

Vorbemerkungen:

Der vorliegende Text ist eine extrem gekürzte Fassung meiner wissenschaftlichen Arbeit am Kunsthistorischen Seminar der Friedrich-Schiller-Universität Jena über Zdzisław Beksiński's malerisches Werk zwischen 1987 und 2005.

Ich werde die Arbeit in einer leicht geänderten Fassung publizieren. Daher ist es nicht möglich, die komplette Schrift zum kostenlosen Download zur Verfügung zu stellen. Dennoch werde ich Interessenten gegen eine Schutzgebühr von 30 EUR (zzgl. Versandkosten) gern die komplette Fassung mit über 80 Abbildungen (überwiegend in Farbe) in gebundener Form senden (Kontakt: PeterStapf@gmx.de).

An dieser Stelle möchte ich auch die Gelegenheit nutzen und Piotr Dmochowski meinen Dank aussprechen: Er hat mich während meiner Arbeit an diesem Thema fortlaufend mit wichtigen Informationen versorgt. Nebenbei ist auf diese Weise, sozusagen als „Abfallprodukt“, eine digitale Bibliothek mit zahlreichen Veröffentlichungen in internationalen Periodika über den Künstler zwischen 1956 und 2006 entstanden.

Peter Stapf

Friedrich-Schiller-Universität Jena

Philosophische Fakultät
Kunsthistorisches Seminar



MAGISTERARBEIT

zur Erlangung des akademischen Grades
MAGISTER ARTIUM (M.A.)



vorgelegt von:

Peter Stapf

zum Thema:

Zdzisław Beksiński
Das malerische Werk
zwischen 1987 und 2005

Erstgutachter:

PD Dr. phil. habil. Ulrich Müller

Zweitgutachter:

Prof. Dr. phil. habil. Franz-Joachim Verspohl

Ort, Datum:

Orlamünde, 13. September 2006

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
Erster Teil	Das künstlerische Schaffen bis Mitte der achtziger Jahre	
A	Herkunft und Ausbildung	6
B	Einzelne Schaffensphasen	11
I	Photographie	11
II	Reliefs und Skulpturen	14
III	Zeichnung	17
IV	Malerei	21
1	<i>Formale und thematische Betrachtung</i>	21
2	<i>Künstlerische Einflüsse</i>	24
Zweiter Teil	Das malerische Werk zwischen 1987 und 2005	
A	Gestaltungsprinzipien und motivischer Schwerpunkt	31
I	Vom Raum zur Fläche	33
II	Der Mensch als Leitmotiv.....	36

B	Bildprogramm	39
I	Metamorphotische Darstellungen	39
II	Formen der Zeitlichkeit	44
1	<i>Vergänglichkeit</i>	44
2	<i>Räumliches Nebeneinander</i>	46
III	Kopfdarstellungen	48
1	<i>Porträts ohne Antlitz</i>	48
2	<i>Formales Intermezzo 1</i>	51
IV	Gruppendarstellungen	54
1	<i>Formales Intermezzo 2</i>	54
2	<i>Erstarrte Pantomime</i>	56
V	Kreuzigungsdarstellungen	59
1	<i>Gestaltungsmerkmale</i>	59
2	<i>Das Ende von Humanität und Religion</i>	61
	Schlußbetrachtung	65
	Bibliographie	68
	Abbildungen	78
	Bildquellenverzeichnis	112
	Erklärung des Verfassers	116
	CD-ROM mit Magisterarbeit im PDF-Format	

Einleitung

Der polnische Maler, Zeichner, Graphiker, Plastiker und Photograph Zdzisław Beksiński (*1929, †2005) gehört in seinem Heimatland ohne Zweifel zu den bekanntesten bildenden Künstlern. Von Beruf eigentlich Architekt, hat er über einen Zeitraum von rund fünfzig Jahren ein äußerst umfangreiches und vielgestaltiges Œuvre geschaffen, das durch seine Ermordung am 21. Februar 2005 einen ausgesprochen tragischen Abschluß gefunden hat.

Beksińskis Gesamtwerk läßt sich in mehrere Werkphasen gliedern, die sich zeitlich bisweilen überschneiden. So beschäftigt er sich zunächst mit der Photographie, wechselt später zur Plastik, zu Zeichnungen sowie Graphiken und widmet sich ab Ende der sechziger Jahre schließlich der Malerei, die bis zu seinem Tod im Zentrum des künstlerischen Schaffens steht.

Die vorliegende Untersuchung befaßt sich in erster Linie mit dem malerischen Werk im Zeitraum zwischen 1987 und 2005. Aus thematischer, besonders aber aus formaler Sicht weisen diese Arbeiten eine Bildkonzeption auf, mit der sie sich von den früheren Gemälden entsprechend abgrenzen lassen. Eine Trennungslinie ist freilich fließend und kann daher zeitlich nicht eindeutig fixiert werden, doch ist sie mit dem Jahr 1987 an einem Punkt gesetzt, bei dem die charakteristischen Eigenschaften bereits bei einem Großteil der Arbeiten zu finden sind.

Für eine formale und thematische Beurteilung der Werke ab Mitte der achtziger Jahre sollen zunächst die allgemeinen Gestaltungsprinzipien und der motivische Schwerpunkt bestimmt werden, um auf dieser Grundlage schließlich einige spezifische Merkmale genau zu untersuchen: Wie bereits in früheren Arbeiten, so finden sich auch in den späteren Gemälden etwa zahlreiche Verwandlungs- beziehungsweise Metamorphosedarstellungen. Darüber hinaus lassen sich in diesen Werken verschiedene Formen der Zeitlichkeit feststellen, von denen eine zum Bei-

spiel als stroboskopische Auflösung von Bewegungsabläufen erscheint. Außerdem verwendet der Künstler nur noch ein äußerst eingeschränktes Motivrepertoire, in dessen Mittelpunkt die menschliche Gestalt steht. Neben den Kopf- und Gruppendarstellungen, welche in den vorliegenden Ausführungen als Klammern für zwei wichtige formale Intermezzi dienen, sollen auch die zahlreichen Kreuzigungsdarstellungen behandelt werden. Der Fokus liegt bei den einzelnen Abschnitten vor allem auf den möglichen künstlerischen Einflüssen und den Bildaussagen, die sehr vielfältig, bisher aber nur vage bezeichnet sind, was wohl hauptsächlich daher rührt, daß der Künstler Fragen nach möglichen Inspirationsquellen nur sehr ungenau beantwortet und sich einer theoretischen Auseinandersetzung mit seinen Werken konsequent widersetzt hat.

Zunächst sind diesem Teil aber einige auf das Wesentliche komprimierte biographische Angaben zu Herkunft und beruflichem Werdegang Beksińskis vorangestellt, denen sich summarische Betrachtungen der einzelnen Schaffensphasen in chronologischer Abfolge bis Mitte der achtziger Jahre anschließen, deren Kenntnis für eine Beurteilung der späten malerischen Werke notwendig ist. Selbstverständlich kann dabei nicht jede einzelne Facette beleuchtet werden, da hierfür prinzipiell spezielle Untersuchungen erforderlich wären. Der erste Teil dient letztlich dazu, die signifikanten Entwicklungslinien im Œuvre nachzuzeichnen und die mehr oder weniger ausgeprägten formalen und thematischen Rückgriffe auf frühe Phasen im Spätwerk transparent zu gestalten.

Sowohl für die Beschreibung von Beksińskis künstlerischem Schaffen bis Mitte der achtziger Jahre als auch für die Untersuchung der späten Gemälde sind ganz bewußt nur wenige repräsentative Beispiele ausgewählt, um die hauptsächlichen Charakteristika zu erfassen und um darzulegen, wie sich diese am einzelnen Werk manifestieren können. Vor allem im zweiten Teil der Untersuchung werden daher bestimmte Arbeiten immer wieder im Zentrum der Ausführungen stehen. Freilich geht damit die Gefahr einher, daß manches jener Werke seine gestalterische Einheit verliert. Mit Blick auf das ausgesprochen umfangreiche Œuvre des polnischen Künstlers, muß an dieser Stelle jedoch der Übersichtlichkeit der Vorrang gewährt werden.

Das Gesamtschaffen Beksińskis ist in zahlreichen Monographien umfassend reproduziert, wissenschaftlich allerdings noch nicht bearbeitet.¹ Die Publikationen von Tadeusz Nyczek, dem Panorama-Museum Bad Frankenhausen sowie Wiesław Banach einmal ausgenommen, berücksichtigen diese Ausgaben nur selten kunsthistorische Fragestellungen. Grundsätzlich trifft das auch auf die zahlreichen, zwischen 1956 und 2005 in polnischen und internationalen Feuilletons veröffentlichten Aufsätze zu, die lückenlos vorliegen und ausgewertet wurden, von denen aber nur wenige als Diskussionsgrundlage herangezogen werden können.

- 1 Vor allem folgende Publikationen sind zu nennen: Zunächst die zwei Monographien, die von Anna und Piotr Dmochowski herausgegeben wurden. Die erste Veröffentlichung, 1988 erschienen, befaßt sich hinsichtlich der Reproduktionen mit den Schaffensphasen des polnischen Künstlers zwischen 1957 und 1987 und enthält Essays von Piotr Dmochowski, Tadeusz Nyczek und Michel Rando, die den Werdegang des Künstlers sowie dessen Œuvre zusammenfassend behandeln. Fragmente aus Interviews mit dem Künstler aus diversen Periodika und ein Beitrag Beksińskis, in dem er sich sehr allgemein mit der Bildfindung und der Deutung seines malerischen Werkes sowie den auf ihn wirkenden künstlerischen Einflüssen auseinandersetzt, ergänzen die Texte. Grundlage bildet hier die unveränderte zweite Auflage aus dem Jahr 1991. Vgl. DMOCHOWSKI, ANNA und PIOTR (Hrsg.): *Beksiński. Photographies, Dessins, Sculptures, Peintures*, Paris ²1991. Gegenstand der zweiten Monographie sind zunächst einige Zeichnungen aus dem Jahr 1958, hauptsächlich aber das malerische Werk zwischen 1987 und 1991, welches durch zahlreiche Skizzen jener Zeit vervollständigt wird. Darüber hinaus finden sich abermals jeweils ein Essay von Piotr Dmochowski und Tadeusz Nyczek in dieser Ausgabe. Vgl. DMOCHOWSKI, ANNA und PIOTR (Hrsg.): *Beksiński. Peintures et Dessins 1987-1991*, Paris 1991. Die erstmals 1989 erschienene Publikation von Tadeusz Nyczek widmet sich ebenfalls allen bis dahin erfolgten Schaffensphasen, deren komprimierte Besprechung der Autor in ein biographisches Gerüst kleidet. Enthalten sind zudem zahlreiche Ausschnitte aus Gesprächen mit dem Künstler sowie Artikel aus polnischen Feuilletons. Vgl. NYCZEK, TADEUSZ: *Zdzisław Beksiński*, übers. v. Janusz Kawecki, Warszawa 1992. Besonders hervorzuheben ist der Katalog des Panorama-Museums in Bad Frankenhausen, der anlässlich einer Ausstellung von Zeichnungen und Gemälden Beksińskis 1997 von Gerd Lindner herausgegeben wurde. Neben zwei Texten Beksińskis, enthält die Ausgabe Beiträge unter anderem von Wolfgang Sauré, Rudolf Kober sowie dem Herausgeber. Der Katalog stellt quasi die bis dahin ausführlichste kunsthistorische Auseinandersetzung mit dem zeichnerischen und malerischen Werk der Jahre 1968 bis 1994 dar. Vgl. LINDNER, GERD (Hrsg.): *Beksiński. Visionen aus dem Nichts* (=Katalog zur Ausstellung *Beksiński - Visionen aus dem Nichts* vom 24. Mai 1997 bis 17. August 1997 im Panorama-Museum Bad Frankenhausen), Bad Frankenhausen 1997. Im Zentrum der zweibändigen, von Joanna Kułakowska-Lis herausgegebenen Monographie steht hauptsächlich die Reproduktion von Arbeiten, die sich im Besitz des Historischen Museums Sanok befinden. Der erste Teil enthält kurze und sehr allgemeine Textbeiträge von Tomasz Gryglewicz und Wiesław Banach, der zweite Teil eine knappe Beschreibung des Künstlers von Wiesław Ochman und abermals ein Beitrag von Wiesław Banach. Vgl. KUŁAKOWSKA-LIS, JOANNA (Hrsg.): *Zdzisław Beksiński*, Bd. 1, Olszanica ³2005 u. KUŁAKOWSKA-LIS, JOANNA (Hrsg.): *Zdzisław Beksiński*, Bd. 2, Olszanica 2002. Die jüngste Beschäftigung mit dem Gesamtwerk des Künstlers stellt schließlich die Monographie Wiesław Banachs dar, die nach dem Tod Beksińskis erschienen ist. Neben einer ausführlichen Biographie, enthält diese Publikation Texte zu den einzelnen Schaffensphasen, die der Autor teilweise anhand entsprechender Äußerungen des Künstlers beurteilt. Vgl. BANACH, WIESŁAW: *Zdzisław Beksiński w Muzeum Historycznym w Sanoku*, Sanok 2005.

