen aus der Zeit von 1960-1974 sind erotisch und obsessionell betont. Einige sind äußerst anschaulich, wie diejenige aus dem Jahre 1967 (100 x 70 cm), die einen nackten Frauenkörper darstellt, dessen Rücken wie unter einer großen Last gebeugt ist: die Wollust, erdrückt durch die Last der Begierde. Dieser Zeitabschnitt offenbart bereits die großen Entwicklungslinien von Beksinskis späterem malerischen Werk, aber unter einer noch chaotischen Trächtigkeit. Der Tod und die Wollust bilden endlos ein monströses und masochistisches Ballett, in dem die makabre Obszönität erschreckende Auswüchse annimmt. Besonders, wenn angebundene Lebewesen dargestellt werden, die durch eine erotische Zwangsvorstellung in Leiden und Unbeweglichkeit erstarrt sind. Eros und Thanatos - ein grund-

sätzliches Thema, in dem Beksinski eine zersetzende und beunruhigende Vorstellungswelt enthüllt.

Eine Vorwegnahme der Schreckensszenarien Jedoch scheint es mir, wie bereits ausgeführt, daß Beksinski vor allem ein realistischer Seher ist. Denn die Welt, die er darstellt, so todesnah und seltsam sie auch sein mag, nimmt von Tag zu Tag immer deutlichere Formen in unserem eigenen, wirklichen Leben an. Die Leichenberge der faschistischen Lager haften noch in unserem Gedächtnis, und unterdessen ereignen sich wieder ähnliche Vernichtungsszenen vor unseren Augen in Afrika. Desgleichen nehmen durch die Verschmutzung von Wasser, Luft und Erde auf unserem Planeten jene Bereiche der Verdammnis zu, die manchen Bildern Beksinskis gleichen. Heutzutage fügt die globale Entmenschlichung schrittweise weitere Stufen zu dieser Vision hinzu, ohne daß wir wissen können, welche unvorstellbaren Grenzen die Menschheit noch überschreiten wird. Die Szenarien eines möglichen Weltendes werden immer zahlreicher und ihre zerstörerischen Auswirkungen scheinen sich anzuhäufen. Die Gegenwart mit ihrer Beschleunigung der Zeit, der Bevölkerungsexplosion (fünfeinhalb Milliarden Menschen sind es heute und bald sechs oder acht Milliarden etwa im Jahre 2010), ist auch gekennzeichnet durch neue Technologien, neue Viren, genetische Manipulationen und solche auf dem Gebiet der Datentechnik. Das Ökosystem des Lebens wird von allen Seiten angegriffen und die Gefahr besteht, daß es sein Rückgrat verliert und damit das Menschengeschlecht in den Abgrund eines endgültigen Nichts wirft. Es zeichnet sich jetzt schon ziemlich genau ab, daß zwischen den Jahren 2020 und 2030 die Erderwärmung einen Grad erreicht, der die Meere so ansteigen läßt, daß ein Drittel des bewohnten Landes im Wasser versinkt. Denn die Zerstörung der Ozonschicht läßt schrittweise immer mehr ultraviolette Strahlen auf die Erde gelangen, so daß diese infolge der verbrannten Vegetation von Hungersnöten heimgesucht wird. AI! das könnte die Menschen dazu zwingen, ein Leben unter der Erdoberfläche vorzusehen, wie das schon teilweise in Japan der Fall ist. Ein großer Teil der Bevölkerung würde unter der Einwirkung der ultravioletten Strahlen

erblinden, so wie dies schon bei den Hirten in Feuerland, an der Spitze Südamerikas, geschehen ist. Diese kosmologische Weltbeschreibung des Todes wird im Werk Beksinskis, das im Laufe der Jahre immer wirklichkeitsnaher und visionärer wird, mehr und mehr beschworen. Bislang erschien uns der nukleare Weltuntergang als der am meisten gefürchtete. Nun aber besteht die Möglichkeit, daß das Menschengeschlecht durch noch viel Schrecklicheres zugrunde gehen kann, wenn dies überhaupt vorstellbar ist. Tatsächlich erscheinen tagtäglich neue und schreckliche Szenarien des Weltunterganges. Die zunehmende Schwächung des menschlichen Immunsystems ist jetzt ebenso bewiesen wie die Zunahme der Virus-Krankheiten, die man längst überwunden glaubte. Zu gleicher Zeit zeichnen sich andere, fremdartige, noch schlimmere Krankheiten ab, so daß das Ende der Welt durch Viren und Bakterien, das noch schrecklicher wäre als der Untergang durch die Kernkraft, nicht mehr auszuschließen ist. Wir können so noch mit anderen Augen dieses Welt-Theater der Toten-Lebendigen, wie es uns Beksinski vorführt, betrachten. Die genetischen Manipulationen führen über kurz oder lang zu anderen möglichen Schreckensszenarien. Professor Petrow, Biologe und Stellvertretender Präsident der Russischen Akademie der Wissenschaften, sagt, daß die genetischen Manipulationen ungeheuerliche Pflanzen, aber auch monströse Lebewesen hervorbringen können. Das wären widernatürliche Arten, Mutanten, die eine alptraumhafte Menschheit hervorbringen könnten. Beksinski malt im Jahre 1978 ein Lebewesen, dessen riesiges Ohr sich wie eine Membran ausdehnt, die sich unter dem Augenlid vergrößert. Dies ist vielleicht die vorwegnehmende Schilderung von Monstren, die infolge von genetischen Manipulationen auftreten könnten.

Alle diese Szenarien künden eine mögliche Veränderung dessen an, was wir bisher Leben oder Tod nannten, und das Auftreten einer Zwischenwelt mit undeutlichen Grenzen, so wie es das Werk Beksinskis deutlich macht.

Biomechanoide Roboter

Eines seiner Werke von 1984 (87 x 73 cm) stellt das vor, was man einen biomechanoiden Roboter nennen

könnte. Wir sehen ein menschliches Gebilde, dessen Kopf in unklarer Weise von einem Fädengewebe durchsetzt ist. Kleine runde Kugeln erscheinen am Arm und im Inneren des Körpers. Dieses »Lebewesen« besteht nur aus verschiedenen Fasern. Die kleinen Kugeln erinnern an Mikroprozessoren und alles wirkt künstlich und mechanisch, selbst wenn die Hand annähernd menschlich gestaltet bleibt. Eine andere Figur aus dem Jahre 1975 (123 x 103 cm) zeigt ein menschenähnliches Wesen - einen Humanoiden - ohne Gesicht, das auf seiner Brust ein Bild von Sonne und Mond trägt. Es scheint in seiner hohen Allmacht voranzuschreiten und ist von zahllosen Händen umgeben. Eine andere Figur, im gleichen Geist konzipiert (1980,73 x 87 cm), präsentiert einen aus ganzen Stücken zusammengesetzten Kopf in einer bunt zusammengewürfelten Ansammlung von Stacheln aus verschiedenen Materialien. Zwei eierartige Formen ersetzen die Augen. Ebenso zeigt die Physiognomie mit der Bezeichnung »EZ« aus dem Jahre 1986 (87 x 73 cm) ein Gesicht, das aus einem feinen Gitterwerk besteht, das keinerlei anatomische Bedeutung aufweist. Das mißgestaltete Gehirn öffnet sich, so als ob es sich um einen Erdpol handelte. Mehrere Kugeln sind auf der Stirn verteilt. Dieses Nicht-Menschliche läßt sogleich den Gedanken an einen menschenähnlichen Roboter aufkommen.