Die Arbeit stützt sich daher in erster Linie auf die Quellen. Vor allem betrifft das die zahlreichen Gespräche, die der Künstler mit polnischen Journalisten führte und die in verschiedenen Periodika Polens veröffentlicht wurden. Eine wesentliche Grundlage bildet außerdem die dreibändige Ausgabe des über 22 Jahre währenden Briefverkehrs, den der Künstler mit dem Pariser Juristen und Kunstsammler Piotr Dmochowski pflegte.² Diese Publikation stellt die bislang umfangreichste Quellensammlung in polnischer Sprache dar, deren Aufarbeitung für die vorliegende Untersuchung wichtige Ergebnisse gebracht hat. Ein Zugriff auf den umfangreichen Nachlaß Beksińskis, der sich seit dessen Tod im Historischen Museum in Sanok befindet, war leider nicht möglich, da eine Inventarisierung bisher nur teilweise durchgeführt wurde.

2 Die Ausgabe beinhaltet die Briefe aus dem Zeitraum zwischen 1983 bis 2005. Vgl. DMOCHOWSKI, PIOTR (Hrsg.): *Korespondencja pomiędzy Zdzisławem Beksińskim a Piotrem Dmochowskim*, 3 Bde., Paris 2005.

Erster Teil

**Das künstlerische Schaffen bis
Mitte der achtziger Jahre**

A Herkunft und Ausbildung

Zdzisław Beksiński wird am 24. Februar 1929 in Sanok, einer Kleinstadt im südöstlichen Polen geboren. Er ist das einzige Kind des Vermessungsingenieurs Stanisław Mateusz Beksiński und der Lehrerin Stanisława Beksińska, geborene Dworska.³

Das künstlerische Talent des Jungen offenbart sich schon früh. Er zeichnet viel. Seine Mutter sammelt die Blätter und versucht, das Interesse ihres Sohnes noch intensiver in diese Richtung zu lenken, indem sie ihm Bücher zur bildenden Kunst nahelegt. Auch in der Schule erhält er diesbezüglich Anerkennung, etwa mit einer Ausstellung einiger seiner Zeichnungen.⁴ Zwar schätzt auch sein Vater Stanisław diese Begabung, doch sieht er letztlich keinen Nutzen darin. Denn statt einer Förderung künstlerischer Fähigkeiten möchte er den Sohn vielmehr nach der klassischen Geschlechterrolle erziehen und in eine praktisch orientierte Richtung bewegen.⁵

Am 9. September 1939 besetzen die deutschen Truppen den Ort Sanok, an dessen östlicher Seite der Fluß San zu dieser Zeit noch die Grenze zur Sowjetunion bildet. Für den damals Zehnjährigen hat die Okkupation beziehungsweise der Krieg anfangs, so resümiert Beksiński in einer der wenigen Bemerkungen zu

3 Vgl. BANACH: *Zdzisław Beksiński*, S. 23ff.

4 Vgl. BEKSIŃSKI, ZDZISŁAW, Brief an DMOCHOWSKI, PIOTR vom 30.04.1984, in: DMOCHOWSKI (Hrsg.): *Korespondencja*, Bd. 1, S. 88-96, hier S. 95. u. BEKSIŃSKI, ZDZISŁAW, Gespräch mit ŁUŻYŃSKA, JADWIGA ANNA: *Najbliższa jest mi melancholia*, in: *Sycyna*, Nr. 19, 13.08.1995, S. 3-4, hier S. 3.

5 Vgl. BEKSIŃSKI, ZDZISŁAW, Gespräch mit MOLSKA, MARIA: *Wańka-wstańka*, in: *Uroda*, Nr. 11. November 2000, S. 50-53, hier S. 51 u. BEKSIŃSKI, ZDZISŁAW, Gespräch mit ŚNIEG-CZAPLEWSKA, LILIANA: *Po co siedzieć na kaktusie?*, in: *Viva*, Nr. 10 (164), 10.05.2003, S. 128-134, hier S. 131.

diesem Thema, eher den Charakter eines Abenteurers statt einer konkreten Bedrohung.⁶

Entscheidende Bedeutung während des Krieges erlangt für ihn der Zufall, daß er zahlreiche Schallplatten mit klassischer Musik aus einem sowjetischen Kulturhaus erhält, das nach dem Überfall der Deutschen auf die UdSSR im Juni 1941 herrenlos ist. Auf dem elterlichen Grammophon hört er sich die Platten an und entdeckt dabei seine Leidenschaft für die Musik.⁷ Wenig später, Beksiński ist vierzehn Jahre alt, bekommt er Klavierunterricht,⁸ der jedoch nur kurze Zeit währen kann: Beim sorglosen Spiel mit der damals überall herumliegenden Munition reißt ihm ein explodierender Minenzünder einen Teil von Daumen und Zeigefinger der linken Hand ab.⁹

Anfang August 1944 marschiert die Rote Armee in Sanok ein. Kurz darauf wird Beksiński wegen illegalen Waffenbesitzes von der sowjetischen Stadtkommandantur festgenommen. Spätestens jetzt ist der Krieg für den Fünfzehnjährigen kein Abenteuer mehr, denn die Soldaten schüchtern ihn mit Gewalt ein, indem sie ihm die Erschießung androhen. Erst nach einer Woche gelingt es dem Vater, die neuen Besatzer zu bestechen und den Jungen freizukaufen.¹⁰

Trotz der äußerst widrigen Umstände während der Kriegs- und Nachkriegszeit beendet Beksiński im Juni 1947 das Mathematisch-Physikalische Lyzeum in Sanok. Er möchte Filmregisseur werden. Daher soll ihn der weitere Weg, so sein Wunsch, nach Łódź führen,¹¹ das sich zu jener Zeit zum Zentrum der polnischen Filmproduktion entwickelt und wo gerade mit dem Aufbau einer Filmhochschule begonnen wird. Letztlich muß er sich jedoch der Autorität seines pragmatisch gesinnten Vaters beugen, der angesichts des durch den zweiten Weltkrieg zerstörten Polen den Beruf eines Architekten als den nützlicheren und weitaus

6 Vgl. BEKSIŃSKI: *Najbliższa jest mi melancholia*, S. 3.

7 Vgl. u. a. BEKSIŃSKI, ZDZISŁAW, Gespräch mit DZIKOWSKA, ELŻBIETA: *Nie cierpię wystaw!*, in: *Radar*, Nr. 42 (509), 18.10.1984, S. 1 u. 10-13, hier S. 13.

8 Vgl. BEKSIŃSKI: *Nie cierpię wystaw!*, S. 13 u. BEKSIŃSKI, ZDZISŁAW, Gespräch mit LIKOWSKA, EWA: *Paćkam, paćkam, aż się obraz namaluje*, in: *Przegląd*, Nr. 28 (134), 15.07.2002, S. 39-42, hier S. 39.

9 Vgl. BEKSIŃSKI: *Wańka-wstańka*, S. 51.

10 Vgl. ANDREJEW, PIOTR: *Artysta nie żyje*, in: *Kino*, Nr. 6 (457), Juni 2005, S. 52-54, hier S. 53.

11 Vgl. BEKSIŃSKI, ZDZISŁAW, Gespräch mit WÓJCIK, JERZY: *Nie obdzieram ludzi ze skóry*, in: *Rzeczpospolita*, Nr. 116 (4069), 20./21.05.1995, S. 6 u. BANACH: *Zdzisław Beksiński*, S. 26.

lukrativeren Broterwerb beurteilt. Mit dem Versprechen des Vaters, nach einem erfolgreichen Architekturstudium auch eine weitere Ausbildung zum Regisseur zu finanzieren,¹² schreibt er sich am Polytechnikum in Kraków ein und studiert Architektur.

Dieser fünfjährige Aufenthalt in der drittgrößten Stadt Polens hat Beksiński in künstlerischer Hinsicht ohne Zweifel beeinflusst, zumal das mit Baudenkmälern reich gesegnete Kraków als eines der wichtigsten Kulturzentren des Landes gilt, in dessen Museen sich hochkarätige Kunstwerke befinden.¹³ Außerdem kommt Beksiński zu einer Zeit in die Stadt, als der *Sozialistische Realismus* in der Volksrepublik noch nicht zur allgemeinen Doktrin ausgerufen ist.¹⁴

Sein Interesse wird in Kraków, so erinnert er sich, auf das Wesen der modernen Kunst gelenkt,¹⁵ denn unmittelbar nach dem zweiten Weltkrieg entwickelt sich dort eine rege Kunstszene, welche freilich, wie in anderen Ländern des ehemaligen Ostblocks auch, einer weitgehenden Kontrolle der kommunistischen Staatsführung unterliegt. Leider finden sich keine genauen Hinweise in den veröffentlichten Gesprächen oder Briefen Beksińskis, ob er zu jener Zeit direkte Kontakte zu den dortigen Künstlerkreisen pflegte. Doch gewiß hat er zumindest entsprechende Ausstellungen besucht, bei denen beispielsweise abstrakte Werke von Tadeusz Brzozowski (*1918, †1987) oder Gemälde des Surrealisten Kazimierz Mikulski (*1918, †1998) zu sehen waren.¹⁶

Während des Studiums übt er sich weiterhin im Zeichnen. Für das im Lehrplan vorgesehene Handzeichnen kann er sich allerdings kaum begeistern, da er

12 Vgl. BEKSIŃSKI: *Po co siedzieć na kaktusie?*, S. 132.

13 Vgl. BANACH, JERZY (Red.): *Krakau. Stadt der Museen*, übers. v. Bolko Schweinitz, Warszawa 1976, S. 7 u. 12-60.

14 Das Diktat zum Sozialistischen Realismus spricht der polnische Künstlerverband im Juni 1949 bei seinem Treffen in Katowice aus. Vgl. MUTHESIUS, STEFAN: *Kunst in Polen - Polnische Kunst 966-1990. Eine Einführung*, Königstein i. T. 1994, S. 95 u. zum entsprechenden politischen Kontext vgl. HOENSCH, JÖRG H.: *Geschichte Polens*, 3., Neubearb. u. erw. Aufl., Stuttgart 1998, S. 306ff.

15 Vgl. BEKSIŃSKI: *Najbliższa jest mi melancholia*, S. 3.

16 Vgl. SAURÉ, WOLFGANG: *Magie des Grotesken, des Absurden, des Leidens, des Nichts. Gedanken zur apokalyptischen Fabulierkunst*, in: LINDNER (Hrsg.): *Beksiński*, S. 75-80, hier S. 79 u. SUCHODOLSKI, MARIA und BOGDAN: *Polen. Volk und Kunst*, übers. v. Janusz Kawecki, Warszawa 1989, S. 278, u. BEKSIŃSKI, ZDZISŁAW: *Von Zweifeln und Grenzen*, übers. v. Heinz u. Gerd Lindner, in: LINDNER (Hrsg.): *Beksiński*, S. 27-29, hier S. 29.

wohl bereits zu dieser Zeit nicht in der Lage ist, nach fremden Vorgaben zu arbeiten ohne kreativ zu sein, wie er immer wieder betont.¹⁷

Noch während seiner Ausbildung, am 30. April 1951, heiratet Beksiński die Romanistikstudentin Zofia Helena Stankiewicz (†1998). Sie bringt schließlich am 26. November 1958 den Sohn Tomasz Sylwester (†1999) zur Welt, der später ein in Polen bekannter Radiomoderator, Journalist und Synchronsprecher wird.