Wenn die Wirklichkeit die Vision überholt Noch vor einigen Jahren konnte jegliche Annäherung zwischen der Einbildungskraft Beksinskis und der Wirklichkeit unsinnig und aus einer unglaublichen Science-Fiction-Welt herzustammen scheinen. Dies gilt für Heute nicht mehr; vielmehr ist es inzwischen noch dramatischer geworden, denn es bricht eine Zukunft an, in der sogar die Vorstellungskraft Beksinskis Gefahr läuft, überholt zu werden. Das führt uns dazu, die Begriffsbestimmung, die er von seinem Werk gibt, mit anderen Augen zu betrachten, wenn er uns sagt, daß er »Anschaulichkeiten« malt, oder daß sein Werk an sich keinen Sinn hat. Tatsächlich ist eine Wirklichkeit, die unsere Vorstellungskraft übersteigt, »außerhalb von Sinn«. Dieser wird zum Nicht-Sinn aus Mangel an Beziehung zu dem, was bislang denkbar war. Das Udenkbare besteht in den Tatsachen oder in der

Art gewisser Informationen sowie Forschungen, die in Laboratorien durchgeführt werden, und die sich nicht mehr zur Mitteilung eignen. Diese Wirklichkeit des Grauens, die zu einer entarteten Wissenschaft und Forschung gehört, die sich außerhalb jeder ethischen Kontrolle befindet und wider-natürlich ist, birgt die Gefahr, unvorstellbare biologische und kosmische Katastrophen hervorzurufen. Diese Horrorszenarien, die unsere Zeit kennzeichnen, bedrohen das Überleben unseres Planeten, und zwar so, daß Beksinskis düstere Visionen - selbst wenn man sie auf verschiedenen Verständnis-ebenen liest - beweisen, daß die phantastischste und abwegigste Vorstellungskraft zur Wirklichkeit werden kann. Das läßt uns auch die Frage nach der Art dieser Visionen stellen, die gewissermaßen schon vorher als eine Botschaft vorhanden waren und von einem Anderswo gekommen sind. Visionen oder Botschaften, die wir nur allmählich vor einem neu hervorkommenden Wirklichen verstehen können.

Dies führt uns zu weiteren Überlegungen in Bezug auf die mediengebundene Rolle des Künstlers, der selbst unbewußt beschreibt, was er nicht begreifen kann. In diesem Sinne beginnen wir zu verstehen, daß jeder Vision ein gewisser Grad von Wirklichkeit innewohnt, und daß letzten Endes diese Vision auf allen Gebieten ein potentiell Reales vorwegnimmt, das auf diese oder jene Weise in einem bestimmten Augenblick der Raum-Zeit-Beziehung zur Gegenwart wird. Alles, was der menschliche Geist ersinnen kann, wird Wirklichkeit. Zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren verwischen sich allmählich die Grenzen, so wie heute die Grenzen zwischen dem unendlich Kleinen und unendlich Großen verschwinden. Seltsam, diese Zeit, in der die Vision die Wirklichkeit vorwegnimmt, aber die Wirklichkeit auch Gefahr läuft, jede Vision zu überholen. So ergeben sich viele Fragen zur warnenden Rolle der Kunst in unserem Jahrhundert und über das Werk Beksinskis im besonderen.

Übersetzung aus dem Französischen von Volkmar Zögner und Wolfgang Saure

Anmerkung

Alle im Text erwähnten Arbeiten Beksinskis, die nicht in diesem Katalog abgebildet erscheinen, sind in der großen Monographie von Piotr Dmochowski, Paris 1988/89, reproduziert.

Gerd Lindner

Daten zur

1929 am 24. Februar in Sanok, einer Kleinstadt im Südosten von Polen, geboren

1947-52 Studium der Architektur am Polytechnikum in Krakow

1951 Heirat mit Sophie Stankiewicz

1952-55 Absolventeneinsatz im Baugewerbe, der ihn in verschiedene Städte führt, so nach Szczecin, Krakow und Rzeszów; findet Interesse an der künstlerischen Fotografie, der er sich bald vollends zuwendet; erste Versuche in der Malerei; schon seit dem Studium übt er sich auch in der Zeichnung

1955 Rückkehr nach Sanok, Abbruch der Arbeit als Architekt

1958 Geburt des einzigen Sohnes Thomasz; veröffentlicht in der Zeitschrift »Fotografia« (Nr. 11/1958) einen Beitrag zur »Krise in der Fotografie und Perspektiven ihrer Überwindung«;

Teilnahme an Fotoausstellungen in Warschau und Gliwice; in Poznan erste Einzelausstellung mit abstrakt bis halbabstrakten plastischen Relief-Bildern, die bis Mitte der sechziger Jahre bestimmend werden

1960 Beteiligung an einer Ausstellung junger Künstler, die aus Anlaß eines Kongresses des AICA (Association Internationale des Critiques d'Art) in Krakow stattfindet; Einzelausstellung seiner Relief-Bilder in der Alten Orangerie in Warschau; die Fotografie hat er inzwischen endgültig aufgegeben

1964 Teilnahme an einer großen Ausstellung in der Alten Orangerie in Warschau, die ihn bereits als Künstler mit ausgeprägter Eigenart hervortreten läßt; er wendet sich nun ganz dem Zeichnen zu, das plastische Schaffen bricht unvermittelt ab

1967 wiederum in Warschau (gemeinsam mit Adolf Ryszka) Ausstellung jüngster, nun ausnahmslos figurativ-expressiver Zeichnungen, die in der Folge zu jener visionär-phantastischen Bildauffassung führen, die für ihn schließlich charakteristisch wird

1968 Einzelausstellungen mit Zeichnungen in Poznan, Łódź, Katowice und Rzeszów, Zeichenmaterial ist nun Kohle (statt Feder oder Kugelschreiber wie bisher); der Charakter der Blätter entspricht Maler-Zeichnungen in weich moduliertem Chiaroscuro; nach längerer Zeit intensiver Vorbereitung entstehen die ersten, aus der Sicht des Künstlers gültigen Ölmalereien

1970 die Galerie für moderne Kunst in Warschau zeigt erstmals neben Zeichnungen auch Bilder in Öl; die Ausstellung hinterläßt einen tiefen Eindruck beim Publikum, provoziert aber auch höchst kontroverse Meinungsäußerungen, die bis heute unvermindert anhalten

1971 Einzelausstellung von Gemälden und Zeichnungen in der Galerie »Pryzmat« in Krakow; nimmt am 5. Februar- und 6. Märzsalon in Zakopane teil

1972 erneut Einzelausstellung in der Galerie für moderne Kunst in Warschau (Gemälde und Zeichnungen); Ausstellungsbeteiligung in Budapest

1973 das Historische Museum in Sanok präsentiert Neuerwerbungen des Jahres 1972 - darunter auch Werke von Beksinski; die Galerie des polnischen Künstlerverbandes in Katowice zeigt in einer Einzelausstellung Werke des Künstlers aus der Sammlung von Aleksander Szydlo

1974 weitere Personalausstellungen in Walbrzych und Köln (Galerie im Karstadt-Haus); das zeichnerische Werk (auf der Höhe seiner reifen künstlerischen Ausformung) bricht ab; in den nächsten vierzehn Jahren entstehen ausschließlich Malereien in Öl oder (vereinzelt) Acryl

1975 Einzelausstellung von Gemälden im Historischen Museum Sanok; Ausstellungsbeteiligung in der Warschauer Galerie »Zacheta«

1976 Beksinski zeigt Einzelausstellungen seiner Bilder in Bytom, Łódź und Köln (Galerie im Karstadt-Haus); das Theater STU in Krakow präsentiert eine Auswahl seiner Malerei; Zeichnungen sind in der Galerie Simone van Dormael in Brüssel zu sehen; das Nationalmuseum Wroclaw präsentiert eine Retrospektive des fotografischen Werkes der Jahre 1955-59; Arbeiten von Beksinski sind außerdem auf Überblicksausstellungen in Kłodzko (Malerei und Grafik aus der Sammlung Ryszard Ratajczak) und im Historischen Museum in Sanok (Neuerwerbungen 1975) vertreten

1984 Übersiedlung nach Warschau, da das Elternhaus in Sanok städtebaulichen Veränderungen zum Opfer fällt

1985 das Kulturzentrum »Bafomet« in Florenz zeigt erstmals Malerei von Beksinski in Italien