Vorerst aber beendet Zdzisław Beksiński Ende Mai 1952 erfolgreich das Studium. Wie zu jener Zeit üblich, muß er sich als Absolvent einer dreijährigen Arbeitszuweisung stellen, die ihn zuerst nach Szczecin, dann abermals nach Kraków, anschließend nach Rzeszów sowie 1955 wieder nach Sanok führt. Er arbeitet in diesen Städten aber nicht als planender Architekt, sondern ist jeweils der Bauausführung zugeteilt.¹⁸ Auch während dieser Zeit zeichnet er und beginnt zudem, sich mit der Photographie intensiv zu beschäftigen. Letzteres ist wohl, wie er später meint, als eine Art Ersatz für das Regiestudium zu betrachten,¹⁹ denn die Hoffnung auf jene Ausbildung hat sich mit dem Tod des Vaters am 20. Oktober 1953 ohnehin endgültig zerschlagen, da die Familie auf Zdzisławs finanzielles Einkommen nun besonders angewiesen ist. Andererseits ist der Film für ihn unter den gegebenen politischen und wirtschaftlichen Bedingungen im Land nicht mehr erstrebenswert.²⁰

Nach Ablauf der Pflichttätigkeit in der Bauwirtschaft im heimatlichen Sanok, bricht er 1955 mit dem Beruf des Architekten. Wie Tadeusz Nyczek, der langjährige und enge Freund des Künstlers, überspitzt formuliert, erkennt Beksiński, daß man statt Architekt in einem kommunistischen Land genausogut Modedesigner beim Militär sein könnte.²¹ Trotz allem ist diese Entscheidung gewiß nicht das Ergebnis seiner bisherigen Erfahrungen, denn das Studium beziehungsweise die

17 Vgl. BEKSIŃSKI, ZDZISŁAW, Gespräch mit NASTULANKA, KRYSZYNA: *Dla siebie czy dla ludzi?*, in: *Polityka*, Nr. 9 (1252), 28.02.1981, S. 11.

18 Vgl. BEKSIŃSKI: *Najbliższa jest mi melancholia*, S. 3 u. BEKSIŃSKI, ZDZISŁAW, Gespräch mit MIKA, MARIUSZ: *Nie maluję czaszek*, in: *Fraza*, Nr. 9, 1995, S. 99-106, hier S. 104f. u. BANACH: *Zdzisław Beksiński*, S. 27.

19 Vgl. BEKSIŃSKI, ZDZISŁAW, Gespräch mit SKOCZEŃ, JAROSŁAW MIKOŁAJ / RAKOWSKI, LESZEK: *Kossakowskie pociągnięcie*, in: *EMPIK news*, Nr. 9, 2002, S. 5-9, hier S. 6.

20 Vgl. BEKSIŃSKI: *Po co siedzieć na kaktusie?*, S. 132 u. BEKSIŃSKI: *Nie maluję czaszek*, S. 105f.

21 Vgl. NYCZEK, TADEUSZ: *Innere Fotografien*, übers. v. Bernd Koenitz, in: LINDNER (Hrsg.): *Beksiński*, S. 7-18, hier S. 7.

daran anschließende Tätigkeit sind wohl vielmehr von Anfang an als reines Intermezzo geplant, das einzig dem Wunsch des Vaters Genüge tragen soll.

Er erhält schließlich eine Halbtagsanstellung in der Projektierungsabteilung der Sanoker Omnibusfabrik AUTOSAN und wirkt dort an der Gestaltung neuer Fahrzeugmodelle mit.²² Später wechselt er dann innerhalb des Werkes in eine Abteilung, die sich mit der Herstellung von Spruchbändern und Transparenten beschäftigt. Hier hat er Zugriff auf diverse Farbmittel, von denen er sich einige beiseite schafft, um zu Hause die ersten Versuche in der Ölmalerei zu unternehmen.²³

Neben seiner Tätigkeit in jener Fabrik, die er Mitte 1964 aufgibt, nachdem eine Verkaufsausstellung seiner Werke in Warszawa den ersehnten Erfolg gebracht hatte,²⁴ beschäftigt er sich vor allem mit der Photographie. Beksiński richtet sein Ziel nun zunehmend auf ein Leben als freischaffender Künstler aus, was wohl nicht zuletzt durch das sich ankündigende „politische Tauwetter“ in Polen begünstigt wird. Denn vor allem die Ausstellung *Arsenal*, die im Rahmen des 5. Welt-Jugend-Festivals 1955 in Warszawa stattfindet, leitet auch hinsichtlich der Kulturpolitik des Staates eine Wende ein, so daß der Sozialistische Realismus als einzige verbindliche Richtschnur in den letzten Zügen liegt. Für die Künstler des Landes wird daraufhin eine umfassende Rezeption der zeitgenössischen Kunst Westeuropas möglich.²⁵

22 Vgl. BEKSIŃSKI: *Nie cierpię wystaw!*, S. 11 u. BANACH: *Zdzisław Beksiński*, S. 23ff.

23 Vgl. BEKSIŃSKI: *Kossakowskie pociągnięcie*, S. 5f.

24 Vgl. BANACH: *Zdzisław Beksiński*, S. 30.

25 Vgl. MUTHESIUS: *Kunst in Polen*, S. 95 u. NYCZEK: *Zdzisław Beksiński*, S. 8f. Nach dem Tod Stalins 1953 machen sich in Polen, wenngleich anfangs nur sehr verhalten, erste Anzeichen eines politischen Wandels bemerkbar, welcher nach der Wahl von Władysław Gomułka zum Ersten Sekretär der Polnischen Vereinigten Arbeiterpartei (PZPR) im Oktober 1956 zu einer Kursänderung des Systems führt, an welche der Großteil der Bevölkerung die Hoffnung auf eine zügige Demokratisierung und Verbesserung der Lebensumstände bindet. Vgl. dazu HOENSCH: *Geschichte Polens*, S. 313ff.

B Einzelne Schaffensphasen

I Photographie

Mit seinen photographischen Experimenten während der Studienzeit in Kraków hatte Beksiński bereits den Grundstein für sein lichtbildnerisches Schaffen in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre sowohl in künstlerischer wie auch in technischer Hinsicht gelegt. In Fachkreisen erlangt er mit seinen Arbeiten auch schnell Anerkennung. 1957 nimmt er an einer von dem Lichtbildner Bronisław Schlabs (*1920) in Poznań organisierten Ausstellung teil, an welcher sich auch der Photograph Jerzy Lewczyński (*1924) beteiligt. Alle drei bilden ab diesem Zeitpunkt eine Art Künstlergruppe und stellen fortan mehrfach zusammen aus; unter anderem noch einmal 1961 bei der *Deutschen Gesellschaft für Photographie* in Köln, nachdem Beksiński sich bereits ganz seiner plastischen Arbeit zugewandt hatte.²⁶

Beksiński, der im *Verband Polnischer Bildender Künstler* (ZPAP) sowie zwischen 1957 und 1963 Mitglied im *Verband Polnischer Kunstphotographen* (ZPAF) ist,²⁷ beschäftigt sich aber nicht nur mit seiner praktischen Arbeit. Er macht auch durch einen Textbeitrag auf sich aufmerksam, in dem er sich mit der Krise in der Kunstphotographie sowie deren Bewältigung auseinandersetzt. Diesen veröffentlicht das Fachmagazin *Fotografia* in der Ausgabe Nummer 11 des Jahres 1958.²⁸

26 Vgl. BANACH: *Zdzisław Beksiński*, S. 30.

27 Vgl. BEKSIŃSKI, ZDZIŚŁAW, Gespräch mit GARZTECKI, JULIUSZ: *Zdzisław Beksiński czyli osobno*, in: *Fotografia*, Nr. 10, 1966, S. 226-228, hier S. 226 u. BANACH: *Zdzisław Beksiński*, S. 30.

28 Vgl. BEKSIŃSKI, ZDZIŚŁAW: *Kryzys w fotografice i perspektywy jego przezwyciężenia*, in: *Fotografia*, Nr. 11, 1958, S. 540-543.

Sein lichtbildnerisches Werk läßt sich stilistisch der sogenannten *Subjektiven Photographie* zuordnen. Es handelt sich dabei um eine Richtung der Kunstphotographie, die ihre Bezeichnung durch den gleichnamigen Titel einer erstmals 1951 von Otto Steinert (*1915, †1978) in Saarbrücken durchgeführten Ausstellung erhielt²⁹ und die besonders die Individualität des Photographen sowie dessen schöpferische Bildauffassung hervorhebt.³⁰

Gegenstand der synthetisch konstruierten Schwarz-Weiß-Photographien des polnischen Künstlers ist vorwiegend der Mensch.³¹ Häufig sind es vom Bildrand unvermittelt angeschnittene Körper oder lediglich Köpfe, die er mit Hilfe einer sorgfältig geplanten Lichtführung entweder aus dem Dunkel kontrastreich herausmodelliert oder deren individuelle Erscheinung er vor einem hellen Hintergrund besonders deutlich akzentuiert. Auf diese Weise bringt er das in den Photographien nur vage Deutbare mit durchkalkulierter Genauigkeit zur Anschauung und fügt dem Sichtbaren gleichsam das nicht Greifbare als einen atmosphärischen Wert hinzu (Abb. 1, 2 u. 3, S. 79). Mit vielen jener Werke evoziert Beksiński Eindrücke von Verlassenheit und absoluter Stille. Die Menschen auf den Photographien sind eher Wartende als Handelnde. Doch arbeitet er vereinzelt auch mit expressiven Gesten, die für das spätere zeichnerische und malerische Schaffen enorme Bedeutung erlangen werden (Abb. 4 u. 5, S. 79).

Eine 1957 entstandene Arbeit, die bei einer Ausstellung in Gliwice 1959 große Beachtung fand, zeigt die Rückenansicht eines nackten Frauenkörpers, den Beksiński mit dünnem Strick umwickelt hat (Abb. 6, S. 80). Die Umschnürung der einzelnen Glieder des Leibes, die allerdings nicht aneinandergefesselt sind und daher freibeweglich bleiben, ist so ausgeführt, daß die straffgespannten Stricke

29 Indem er der Ausstellung zahlreiche Photographien von Man Ray (*1890, †1976) sowie den beiden Bauhaus-Lehrern László Moholy-Nagy (*1895, †1946) und Herbert Bayer (*1900, †1985) vorstellte, verwies der Mediziner und photographische Autodidakt Otto Steinert zugleich auf Anknüpfungspunkte und wichtige Impulsgeber für die Nachkriegsphotographie in Deutschland. Vgl. KOENIG, THILO: *Ein neuer fotografischer Stil? Hinweise zur Rezeption des Bauhauses in der Nachkriegsfotografie*, in: WICK, RAINER K. (Hrsg.): *Das neue Sehen. Von der Fotografie am Bauhaus zur Subjektiven Fotografie*, München 1991, S. 197-222, hier S. 202.

30 Vgl. KOENIG: *Ein neuer fotografischer Stil?*, S. 203 u. S. 220, Anm. 25 u. HONNEF, KLAUS: *Kunst des 20. Jahrhunderts. Fotografie*, in: WALTHER, INGO F. (Hrsg.): *Kunst des 20. Jahrhunderts. Malerei. Skulpturen und Objekte. Neue Medien. Fotografie*, Köln 2000, S. 621-680, hier S. 666.

31 Als Modelle für die Arbeiten standen dem Künstler meist die Mitglieder seines engsten Familienkreises zur Verfügung. Vgl. BANACH: *Zdzisław Beksiński*, S. 40.

meist verschiedengroße sphärische Rechtecke oder Dreiecke bilden und den Eindruck erzeugen, als sei die Frau in ein weitmaschiges Netz gekleidet. Der vom Bildrand über den Knien sowie am Hals beschnittene Körper ist nah an einer Wand positioniert. Lediglich im linken unteren Bildbereich ist der Hintergrund dabei aufgehellert, ansonsten aber verschattet und betont mithin den Kontur des Modells, insbesondere aber die von den Einschnürungen verursachten Verformungen. Wie breite Bänder wirken die schwarzen Flächen, mit denen Beksiński diese Arbeit beziehungsweise den Leib entlang der Wirbelsäule sowie im linken Bildteil in Höhe von Schulterblättern und Taille nochmals in einzelne Kompartimente verschiedener Größe gliedert. Jene Unterteilung kann den Eindruck einer Körpergesamtheit freilich nicht auflösen, doch erzeugt sie letztlich eine autonome Wirkung jedes dieser einzelnen Felder für sich.

Betrachtet man das photographische Œuvre Beksińskis in seiner Gesamtheit, so nimmt diese Arbeit hinsichtlich des sadomasochistischen Fesselungsmotivs gewiß eine Sonderstellung ein. Obwohl die Eindringlichkeit und Schärfe dieses Bildes nicht an vergleichbare Werke anderer Künstler heranreicht, etwa an die fast zu gleicher Zeit entstandenen Photographien Hans Bellmers (Abb. 7, S. 80),³² greift Beksiński das Motiv der Fesselung von Mann oder Frau besonders in den Zeichnungen ab der zweiten Hälfte der sechziger Jahre wieder auf und führt es dort gleichsam ins Extrem.