1979 zum dritten Mai sind Bilder des Künstlers in der Galerie im Karstadt-Haus in Köln zu sehen

1980 Ausstellungsbeteiligung am »Sanoker Dezember salon« im Historischen Museum in Sanok

1981 Einzelausstellung von Gemälden in der Warschauer Galerie der Schwestern Alicja und Bożena

Wahl; es ist die vorerst letzte Ausstellung Beksinskis mit Werken aus seinem eigenen Bestand, die unter Mitwirkung des Künstlers organisiert wird (von nun an verweigert er jedes weitere Engagement zur öffentlichen Präsentation seiner Bilder)

1981 -89 im Laufe der achtziger Jahre ist er in mehreren Ausstellungen polnischer Kunst, die vom Kunstausstellungsbüro in Łódź für das Ausland organisiert werden, vertreten (so in Paris, London, Berlin, Budapest, Stockholm, Bratislava und Wien)

1982 Personalausstellungen mit Gemälden aus Museen wie auch privaten Sammlungen finden in der Galerie »Il Torchio« in Modena und im Historischen Museum in Sanok statt

1983 Präsentation von Gemälden aus der Sammlung von Aleksander Szydlo in Katowice und Gliwice; Beginn der Zusammenarbeit mit Piotr Dmochowski in Paris

1984 in der Zeitschrift »Radar« erscheint unter dem Titel »Ich habe Ausstellungen« ein größeres Interview mit Beksinski

1985 Piotr Dmochowski veranstaltet in der Galerie »Valmay« in Paris die erste Einzelausstellung (»Hommage à Beksinski«) mit Gemälden und Zeichnungen des Künstlers aus seiner eigenen Sammlung

1986 zweite Ausstellung von Gemälden aus der Sammlung Anna und Piotr Dmochowski in der Galerie »Valmay« in Paris; Beteiligung an der Exposition »Figuration Critique« in Antwerpen und an weiteren Gruppenausstellungen in Cannes, Bouffemont, Paris

1986-88 Piotr Dmochowski bringt mehrfach Werke Beksinskis in große Überblicksschauen zur zeitgenössischen Kunst im Grand Palais in Paris, so in den »Salon des Independants« (1986/87), »Salon de Mai« (1986), »Salon Comparaisons« (1986/87), »Salon d'Automne« (1986/87), »Salon des Artistes Français« (1987) und die Exposition »MAC 2000« (1987)

1987 Teilnahme am XXI-eme Prix International d'Art Contemporain de Monte Carlo (erhält den Prix de Sa Commission Nationale pour l'UNESCO); Piotr Dmochowski organisiert weitere Ausstellungen in Paris, so im Institute Polonais und in der Galerie l'Aéroport d'Orly Sud; nach insgesamt sechs Jahren ist in Polen erstmals wieder eine Ausstellung mit neuesten Gemälden Beksinskis in der Galerie Wahl in Warschau zu sehen

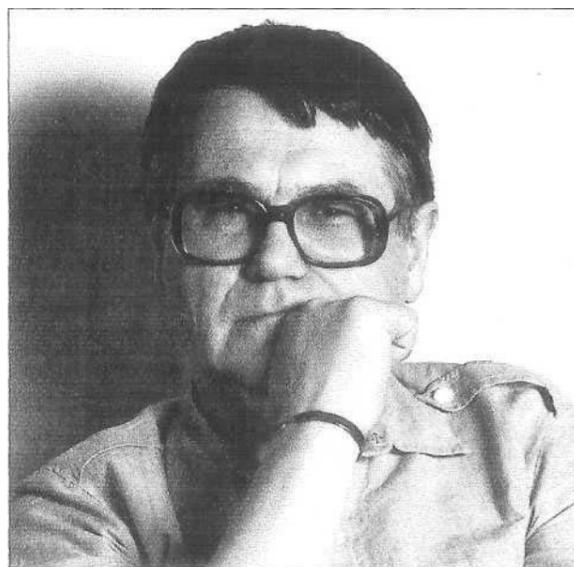
1988 Einzelausstellungen finden in Paris (UNESCO, Galerie »Valmay«, Galerie »Barm's«), in Metz (Maison de la Culture) und in Düsseldorf (Ars Polona) statt; außerdem werden Bilder von Beksinski im Historischen Museum in Sanok sowie in Warschau und Poznan gezeigt;