Den vorläufigen Endpunkt seiner lichtbildnerischen Tätigkeit stellt Ende der fünfziger Jahre eine Serie von Collagen dar, die er aus fremden Photographien zusammensetzt und mit kommentierenden Titeln ergänzt. 1959 gibt Beksiński die Photographie schließlich auf. Wie er sich äußert, habe er erkannt, daß seine künstlerischen Vorstellungen damit nicht mehr zu verwirklichen seien. Zudem könne er den Ausdruck seiner „inneren Realität“, welche ihn besonders interessiere, mit diesem Medium quasi nicht erreichen.³³

32 1958 machte der in Katowice geborene Künstler Hans Bellmer (*1902, †1975) mit mehreren Photographien seiner gefesselten Lebensgefährtin, der Schriftstellerin und Malerin Unica Zürn (*1916, †1970), auf sich aufmerksam. Mit diesem Motiv der Folter griff Bellmer auf eine Passage seiner 1957 in Paris erschienenen Publikation *Petite Anatomie de l'Inconscient physique ou l'Anatomie de l'Image* zurück. Vgl. SCHNEEDE, MARINA: *Mit Haut und Haaren. Der Körper in der zeitgenössischen Kunst*, Köln 2002, S. 32ff.

33 Vgl. BEKSIŃSKI, ZDZISŁAW, Gespräch mit RAJEWSKA, IWONA: *Świat Zdzisława Beksińskiego*, in: *Panorama Północy*, Nr. 6 (1212), 08.02.1981, S. 7-8, hier S. 8 u. BEKSIŃSKI, ZDZISŁAW,

Trotzdem wendet sich der technikbegeisterte Künstler zwischen 1998 und 2000, parallel zur Malerei, wieder der Photographie zu.³⁴ Mit modernen Verfahren knüpft er dabei an seine zuletzt erstellten Arbeiten an: Beksiński nutzt eigene und fremde Photos als Vorlage, um diese auf seinem Computer mit einer speziellen Graphiksoftware zu Collagen zu verarbeiten,³⁵ bei denen er sich hinsichtlich des Bildaufbaus und der Motivwahl nicht selten an seinen Gemälden der achtziger Jahre orientiert.

II Reliefs und Skulpturen

Wie bereits oben angedeutet, lassen die allmähliche kulturpolitische Öffnung, von der Film und Rundfunk freilich unberührt bleiben, sowie die damit einhergehende Aufnahme von Impulsen der zeitgenössischen Kunst Westeuropas und der USA, in Polen spätestens ab Ende der fünfziger Jahre eine äußerst vielgestaltige Kunstszene entstehen. Zahlreiche Künstler wenden sich etwa der informellen Malerei, der Op-Art oder der Minimal Art zu. Innerhalb des ehemaligen Ostblocks nimmt das Land damit eine Ausnahmestellung ein.³⁶ Auch das künstlerische Schaffen Beksińskis wird von dieser Entwicklung beeinflusst. Neben Gemälden und Zeichnungen vom Ende der fünfziger und Anfang der sechziger Jahre, schlägt sich das in seinem plastischen Œuvre jener Zeit besonders deutlich nieder.

Denn ab 1958, noch während seiner Beschäftigung mit der Photographie, entstehen bereits abstrakte Reliefs, von denen das Gros Bestandteil der Sammlung des Nationalmuseums in Wrocław ist. Als Werkstoffe verwendet er für die zumeist etwa 120 cm x 80 cm messenden Objekte Stahl- und Zinkbleche, Draht,

Gespräch mit ANDRACKI, KRZYSZTOF: *Tylko paranoicy są konsekwentni*, in: *Przegląd Tygodniowy*, Nr. 18 (370), 30.04.1989, o. S. u. BEKSIŃSKI: *Najbliższa jest mi melancholia*, S. 3.

34 Vgl. BEKSIŃSKI, ZDZISŁAW, Gespräch mit ŚLUBOWSKI, JACEK: *Obrazy wyobraźni*, in: *V.I.P.*, Nr. 12, Dezember 2002, S. 58-59, hier S. 59.

35 Vgl. BEKSIŃSKI, ZDZISŁAW, Gespräch mit MAKOWSKI, ROBERT: *Przykra woń dzieci-kwiatów*, in: *Magazyn Gazety*, Nr. 15 (319), 15.04.1999, S. 58-61, hier S. 61.

36 Vgl. MUTHESIUS: *Kunst in Polen*, S. 95 u. HONISCH, DIETER: *Strzeminski - Kobro - Stazewski. Der Beitrag Polens zur Kunst des 20. Jahrhunderts*, in: *Polnische Avantgarde 1930-1990* (=Katalog zur Ausstellung *Polnische Avantgarde 1930-1990* des Neuen Berliner Kunstvereins in Zusammenarbeit mit dem Muzeum Sztuki Łódź vom 28. November 1992 bis 24. Januar 1993), Berlin 1992, S. 37-46, hier S. 37.

verschiedene Kunststoffe sowie Holz. Zur Festigung verschraubt er diese Materialien auf einer Spanplatte, verlötet oder verschweißt die Metalle, ätzt deren Oberflächen anschließend mit Säuren und verfärbt sie durch das Ausglühen mit der Lötlampe.³⁷ Auf diese Weise entstehen Reliefs, die aufgrund der Eigenschaften der verwendeten Werkstoffe sowie deren Verarbeitung einen geradezu rustikalen Charakter tragen, die hinsichtlich der Komposition aber auch von einer exakten Planung des Künstlers zeugen.

Eines jener Reliefs, von denen die letzten um das Jahr 1960 entstehen, zeigt drei unregelmäßig zugeschnittene Bleche, welche auf einem grob strukturierten Grund ausgewogen verteilt sind (Abb. 8, S. 81). Das größte dieser Bleche erstreckt sich nahezu über die gesamte Breite der Fläche und beansprucht fast völlig die obere Hälfte des Reliefs. Es weist vorwiegend gerade Kanten auf, wobei der zum Zentrum gerichtete Anschnitt wie ein überdimensionaler Sägezahn erscheint. Die zwei Metallplatten im unteren Teil schließen jeweils links und rechts bündig mit den Seitenkanten des Werkes ab und ragen von dort aus etwa zu einem Drittel der Reliefbreite in die Fläche hinein.

Neben diversen Verformungen der Oberflächen und Ränder der Platten, die an manchen Stellen einen Auflösungsprozeß suggerieren, hat Beksiński auf jedes Blech zudem einen zellenartigen Verband aus dünnen Metalldrähten gelötet. Bei der Platte rechts unten weist dieser eine annähernd regelmäßige Struktur auf, da die Stränge oft senkrecht aufeinanderstoßen und damit kleine Rechtecke und Quadrate bilden, die von diagonal verlaufenden oder in Schlangenlinien aufgebrauchten Drähten teilweise überspielt werden. Auch auf den beiden anderen Abschnitten zeigt jenes Geflecht eine derartige Gestaltung, allerdings ist es dort nicht so dicht und mit weit größerer Unregelmäßigkeit gelegt.

Nicht nur auf diesem Relief erscheinen die Drahtgitter wie Straßennetze oder Lagebeschreibungen von Wohnsiedlungen. Ob der Künstler diese Assoziation allerdings bewußt intendiert hat, muß fraglich bleiben, obgleich andere Arbeiten jener Zeit noch weit deutlicher auf eine derartige Verbindung schließen lassen (Abb. 9, S. 81). Mit Blick auf Beksińskis Ausbildung und Tätigkeit als Architekt,

37 Vgl. NYCZEK: *Innere Fotografien*, S. 7f. u. Beksińskis Werkstoffbeschreibung in einem Brief an das Fachmagazin *Fotografia*, der teilweise veröffentlicht ist bei: CZARTORYSKA, URSZULA: *Zdzisław Beksiński*, in: *Fotografia*, Nr. 5, 1960, S. 162-165, hier S. 164.

einem Beruf, bei dem topographische Karten bekanntlich ein wesentliches Arbeitsmittel darstellen, scheint eine mögliche Anregung von dieser Seite aber letztlich nicht unwahrscheinlich, zumal der Künstler darüber hinaus in Gesprächen mehrfach äußert, daß er als Kind leidenschaftlich Pläne utopischer Städte gezeichnet hat.³⁸ Darüber hinaus finden sich in Veröffentlichungen von polnischen Kunstkritiken mitunter die Auffassungen, daß es die Darstellungen von zerbombten Städten oder Landschaften seien. Hinsichtlich des nur wenige Jahre zurückliegenden Krieges sind derartige Gedankenverbindungen jedenfalls nicht überraschend.³⁹

Mit seinen Reliefs greift Beksiński Tendenzen auf, die etwa an die Materialassemblagen von Alberto Burri (*1915, †1995) aus der ersten Hälfte der fünfziger Jahre denken lassen. Neben den Experimenten des italienischen Künstlers mit Metallplatten sind es insbesondere die mit Sackleinen gefertigten Arbeiten, bei denen er grob zusammengenähte und zerknitterte Flicker auf einen häufig mit leuchtendem Kolorit behandelten Grund aufgeklebt hat (Abb. 10, S. 81). Den Werken Burris durchaus vergleichbar, erzeugt Beksiński auf seinen Arbeiten ein Spannungsverhältnis zwischen gleichsam konstruktiven Formen einerseits und destruktiven Elementen, die jene Formen auflösen, andererseits.⁴⁰

Das plastische Schaffen des polnischen Künstlers währt bis zum Ende der sechziger Jahre, wobei er sich schon ab der ersten Hälfte des Dezenniums zunehmend mit gegenständlichen Zeichnungen beschäftigt. Eines der späten Werke zeigt ein schädelförmiges Objekt aus Gips, welches er schwarz grundiert und mit einem beigefarbenen Überzug behandelt hat, um die Wirkung einer Patina zu erreichen (Abb. 11, S. 82). Auf Augen, Ohren und Mund verweisend, sind verschiedengroße Löcher in die Plastik gebracht, an deren nach innen gewölbten Rändern der fingierte Edelmetall wie bestoßen erscheint. Zudem behält Beksiński bei der Formung des Objektes zahllose kleine Vertiefungen bei, an denen die schwarze Grundierung gleichermaßen sichtbar bleibt und die damit ebenfalls wie Verletzungen der Oberfläche wirken. Die sehr weich fließenden Linien des Objek-

38 Vgl. BEKSIŃSKI: *Najbliższa jest mi melancholia*, S. 4 u. BEKSIŃSKI: *Obrazy wyobraźni*, S. 58 u. BEKSIŃSKI: *Po co siedzieć na kaktusie?*, S. 132.

39 Vgl. NYCZEK: *Zdzisław Beksiński*, S. 9.

40 Vgl. RUHRBERG, KARL: *Kunst des 20. Jahrhunderts. Malerei*, in: WALTHER (Hrsg.): *Kunst des 20. Jahrhunderts*, S. 7-399, hier S. 260

tes erzeugen schließlich den Eindruck, als sei es aus einem von Naturkräften geformten Stein entstanden, der nur zufällig die Gestalt eines menschlichen Schädels angenommen habe.

Mit derartigen formalen Lösungen steht er etwa dem von ihm hochgeschätzten englischen Bildhauer Henry Moore (*1898, †1986) nahe, den er persönlich freilich nicht kannte, aber mit dessen Werken er über Reproduktionen in der einschlägigen Kunstliteratur gewiß schon sehr früh vertraut war.⁴¹ Wie Moore so arbeitet auch Beksiński vielfach mit Löchern oder Hohlformen, die den Blick geradezu in die Tiefe saugen (Abb. 12, 13 u. 14, S. 82). Ferner bildet er andere Plastiken jener Zeit aus einer mit vielen Durchbrüchen versehenen Hülle und erzeugt auf diese Weise gleichsam ein Wechselspiel von Innen- und Außenform.

III Zeichnung

Neben mehreren abstrakten Reliefs, Skulpturen und Gemälden, präsentiert eine größere Einzelausstellung im Mai und Juni 1964 bereits hauptsächlich Zeichnungen des Künstlers, bei denen sich eine schrittweise Wendung zur figurativen Darstellung andeutet. Organisator jener Schau, die in der Alten Orangerie in Warszawa stattfand, war Janusz Bogucki, ein früher Förderer des Künstlers.⁴²

Von dem ausgesprochen umfangreichen zeichnerischen Werk Beksińskis, dessen reiche Facetten zweifellos nur eine spezielle Untersuchung angemessen beschreiben kann, sei an dieser Stelle vor allem auf die kleinformatischen Blätter hingewiesen, die ab der zweiten Hälfte der sechziger Jahre entstehen. Denn mit diesen Arbeiten bewegt sich der Künstler aus formaler und motivischer Sicht quasi in eine Richtung, die für das unmittelbar folgende malerische Schaffen von wesentlicher Bedeutung ist.

Das Leitmotiv dieser autonomen Zeichnungen ist abermals der Mensch. Fast durchweg bindet ihn Beksiński in Szenen von geradezu aggressiver Erotik mit deutlich sadomasochistischen Tendenzen ein und überschreitet bisweilen gar die

41 Vgl. dazu eine sehr allgemein formulierte Bemerkung in BEKSIŃSKI, Brief an DMOCHOWSKI vom 30.08.2002, in: DMOCHOWSKI (Hrsg.): *Korespondencja*, Bd. 2, S. 290-291, hier S. 291.

42 Vgl. BEKSIŃSKI, ZDZISŁAW, Gespräch mit MACIEJA, DOROTA: *Uciekam od zobowiązań*, in: *Gentleman*, Nr. 12 (41), Dezember 2000, S. 56-62, hier S. 59.

Grenze zur Pornographie. Bis 1968 befolgt er für seine Protagonisten eine geradezu stereotype Gestaltung: Oft tragen sie einen übergroßen kahlen Kopf, während ihr karikaturhaft wirkendes Antlitz mit überwiegend schmalen Augen, der flachen Nase und einem ausgesprochen breiten Mund nur sehr wenige Gestaltvariationen zeigt. Ihre Körper sind darüber hinaus meist stark deformiert und befinden sich nicht selten in einem Zustand des stofflichen Zerfalls.

Beispielhaft für diese wesentlichen Merkmale sei eine Arbeit aus dem Jahr 1966 genannt (Abb. 15, S. 83): Allein schon durch ihre Körpergröße definiert Beksiński die dargestellte Frau als die herrschende Gestalt bei dieser sadomasochistischen Handlung. Sie nötigt einen vor ihr knienden, gnomenhaft wirkenden Mann zur Befriedigung ihres Sexualtriebes. Mit einer Gerte wird der Gefesselte gezüchtigt und, wie die zahllosen toten Leiber zu Füßen der Frau annehmen lassen, nach Verrichtung seines Dienstes umgebracht.

Vergleichbare Sujets finden sich im zeichnerischen Schaffen der sechziger Jahre en masse. Offensichtlich findet der Künstler seit jener Zeit ein reges Interesse an dieser gleichsam ritualisierten Gewalt in Verbindung mit der Befriedigung sexueller Bedürfnisse einer den Mann dominierenden Frau, wie er seinem langjährigen Freund und Mäzen Piotr Dmochowski anvertraut.⁴³ Allerdings sind derartige Darstellungen zweifellos als eine Art Ersatzbefriedigung von Neigungen zu verstehen, die lediglich in seinem künstlerischen Schaffen Ausdruck finden.⁴⁴

Aus stilistischer und thematischer Sicht bewegt sich Beksiński mit den Zeichnungen dieser Zeit freilich nicht auf neuen Bahnen. Mit seinem Verzicht auf eine sachlich getreue Wiedergabe des Gegenständlichen und dem gleichzeitig gesteigerten Ausdrucksbedürfnis, steht er einerseits Expressionisten wie etwa Egon Schiele (*1890, †1918) oder Max Beckmann (*1884, †1950) nahe. Andererseits lassen sich hinsichtlich seiner schonungslosen, teilweise gar satirisch zugespitzten Darstellungen auch Parallelen zu veristischen Künstlern wie beispielsweise Otto Dix (*1891, †1969) oder George Grosz (*1893, †1959) ziehen.

43 Vgl. BEKSIŃSKI, Brief an DMOCHOWSKI vom 21.10.2000, in: DMOCHOWSKI (Hrsg.): *Korespondencja*, Bd. 2, S. 146-149, hier S. 147.

44 Vgl. BEKSIŃSKI, Brief an DMOCHOWSKI vom 21.10.2000, S. 147f. u. zur Kunst als Ersatzbefriedigung HAUSER, ARNOLD: *Methoden moderner Kunstbetrachtung*, München 1958, S. 67ff.

Neben Dix, der sich 1922 auf mehreren Aquarellen ebenfalls mit sadomasochistischer Thematik beschäftigte (Abb. 16, S. 83),⁴⁵ sei zudem der polnische Schriftsteller, Maler und Graphiker Bruno Schulz (*1892, †1942) genannt. In seinem Werk finden sich zahlreiche Zeichnungen mit derartigen Themen, die stets die Dominanz der Frau über den Mann zum Inhalt haben.⁴⁶ Obwohl Schulz weit zurückhaltender formuliert, hat Beksiński durch dessen Zeichnungen zweifellos wichtige Impulse für seine Blätter erhalten (Abb. 17, S. 83).⁴⁷

Eine besondere Stellung nehmen auch die Kohlezeichnungen ein, deren Mehrzahl 1968 auf relativ großen Blattformaten entsteht. Von den narrativen Sujets der früheren Arbeiten weitgehend Abstand nehmend, bringt der Künstler nun überwiegend nur noch eine oder zwei Figuren zur Darstellung, die zudem vom Bildrand unvermittelt angeschnitten sind. Darüber hinaus arbeitet er meist jeden Teil der Bildfläche exakt aus und lässt damit den für sein gesamtes weiteres Schaffen charakteristischen horror vacui bereits anklingen.

Zunehmend legt Beksiński Wert auf das haptische Erscheinungsbild seiner Gestalten, wozu er die günstigen Eigenschaften der Zeichenkohle für ein weiches Helldunkel optimal nutzen kann. Er unterlässt zudem jegliche Hinweise auf eine räumliche Verortung der Figuren und stellt ihren Gesichtsausdruck sowie die Gestik von Händen und Armen immer mehr in das Zentrum seiner Gestaltungsabsicht. Nicht zuletzt zielt er dabei auf eine Schilderung verschiedenster Emotionen seiner Protagonisten. Ein Blatt aus dem Jahr 1968 demonstriert etwa das im späteren malerischen Werk des Künstlers fortwährend anzutreffende Motiv der Umklammerung als Verlangen nach Zuneigung, was die teils zu Haken ausgebildeten Fingerkuppen auf eine geradezu aggressive Weise noch betonen (Abb. 18,

45 Vgl. PFÄFFLE, SUSE: *Tango - Träume - Frühschicht. Die prägnante Leichtigkeit des Aquarells*, in: HERZOGENRATH, WULF / SCHMIDT, JOHANN-KARL (Hrsg.): *Otto Dix. Zum 100. Geburtstag 1891-1991* (=Katalog zur Ausstellung Dix in der Galerie der Stadt Stuttgart vom 4. September 1991 bis 3. November 1991 sowie der Nationalgalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin vom 23. November 1991 bis 16. Februar 1992), Ostfildern-Ruit 1991, S. 117-119, hier S. 118f.

46 Vgl. FICOWSKI, JERZY: *Über Bruno Schulz und seine Kunstwerke*, übers. v. Wolfgang Jöhling, in: CHMURZYŃSKI, M. WOJCIECH (Red.): *Bruno Schulz. Das graphische Werk* (=Katalog zur Ausstellung *Ad Memoriam. Bruno Schulz 1892-1942* im Adam Mickiewicz-Literaturmuseum Warszawa 1992), unveränderter Nachdr. d. Ausg. v. 1992, München 2000, S. 15-24, hier S. 18f.

47 Vgl. BEKSIŃSKI, ZDZISŁAW: *Okrucieństwo? Pornografia? Sztuka?*, in: *Kultura*, Nr. 46, 17.11.1974, o. S.

S. 84).⁴⁸ Durch die fehlenden Augen wirken die beiden großen und deformierten Köpfe quasi wie Masken, deren affektierte Physiognomie auf Schrecken und Leiden konzentriert ist. Dieses Motiv der zu einer Doppelgestalt verbundenen Figuren mit ihrer theatralisch erscheinenden Präsenz findet ein vergleichbares Werk etwa in Emil Noldes (*1867, †1956) *Erregte Menschen* aus dem Jahr 1913 (Abb. 19, S. 84). Andererseits offenbaren die zerfallenden Körper aber auch deutlich die eingehende Auseinandersetzung des Künstlers mit Photos von Leichen oder Verletzten,⁴⁹ was diesbezüglich abermals Otto Dix in Erinnerung ruft, der in seiner Mappe *Der Krieg* Lichtbilder gefallener Soldaten für mehrere Aquatinten verarbeitet (Abb. 20, S. 84).⁵⁰

Letztlich beherrschen auch diese großformatigen Zeichnungen vielfach sadistische Darstellungen mit fast ausnahmslos entkleideten und brutal malträtieren Gestalten. Häufig sind die Wunden von ihren Exzessen mit dickem Strick zusammengebunden und erzeugen damit eine bizarre Narbenlandschaft. Verschiedene Arbeiten lassen außerdem auf eine Adaptation von christlichen Bildformeln schließen, wie sie etwa der Typus des Schmerzensmannes repräsentiert (Abb. 21, S. 85).⁵¹ Auf einem anderen Blatt schnürt er gar die verwesenden Körper von Mann und Frau unlösbar zusammen; er zwingt sie damit gleichsam zu einem fortwährenden Geschlechtsakt und bewirkt auf diese Weise ein Sinnbild für den bereits bei dem griechischen Philosophen Empedokles (*um 483/82, †um 423 v. Chr.) zu findenden Dualismus von Zeugung und Tod (Abb. 22, S. 85).⁵²

Parallel zur Ausführung dieser Arbeiten auf Papier, wendet sich Beksiński immer mehr der Malerei zu. Allerdings entstehen noch bis etwa zur Mitte der siebziger Jahre autonome Zeichnungen, für die er ebenfalls den Werkstoff Kohle

48 Die Verwendung der Haken, die auch im Spätwerk Beksińskis oft anzutreffen sind, wurde durch Arbeiten des polnischen Künstlers Tadeusz Brzozowski angeregt, auf denen dieses Element häufig zu finden ist. Vgl. BEKSIŃSKI, Brief an DMOCHOWSKI vom 02.09.2002, in: DMOCHOWSKI (Hrsg.): *Korespondencja*, Bd. 2, S. 302-305, hier S. 304.

49 Vgl. BEKSIŃSKI, ZDZISŁAW: *Warsztat (fragmenty z listów do J. M.)*, in: *Orientacje*, Oktober 1968, S. 59-61, hier S. 60.

50 Vgl. HERZOGENRATH, WULF: *Die Mappe Der Krieg 1923/24*, in: HERZOGENRATH / SCHMIDT (Hrsg.): *Otto Dix*, S. 167-175, hier S. 171.

51 Vgl. zu den traditionellen Darstellungsformen MERSMANN, WILTRUD: *Schmerzensmann*, in: KIRSCHBAUM, ENGELBERT (Hrsg.): *Lexikon der christlichen Ikonographie (LCI)*, Bd. 4, Freiburg i. B. 1968-1976, Sp. 87-95.

52 Vgl. SAURE: *Magie des Grotesken*, S. 76.

verwendet und die die formalen und thematischen Merkmale der Gemälde jener Zeit lückenlos aufnehmen. Eine ausführliche Behandlung der Blätter erscheint daher an diesem Punkt nicht erforderlich. Bezüglich des Strichbildes wird jedoch an anderer Stelle über die Zeichnungen aus den sechziger und siebziger Jahren noch einmal zu sprechen sein.