Teilnahme am XXII-eme Prix International d'Art Contemporain de Monte Carlo;
nach vierzehnjähriger Pause setzt erneut ein Werkkomplex mit Zeichnungen ein, der nun parallel zur Malerei fortgeführt wird und ab 1990 auch spezielle Mischtechniken in Schwarz-Weiß einbezieht

1989 Eröffnung der »Galerie Dmochowski/musee-galerie de Beksinski« in Paris, die bis 1996 besteht und vor allem frühere Bilder des Künstlers aus der Sammlung Dmochowski in einer ständigen Ausstellung präsentiert; im Eröffnungsjahr zeigt die Galerie zudem in einer Sonderschau neue Arbeiten von Beksinski; ein repräsentativer Bildband zum Gesamtwerk, herausgegeben von Anna und Piotr Dmochowski, erscheint in Paris (Text französisch/englisch); im Arkady-Verlag Warschau kommt parallel eine Künstlermonographie von Tadeusz Nyczek (Text polnisch) heraus

1990 Ankauf eines Konvoluts von 59 Bildern aus der Sammlung Dmochowski zur ständigen Präsentation im Tho-Ou Museum (Museum Osteuropas), Osaka; Einzelausstellung in Kolobrzeg und Stupsk in Polen

1991 Einzelausstellung neuer Arbeiten in der Galerie Dmochowski, Paris; es erscheint ein repräsentativer Folgeband Dmochowskis zu seiner Edition von 1988/89 (Text französisch/englisch), der Arbeiten der Jahre 1987-91 frühen Pastell- und Sepiablättern von 1958 ge-



Zdzisław Beksinski, 1988

genüberstellt; Editions Ramsay bringt ebenfalls eine Monographie in französischer Sprache heraus

1992 Ausstellung im Kunsthaus Dr. Hartl, Freising; zur Ausstellung erscheint ein Katalog (nach der im gleichen Jahr erschienenen deutschen Ausgabe der Monographie vom Arkady-Verlag Warschau die zweite deutschsprachige Buch-/Katalogpublikation über den Künstler)

1993 Ausstellung neuer Bilder in der Galerie Dmochowski, Paris

1995 letztmalig stellt Piotr Dmochowski in seiner Galerie in Paris neue Werke des Malers in einer Sonderschau vor; Ende des Jahres kommt es zum Bruch und der Aufhebung des Exklusiv-Vertrages, der seit 1983 zwischen dem Künstler und ihm bestanden hat

1995-96 große Wanderausstellung mit 90 Gemälden und 50 Zeichnungen aus der Sammlung Dmochowski durch Polen - Stationen sind tödz, Krakow, Katowice und das Nationalmuseum in Gdansk; zuvor war die gleiche Ausstellung 1995 bereits im Erzdiözesan-Museum in Warschau zu sehen gewesen.

1997 erscheint die polnische Ausgabe eines Buches von Piotr Dmochowski mit dem Titel »Zmagania ä Beksinskiego« (Das Ringen für Beksinski), das Ende 1997/Anfang 1998 auch in einer französischen Fassung vorliegen soll (»Notes sur la Situation generale. Historique d'un echec« - Anmerkungen zur allgemeinen Lage. Geschichte eines Mißerfolgs)

Präsenz in ständigen Ausstellungen Sanok, Historisches Museum (umfangreichste, systematisch vom Künstler selbst vervollständigte Sammlung in Polen)

Paris, Galerie Dmochowski/musee-galerie de Beksinski (bestand von 1989 bis 1996 zur Präsentation vor allem der früheren Werke aus der Sammlung Dmochowski)
Osaka, Tho-Ou Museum/Museum Osteuropas (seit 1990)