IV Malerei

1 *Formale und thematische Betrachtung*

Wie schon erwähnt, beschäftigt sich Zdzisław Beksiński schon 1955 während seiner Tätigkeit in der Sanoker Omnibusfabrik mit der Ölmalerei. In der unmittelbar folgenden Zeit entstehen auch fortwährend Gemälde. Abgesehen von einigen abstrakten Werken vom Ende der fünfziger Jahre, muß ein Großteil dieser Arbeiten jedoch vielmehr als Produkt eines reinen Versuchsstadiums betrachtet werden, wie er später demonstriert: Er verbrennt zahlreiche Tafeln kurz vor seinem Umzug von Sanok nach Warszawa 1977 im Garten seines Hauses.⁵³ Erst in den Jahren 1965 und 1966 beginnt eine nachhaltige Auseinandersetzung mit der Malerei. Insbesondere zunächst mit technischen Problemen, das heißt dem elementaren Handwerk, das er sich autodidaktisch aneignet und dabei schnell bemerkenswerte Fertigkeiten erreicht.⁵⁴

Die ersten, seiner Meinung nach gültigen Gemälde entstehen aber erst 1968, die, wie fast alle früheren Werke auch, nicht betitelt sind, um den Rezipienten bei der Vertiefung in das Bild nicht zu beeinflussen und ihm auf diese Weise keine vermeintliche Bedeutung zu oktroyieren.⁵⁵ Fast ohne Ausnahme zeugen die

53 Vgl. BANACH: *Zdzisław Beksiński*, S. 32 u. KUŁAKOWSKA-LIS (Hrsg.): *Zdzisław Beksiński*, S. 12.

54 Vgl. NYCZEK: *Zdzisław Beksiński*, S. 12.

55 Vgl. KOBER, RUDOLF: *Der letzte Akt des Theatrum Mundi*, in: LINDNER (Hrsg.): *Beksiński*, S. 51-56, hier S. 52 u. DĄBKOWSKA, JOLANTA: *Metafory Beksińskiego*, in: *Nurt*, Nr. 6 (170), 1979, S. 1 u. S. 27-30, hier S. 27f. Erst ab Mitte der achtziger Jahre ersetzt Beksiński die Datierung bisweilen durch willkürlich gewählte Buchstabenkürzel („WA“, „DV“ usw.). Vergleichbare Bezeichnungen verwendeten schon früher seine Landsleute Jan Chwałczyk (*1924) oder Edward Krasiński (*1925, †2004). Vgl. SUCHODOLSKI: *Polen*, S. 428.

Arbeiten von einer vollkommenen Beherrschung der Technik und einer geradezu pedantischen Korrektheit bei der Ausführung. Wie schon die großformatigen Blätter in Kohle der späten sechziger Jahre andeuten, so vermeidet Beksiński auf den Gemälden jeglichen Leerraum: Jeder Bereich des Bildes wird mit großer Sorgfalt unter weitestgehendem Verzicht auf einen starken Farbauftrag ausgearbeitet, wobei er auf die Darstellung einer überzeugenden Stofflichkeit großes Gewicht legt.

Durchgängig zeigen die einzelnen Tafeln für den Mittel- und Hintergrund eine malerische Behandlung der Formen, die sich mit fortschreitender Raumtiefe zu einer unklaren Gesamtheit zusammenschließen. Bei der Ausführung des Vordergrundes unterscheidet der Künstler unterdessen bis um die Mitte der achtziger Jahre zwei verschiedene Stile der Formbehandlung in Abhängigkeit vom jeweiligen Sujet: Einerseits sind raumgreifende, im Zentrum des Werkes disponierte Bildgegenstände gleichsam zur Steigerung ihrer Unmittelbarkeit durch eine nahezu lineare Darstellung charakterisiert, die eine gleichmäßige Bestimmtheit der Linie aufweist und den oft anzutreffenden Detailreichtum durch überwiegend geschlossene Formen unterstreicht (Abb. 23, S. 86). Andererseits ist der Vordergrund in den Arbeiten, die lediglich einen Landschaftsausschnitt, ein fast den gesamten Bildraum einnehmendes Bauwerk oder ein vielgestaltiges Interieur präsentieren, prinzipiell malerisch behandelt; die Formen sind daher offen und verbinden sich zu einer festen Einheit (Abb. 24, S. 86). Erst ab der zweiten Hälfte der achtziger Jahre, parallel zu einer allmählichen Auflösung der Tiefenachsen, wird auch der Außen- und Binnenbereich der Figuren im Vordergrund zunehmend in malerisch behandelte Formen umgewandelt (Abb. 25, S. 87).

Innerhalb eines Gemäldes bedient sich Beksiński vielfach einer reichen Farbpalette. In den Arbeiten bis etwa 1980 finden sich in großer Zahl Sujets, die ein dunkler erdfarbener Grundton dominiert und auf denen zahlreiche Details oft mit einem geradezu strahlenden Kolorit in Erscheinung treten (Abb. 23, S. 86). Bei anderen Arbeiten jener Zeit, jedoch auch noch bei Werken um die Mitte der achtziger Jahre, verzichtet er gleichwohl auf jenen Farbenreichtum. Im Gegensatz dazu steigert er die Wirkung verschiedener atmosphärischer Erscheinungen: Dichte Wolkendecken oder Nebel sind meist durch Verwendung eines so in der Natur nicht erfahrbaren Schauspiels leuchtender, aber auch zurückhaltender Farb-

werte gestaltet, die schließlich in aller Regel eine trostlose, gar lebensfeindliche Bildstimmung erzeugen (Abb. 26, S. 87). Gelegentlich, gleichsam als eine Art Hoffnungszeichen, bricht Beksiński diesen undurchdringlichen Dunst leicht auf und läßt einen hellblauen Himmel durchscheinen.

Die Gemälde vom Ende der sechziger Jahre knüpfen hinsichtlich der Inhalte und deren Darstellungsmodi zunächst nahtlos an das zeichnerische Werk jener Periode an. Zunächst richtet der Künstler seinen Fokus bei der Motivwahl immer noch ausschließlich auf die Darstellung des Menschen. Oft ist es ein das Bildformat gänzlich ausfüllender Kopf en profil oder ein Kniestück en face in einem leeren unbestimmten Raum (Abb. 27 u. 28, S. 88). Erst um das Jahr 1970 bewegt sich Beksiński von der Einzelgestalt hin zu mehrfigurigen Szenen, die er zudem in einen Landschaftsfond plaziert. In aller Regel ist das Sujet dabei an den Bildachsen orientiert, wodurch er ein ausgewogenes Verhältnis zwischen senkrechter und/oder waagerechter Ordnung herstellt. Mit der im unteren Drittel des Bildfeldes angesetzten Horizontlinie wählt der Künstler darüber hinaus zumeist die Froschperspektive für seine Sujets. Dabei unterliegen die raumgreifenden Motive im Vordergrund häufig einer vertikalen Verkürzung, was deren Wirkmächtigkeit entsprechend unterstreicht (Abb. 23, S. 86).

Ferner suggeriert Beksiński stets eine Raumdimension, die nach vorn offen sowie nach hinten unendlich erscheint und damit für das Auge des Betrachters letztlich unmeßbar bleibt: In einigen Werken stellt er etwa triste, jegliche Vegetation entbehrende Ebenen dar, bei denen sich der Horizont in einem dichten Nebelmeer auflöst; in anderen Arbeiten verstellt beispielsweise eine blattlose Baumgruppe im Mittelgrund die Sicht, durch deren Geäst das Dunkel ein unbestimmbares Dahinter ahnen läßt. Nicht selten findet sich der Betrachter aber auch vor einem steil ansteigenden Bergmassiv oder einem Sakralbauwerk wieder, die sich stets bis fast zum oberen Bildrand auftürmen.

Die Protagonisten auf den frühen Bildern sind stets abgemagerte Gestalten mit aschfahler Haut. Fast ausnahmslos haben sie die gleichen Gesichtszüge: Mit weit aufgerissenen glanzlosen Augen starren sie lethargisch in ihre Welt, verharren regungslos, kopulieren oder bewegen sich zu einem für den Betrachter nicht erkennbaren Ziel. Ihre Körpergestaltung ist unzweifelhaft an der menschlichen Anatomie orientiert, doch erwecken ihre Haltung oder die scheinbare Plan-

losigkeit ihres Verhaltens den Eindruck, daß es sich vielmehr um Wesen mit sehr eingeschränktem Bewußtsein handelt, die weder in der Lage sind, auf ihren Lebensraum einzuwirken noch etwas von ihm zu erwarten haben (Abb. 29, S. 89).

Ab der zweiten Hälfte der siebziger Jahre beginnt Beksiński zudem, seine Figuren geradezu als Skelette darzustellen. Entweder sind sie gänzlich enthäutet oder tragen die Haut zum Teil noch wie ein Spinnengewebe auf ihrem Körper. Derweil erscheint das Knochengerüst, von der realen Anatomie des Menschen her betrachtet, völlig verfremdet. Es ist ein kompliziertes Netz aus Gebein, das anstelle von Fleisch und Sehnen von einer Vielzahl kleiner Knochen zusammengehalten wird, die wie Moniereisen für den Betonbau in das Skelett eingeflochten sind (Abb. 24, S. 86). Gleichwohl findet sich jenes Gestaltungsmerkmal auch bei Beksińskis gotischen Kathedralen, bei einem zerklüfteten Bergmassiv oder bei Bäumen, denen er so eine fast anthropomorphe Gestalt verleiht und damit auch diesen Sujets eine Todesevokation impliziert (Abb. 30, S. 89).

Prinzipiell bearbeitet Beksiński auf den Bildern der betrachteten Periode immer die gleichen Themen: Abgekehrte, leichenähnliche Gestalten, die auf einer ausgebrannten Erde kriechen, auf einem Stuhl oder Pferd sitzen, Kreuzigungen, Grabgärten und Sakralbauten. In seine Bilderfindungen nimmt er dabei zahlreiche Requisiten wie etwa Vögel, Schlangen, Kreuze und Amulette auf. Gelegentlich ist das Gemälde geradezu überladen mit jenen Utensilien, die, so hat es den Anschein, eher zufällig darauf disponiert sind (Abb. 23, S. 86). Der Künstler greift dabei zumeist auf Bildgegenstände zurück, die im abendländischen Kulturkreis mit einer enormen konventionellen Bedeutung aufgeladen sind. An anderer Stelle wird am Beispiel des Kreuzes beziehungsweise der Kreuzigung nochmals darüber zu sprechen sein.

2 *Künstlerische Einflüsse*

Die künstlerischen Einflüsse, die Beksiński in seinen Gemälden ab dem Ende der sechziger Jahre verarbeitet, sind äußerst vielfältig. Neben den unverkennbaren Anleihen bei Expressionismus und Verismus, wie sie das zeichnerische Œuvre

zeigt, und wie er diese auch für sein malerisches Schaffen adaptiert, seien vor allem die surrealistischen Tendenzen in seinen Arbeiten hervorgehoben.

Eine direkte Verbindung zum Surrealismus offenbart vor allem die Methode der freien Themenwahl und dem irrealistischen Umgang damit. Denn ohne Zweifel lassen sich die geheimnisvoll wirkenden, meist mit Endzeitstimmung aufgeladenen Landschaften des polnischen Malers, in denen bestimmte Objekte aus den erfahrungsgemäßen Bezügen herausgelöst sind, bei den Surrealisten, aber auch schon bei deren Ahnherren Giorgio de Chirico (*1888, †1978) und seiner um 1916 mit dem Futuristen Carlo Carrà (*1881, †1966) ins Leben gerufenen *Pittura metafisica* erkennen.⁵⁶

Die Bilderfindungen des polnischen Künstlers gliedern sich in zwei Sphären: Stets sind Realität mit Irrealität, Rationalität und Irrationalität sowie Diesseits und Jenseits miteinander in Verbindung gebracht. Folglich die Doppelsexistenz zweier Formen, von denen eine die sinnlich wahrnehmbare, naturalistisch darstellbare Umwelt einnimmt und die andere einem visionären Bereich entstammt, der sich allenfalls umschreiben läßt.⁵⁷ Die Kombination jener Sphären setzt schließlich die Natur ins Unbewußte fort und kann quasi als ein Naturalismus des Psychischen beschrieben werden.⁵⁸ Letztlich ist das die Überwindung aller Gegensätze des Denkens und Erlebens,⁵⁹ wie es André Breton (*1896, †1966), der Wortführer der Surrealisten, 1930 im *Zweiten Manifest des Surrealismus* beschrieben hat.⁶⁰ Vergleichbare Tendenzen zeigen auch die Werke von Künstlern der sogenannten *Wiener Schule des Phantastischen Realismus*, einer Künstlergruppe, die sich un-

56 Vgl. JEAN, MARCEL (unter Mitarbeit v. Arpad Mezei): *Geschichte des Surrealismus*, Köln 1961, S. 47f.

57 Vgl. HAUSER, ARNOLD: *Der Ursprung der modernen Kunst und Literatur. Die Entwicklung des Manierismus seit der Krise der Renaissance*, München 1973, S. 372.

58 Vgl. HOFMANN, WERNER: *Grundlagen der modernen Kunst. Eine Einführung in ihre symbolischen Formen*, 4., erg. Aufl., Stuttgart 2003, S. 402.

59 Vgl. HOFMANN: *Grundlagen der modernen Kunst*, S. 400.

60 „Alles läßt uns glauben, daß es einen bestimmten geistigen Standort gibt, von dem aus Leben und Tod, Reales und Imaginäres, Vergangenes und Zukünftiges, Mitteilbares und Nicht-Mitteilbares, Oben und Unten nicht mehr als widersprüchlich empfunden werden.“ BRETON, ANDRÉ: *Die Manifeste des Surrealismus*, übers. v. Ruth Henry, Reinbek¹⁰2001, S. 55.

mittelbar nach dem zweiten Weltkrieg herausgebildet hat⁶¹ und von deren Arbeiten Beksiński in den siebziger Jahren entsprechende Impulse aufnimmt.⁶²

Beksiński selbst weist mehrfach darauf hin, daß der Ursprung seiner Bilder meist eine flüchtige Erscheinung vor seinem inneren Auge sei, ein Geistesblitz aus dem Unterbewußtsein oder, anders ausgedrückt, eine Vision, um mit dem Terminus des Künstlers zu sprechen.⁶³ In aller Regel hält er diese zunächst sehr vage mit einer oder auch mehreren Skizzen fest, um sich eine grobe Vorstellung von der Form zu vergegenwärtigen und eine erste Disposition einzelner Bildelemente vorzunehmen. Bei der Übertragung auf die Tafel versucht er, so weit wie möglich an dieser ursprünglichen Erscheinung festzuhalten und sie maltechnisch immer mehr zu präzisieren. Die Arbeit am Gemälde ist allerdings von ständigen Änderungen begleitet, die, wie er meint, von einer Gleichgültigkeit gegenüber der anfänglichen Vision und einer permanenten Verarbeitung neuer Inspirationen hervorgerufen werde.⁶⁴ Das endgültige Sujet entwickle sich erst durch einen intuitiven Prozeß während des relativ langen Arbeitsvorganges,⁶⁵ bei dem er vor allem eine malerische Feinarbeit anstrebt, wie sie beispielsweise auch bei René Magritte (*1898, †1967) oder Salvador Dalí (*1904, †1989) anzutreffen ist.

Gleichwohl sind Beksińskis Werke aber von der Bildkonzeption und dem Bildverständnis des sogenannten *veristischen Surrealismus*, um einen Begriff von Werner Haftmann aufzugreifen,⁶⁶ zu trennen: Das betrifft einerseits die technischen Experimente eines Max Ernst (*1891, †1976) mit seiner Frottage oder Grattage,⁶⁷ andererseits aber auch die theoriebefrachteten Traumgebilde in einer

61 Zur sogenannten Wiener Schule des Phantastischen Realismus gehören zum Beispiel die Künstler Ernst Fuchs (*1930), Rudolf Hausner (*1914, †1994) und Erich (Arik) Brauer (*1929). Vgl. MUSCHIK, JOHANN: *Die Wiener Schule des Phantastischen Realismus*, Wien / München 1974, S. 11f.

62 Vgl. BEKSIŃSKI: *Obrazy wyobraźni*, S. 58.

63 Vgl. BEKSIŃSKI, ZDZIŚLAW: *Moja forma egzystencji*, in: *Polska*, Nr. 8, 1970, S. 28-32, hier S. 32. Dieser Artikel ist auch Bestandteil der Monographie von Tadeusz Nyczek, vgl. NYCZEK: *Zdzisław Beksiński*, S. 5f.

64 Vgl. zur technischen Ausführung der Gemälde auch BEKSIŃSKI, Brief an DMOCHOWSKI vom 23.10.1984, in: DMOCHOWSKI (Hrsg.): *Korespondencja*, Bd. 1, S. 204-209, hier S. 208f.

65 Beksiński malte durchschnittlich zwei Bilder in einem Monat. Vgl. BEKSIŃSKI: *Nie obdzieram ludzi ze skóry*, S. 6.

66 Vgl. HAFTMANN, WERNER: *Malerei im 20. Jahrhundert. Eine Entwicklungsgeschichte*, 7., durchges. Aufl., München 1987, S. 401.

67 Vgl. zu Max Ernsts Frottage-technik JEAN: *Geschichte des Surrealismus*, S. 125f.

realen Landschaft, wie sie etwa bei Yves Tanguy (*1900, †1955) und Dalí zu finden sind (Abb. 31 u. 32, S. 90). Vielmehr steht Beksiński solchen Surrealisten wie etwa dem deutschen Maler und Zeichner Richard Oelze (*1900, †1980) nahe, der 1933 mit dem Kreis um André Breton in direkten Kontakt trat und noch im selben Jahr einige seiner Werke im *Salon des Surindépendants* unter anderem neben Arbeiten seines Freundes Max Ernst ausstellte (Abb. 33, S. 90).⁶⁸

Wie Oelze, so zielt auch der polnische Künstler in erster Linie auf die Wiedergabe einer Vision, welche über die momentane Erscheinung der Welt hinausreicht. Beksiński will mit seinen bildnerischen Erfindungen, wie etwa mit einer im Nebel versinkenden Kirchenruine oder der Naturgewalt von Meereswellen, bestimmte atmosphärische Stimmungen nicht beschreiben sondern gleichsam erzeugen und dies als etwas physisch Greif- und Erfahrbares glaubhaft zum Ausdruck bringen.⁶⁹

Was dabei den Dialog zwischen Kunstwerk und Betrachter anbelangt, ist die Gefühlsübertragung mit den Gemälden der wohl entscheidende Aspekt für den polnischen Maler. Er erhebt damit den in der Romantik wurzelnden Anspruch nach einer reinen Mitteilung der Empfindung und der Leidenschaften.⁷⁰ Hier sei etwa auf die Visualisierung der Unendlichkeit hingewiesen, wie sie beispielhaft im Œuvre Caspar David Friedrichs (*1774, †1840) deutlich wird.⁷¹

In Beksińskis Arbeiten zeigt sich zudem das von den Romantikern oft verwendete Spiel zwischen einer betretbaren und räumlich entrückten Wahrnehmungswelt, wie etwa auf Friedrichs *Winterlandschaft mit Kirche* (Abb. 34, S. 91): Der Blick verirrt sich mit zunehmender Tiefe in einem undifferenzierten Grau. Ist der Vordergrund noch vollkommen tastbar, so entziehen sich die im Hintergrund aufragenden Kirchtürme dem Zugang durch eine dichte Nebelwand. Während Kreuzifix, Fels und Bäume sowie der betende Mann noch sprichwörtlich

68 Vgl. DAMSCH-WIEHAGER, RENATE: *Richard Oelze. Erwartung. Die ungewisse Gegenwart des Kommenden*, Frankfurt a. M. 1993, S. 42, 50 u. 76.

69 Vgl. BEKSIŃSKI, Brief an DMOCHOWSKI vom 09.10.1984, in: DMOCHOWSKI (Hrsg.): *Korespondencja*, Bd. 1, S. 178-181, hier S. 179 u. zu Richard Oelze DAMSCH-WIEHAGER: *Richard Oelze*, S. 50f.

70 Vgl. RUBIN, JAMES H.: *Eugène Delacroix. Die Dantebanke. Idealismus und Modernität*, Frankfurt a. M. 1987, S. 63 u. HOFMANN: *Grundlagen der modernen Kunst*, S. 225.

71 Vgl. eine allgemeine Bemerkung des Künstlers zu Caspar David Friedrich in BEKSIŃSKI, Brief an DMOCHOWSKI vom 04.02.2004, in: DMOCHOWSKI (Hrsg.): *Korespondencja*, Bd. 3, S. 17.

Bodenhaftung haben, so scheint das Sakralbauwerk regelrecht in der Ungewißheit zu schweben.⁷² Gegenübergestellt sei dazu Beksiński's Tafel „WZ“ aus dem Jahr 1985 (Abb. 35, S. 91): Auf dem weiten Feld befinden sich zahllose Grabstelen, die mit mumifizierten Gestalten regelrecht verwachsen sind. Mit fortschreitender Raumtiefe verliert sich hier der Hintergrund schließlich ebenso in einem dichten Nebelmeer, das am oberen Bildrand in der Mittelachse aufgebrochen ist und so den Blick auf die unvollendeten oder bereits verfallenen Türme einer gotischen Kathedrale preisgibt, die wie bei Friedrich völlig entrückt ist und unerreichbar bleibt. An diesem Punkt sei auch auf die dialektische Methode hingewiesen, mit der Beksiński die Thematik seiner Bilder behandelt: Evoziert er einerseits eine heile Welt, indem er die Schönheit kultureller Schätze verklärt, etwa die mächtige Kathedrale auf „WZ“, so liefert er andererseits alles einer rücksichtslosen Vernichtung aus.⁷³

Beksiński's Darstellungen von atmosphärischen Erscheinungen oder Naturgewalten zur Erzeugung einer entsprechenden Bildstimmung offenbart darüber hinaus deutliche Bezüge zur Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts, wie sie beispielsweise William Turner (*1775, †1851) repräsentiert. Dessen Werke benennt der polnische Künstler ausdrücklich als einen wichtigen Einfluß.⁷⁴ Turners Wahrnehmung der Welt zeigt sich in seinen Darstellungen einer als gefahrvoll und einschüchternd erlebten Natur, etwa dem stürmischen Meer, den schroffen und steil aufsteigenden Bergmassiven oder der Dunkelheit.⁷⁵ Er erblickt die Natur-

72 Vgl. zu Caspar David Friedrichs *Winterlandschaft mit Kirche* auch HOFMANN, WERNER: *Caspar David Friedrich. Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit*, München 2000, S. 73.

73 Vgl. SAURÉ, WOLFGANG: *Am Ende steht die totale Katastrophe*, in: HARTL, HANS (Hrsg.): *Beksiński. Der geschundene Mensch* (=Katalog zur Ausstellung *Beksiński* im Kunsthaus Dr. Hans Hartl in Freising vom 5. September bis 31. Oktober 1992, München 1992, S. 14-16, hier S. 14.

74 Vgl. BEKSIŃSKI: *Von Zweifeln und Grenzen*, S. 29 u. BEKSIŃSKI, Brief an DMOCHOWSKI vom 05.10.2002, in: DMOCHOWSKI (Hrsg.): *Korespondencja*, Bd. 2, S. 354-355, hier S. 355.

75 Turners Begeisterung für Naturschauspiele wurzelt im ästhetischen Denken des 18. Jahrhunderts. Insbesondere betrifft das die empirisch-sensualistische Ästhetik Edmund Burkes (*1729, †1797), der die Idee des *Erhabenen* und des *Schönen* zum Gegenstand seines 1757 veröffentlichten Traktats *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* machte und damit einen wichtigen Beitrag zu den entsprechenden Theorien jener und folgender Zeit leistete. Vgl. WINKLBAUER, ANDREA: *Sturm, Dampf und Licht. Über Turners Landschaftswahrnehmung*, in: BROWN, DAVID BLAYNEY / SCHRÖDER, KLAUS ALBRECHT (Hrsg.): *Joseph Mallord William Turner* (=Katalog zur Ausstellung *Joseph Mallord William Turner* im Bank Austria Kunstforum Wien vom 5. März bis 1. Juni 1997), München u. a. 1997, S. 95-103, hier S. 103 u. BURKE, EDMUND: *Philosophische Unter-*

gewalten jedoch aus einem Gefühl der Sicherheit heraus, welche eine zunehmend gebändigte Welt verspricht, wie er etwa in den Werken demonstriert, in denen er moderne Technik in Form von Dampfschiffen gegen die Kräfte von Wind und Wasser ankämpfen läßt.⁷⁶ In gleicher Weise zielt auch Beksiński auf ein „Erschauern“ und strebt nach dem Ausdruck, welche die der Natur immanenten Gewalten auf die Materie bewirken. Er entwickelt auf seinen Tafeln allerdings kein Gefühl der Sicherheit für den Betrachter, denn er setzt die Natur mit ihren Lebewesen gleichsam einer völligen Zerstörung aus.

Die künstlerischen Einflüsse, die Beksiński für sein malerisches Schaffen jener Zeit aufnimmt und verarbeitet, ließen sich freilich noch weiter ergänzen; beispielsweise um Werke des Schweizer Arnold Böcklin (*1827, †1901) oder des Polen Aleksander Gierymski (*1850, †1901).⁷⁷ Jedoch wäre dafür eine ausführliche Einzelbetrachtung notwendig, die hier nicht geleistet werden kann. In gleicher Weise trifft das auch auf eine Deutung seiner Werke zwischen Ende der sechziger und Mitte der achtziger Jahre zu, welche allein auf das nachfolgende malerische Schaffen ab 1987 beschränkt bleiben muß.

Für die bisherige Untersuchung erschien es wichtig, die formalen und thematischen Charakteristika sowie die möglichen künstlerischen Inspirationsquellen in den frühen Schaffensphasen Zdzisław Beksińskis zu bestimmen. Diese Betrachtungen bilden einen wesentlichen Ausgangspunkt, um die Aufnahme beziehungsweise das Fortwirken jener Eigenschaften im malerischen Œuvre ab Mitte der achtziger Jahre zu beurteilen.

suchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen, übers. v. Friedrich Bassenge, neu eingeleitet u. hrsg. v. Werner Strube, Hamburg²1989.