Werke in öffentlichen Sammlungen in Polen

Bydgoszcz, Leon-Wyczötkowski-Bezirksmuseum
Krakow, Nationalmuseum
Lodz, Staatliche Kunstgalerie
Lubaczöw, Museum
Poznan, Nationalmuseum
Sanok, Historisches Museum
Toruri, Bezirksmuseum
Warschau, Nationalmuseum
Warschau, Erzdiözesan-Museum
Warschau, Museum der Geschichte der Arbeiterbewegung
Wroclaw, Nationalmuseum

... im Ausland

Göteborg, Kunstmuseum (Schweden)
Osaka, Museum Osteuropas (Japan)

sowie in zahlreichen Privatsammlungen im In- und Ausland

Neuere Literatur (Auswahl)

Monographien/Kataloge

Tadeusz Nyczek: Zdzistaw Beksinski, Arkady Warschau 1989 (polnisch; deutsche Ausgabe 1992)

Beksinski - Photographies, Dessins, Sculptures, Peintures / Anna et Piotr Dmochowski, Paris 1988/89 (2. Aufl. 1991, französisch / englisch)

Beksinski - Peintures et Dessins 1987 -1991 / Anna et Piotr Dmochowski, Paris 1991 (französisch / englisch)

Beksinski - Peintures / Editions Ramsay 1991 (französisch)

Beksinski - Der geschundene Mensch / Kunsthaus Dr. Hans Hartl (Freising), München 1992 (deutsch)

Beksinski - Obrazy z lat 1983 -1994 / Paristwowa Galeria Sztuki, tödz 1995 (polnisch)

Piotr Dmochowski: Zmagania a Beksinskiego, Paris 1997 (polnisch)

Artikel in Zeitungen und Zeitschriften

Marzena Bomanowska: »Beksinski w tödzi«, in: Gazeta Wyborcza (Ausgabe tödz) vom 1. September 1995

Marzena Bomanowska: »Wizje Beksinskiego«, in: Gazeta Wyborcza (Ausgabe tödz) vom 8. September 1995

Gustaw Romanowski: »Totalne strupieszenie swiatä«, in: Rzeczpospolita vom 9./10. September 1995

Dorota Jarecka: »Piekfo w kolorach teczy«, in: Gazeta Wyborcza vom 20. September 1995

Katarzyna Bik: »Nie cierpie Beksinskiego«, in: Gazeta Wyborcza (Ausgabe Krakow) vom 4. November 1995

Barbara Ziembicka: »Niewiarygodne sny«, in: Dziennik Polski, Krakow, 21. November 1995

Tadeusz Nyczek: »Beksinski - wieczne nieporozumienie«, in: Tygodnik Powszechny, Krakow 1995, Nr. 49

Stanislaw Tabisz: »Chwafa Beksinskiemu«, in: Czas, Krakow, 12. Dezember 1995

Andrzej Urbanowicz: »Tamten swiat w tym swiecie«, in: Sla.sk, Katowice 1996, Nr. 3/5 (monatlich)

Urszula Benka: »Wdarcie w swiatfo«, in: Opcje, Katowice 1996, Nr. 2

Andrzej Urbanowicz: »Nie widze zadnego powodu«, in: Opcje, Katowice 1996, Nr. 2

Monika Postawa: »W ogrodach pomocnika smierci«, in: Opcje, Katowice 1996, Nr. 2

Seweryn A. Wistocki: »Zdzislaw Beksinski i krytyka«, in: Opcje, Katowice 1996, Nr. 2

Monika Matkowska: »Widma, zjäwy, krzyze«, in: Rzeczpospolita vom 2./3. November 1996

Tadeusz Nyczek: »Beksinski: fotografie wewnetrzene«, in: Tadeusz Nyczek: Plus nieskonczonosc, Wydawnictwo Literackie, Krakow 1997

Eine ausführliche Bibliographie findet sich in der Monographie von Tadeusz Nyczek (1989) sowie im großen Bildband von Anna und Piotr Dmochowski (1988/89).