76 Vgl. WINKLBAUER: *Sturm, Dampf und Licht*, S. 96.

77 Vgl. zu Arnold Böcklin BEKSIŃSKI, ZDZISŁAW, Gespräch mit SKRODZKI, WOJCIECH: *Zdzisław Beksiński*, in: *Projekt*, Nr. 6 (145), 1981, S. 17-25, hier S. 18 u. zu Aleksander Gierymski BEKSIŃSKI: *Uciekam od zobowiązań*, S. 62 u. BEKSIŃSKI, Brief an DMOCHOWSKI vom 25.10.2004, in: DMOCHOWSKI (Hrsg.): *Korespondencja*, Bd. 3, S. 321-322, hier S. 322.

Zweiter Teil

**Das malerische Werk zwischen
1987 und 2005**

Abbildungen

Vorbemerkungen

Alle auf den folgenden Seiten reproduzierten Arbeiten Zdzisław Beksińskis sind nicht betitelt. Prinzipiell hat der Künstler die Tafeln auf der Rückseite mit seinem Nachnamen in Großbuchstaben signiert und mit der Datierung ergänzt. Bei den Gemälden ab Mitte der achtziger Jahre ist jene Datierung bisweilen durch willkürlich gewählte Buchstabenkürzel ersetzt; diese sind in der Legende jeweils mit angegeben, dürfen aber nicht als Titel des Werkes verstanden werden.

Die Legenden unter den entsprechenden Arbeiten Beksińskis beziehungsweise den Werken anderer Künstler enthalten die folgende Angaben: Künstlername, Titel der Arbeit, Jahr der Entstehung, Werkstoffe, Maße [Höhe x Breite (x Tiefe)] sowie Aufbewahrungsort. Fehlen bestimmte Bezeichnungen, so sind sie den Bildquellen nicht zu entnehmen. Auf weiterführende Angaben wie Provenienzen oder Beteiligung der Werke bei Einzel- und Gruppenausstellungen wurde generell verzichtet.



Abb. 1
Zdzisław Beksiński
1958, Photographie
Wrocław, Nationalmuseum



Abb. 2
Zdzisław Beksiński
1958, Photographie
Wrocław, Nationalmuseum

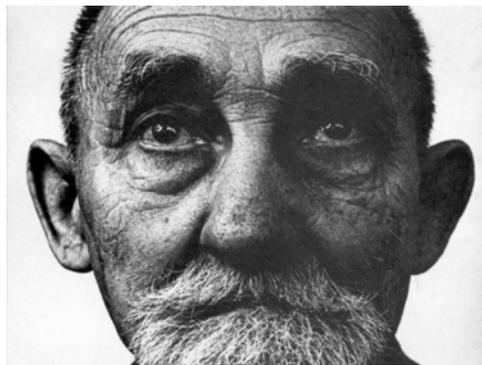


Abb. 3
Zdzisław Beksiński
1958, Photographie
Wrocław, Nationalmuseum



Abb. 4
Zdzisław Beksiński
Photographie
Sanok, Historisches Museum



Abb. 5
Zdzisław Beksiński
Photographie
Sanok, Historisches Museum

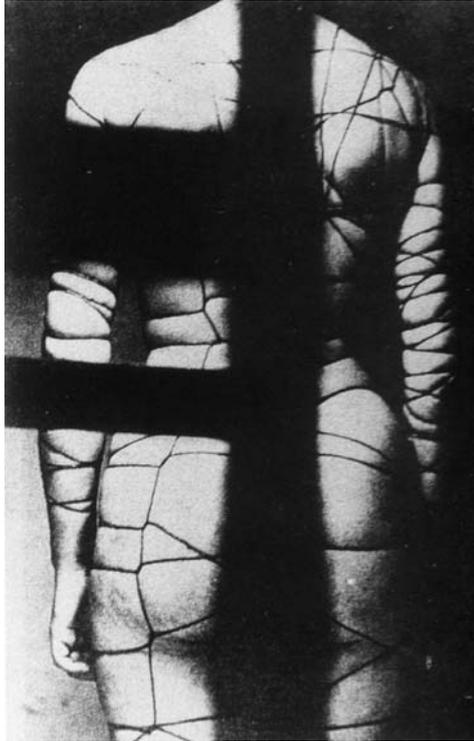


Abb. 6
Zdzisław Beksiński
1957, Photographie
Wrocław, Nationalmuseum



Abb. 7
Hans Bellmer
Unica
1958, Photographie



Abb. 8
Zdzisław Beksiński
1959, div. Metalle auf Spanplatte, 91,5 cm x 125 cm
Wrocław, Nationalmuseum



Abb. 9
Zdzisław Beksiński
1958, div. Metalle auf Spanplatte
67,5 cm x 83,5 cm
Wrocław, Nationalmuseum

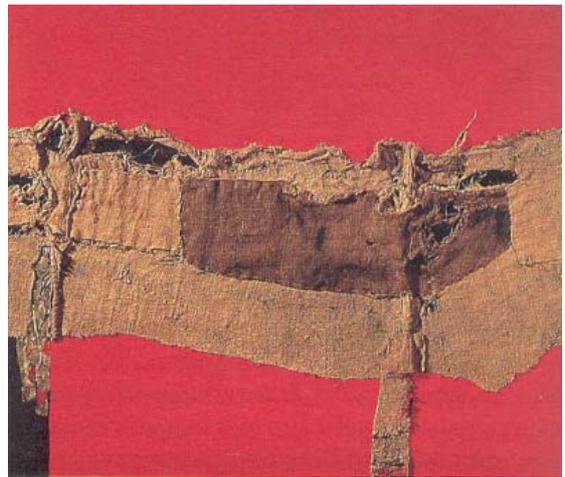


Abb. 10
Alberto Burri
Sackleinen auf Rot
1954, Sack, Klebstoff und Vinyl auf Leinwand
86 cm x 100 cm
London, Tate Gallery



Abb. 11
Zdzisław Beksiński
1967, Gips u. Farbbehandlung
Sanok, Historisches Museum



Abb. 12
Zdzisław Beksiński
1967
Gips u. Farbbehandlung
Sanok
Historisches Museum



Abb. 13
Henry Moore
Tierkopf
1951, Bronze, H.: 20 cm
Privatsammlung



Abb. 14
Henry Moore
Kopf des Kriegers
1953, Bronze, H.: 25 cm
u. a. Rio de Janeiro, Museu
de Arte Moderne

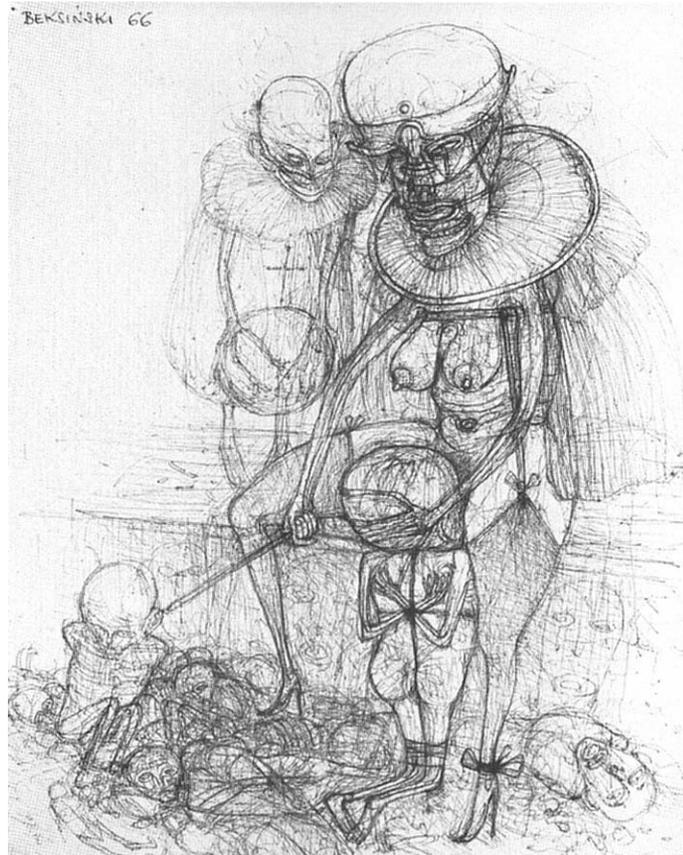


Abb. 15
Zdzisław Beksiński
1966, Tusche auf Leinwand, 29,2 cm x 22,5 cm
Paris, Sammlung Dmochowski



Abb. 16
Otto Dix
Traum der Sadistin I
1922, Aquarell
48,1 cm x 39,8 cm
Privatbesitz



Abb. 17
Bruno Schulz
Frau mit Peitsche vor knieendem Mann
um 1937, Kreide auf Papier
15,3 cm x 19,5 cm
Warszawa, Adam-Mickiewicz-Literatur-
museum



Abb. 18
Zdzisław Beksiński
1968, Kohle auf Papier, 100 cm x 70 cm
Paris, Sammlung Dmochowski



Abb. 19
Emil Nolde
Erregte Menschen
1913, Öl auf Leinwand
102,5 cm x 75,5 cm
Neukirchen, Nolde-Mus.



Abb. 20
Otto Dix
Tote vor der Stellung bei Tahure
aus Mappe *Der Krieg*, Mappe V, Blatt 10
1923/24, Aquatinta
u. a. Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett



Abb 21
Zdzisław Beksiński
1968, Kohle auf Papier, 100 cm x 70 cm
Paris, Sammlung Dmochowski



Abb. 22
Zdzisław Beksiński
1968, Kohle auf Papier, 100 cm x 70 cm
Paris, Sammlung Dmochowski

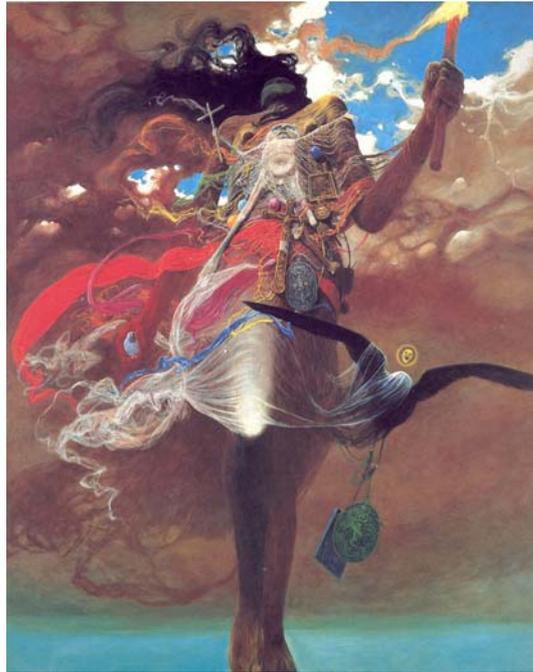


Abb. 23
Zdzisław Beksiński
1975, Öl auf Hartfaserplatte
122 cm x 98 cm
Sanok, Historisches Museum

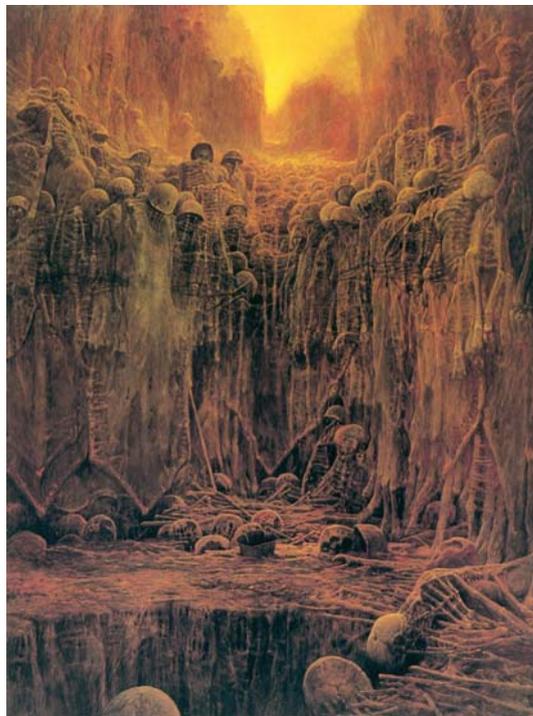


Abb. 24
Zdzisław Beksiński
1984, Öl auf Hartfaserplatte
132 cm x 97,5 cm
Paris, Sammlung Dmochowski



Abb. 25
Zdzisław Beksiński
1985, Öl auf Hartfaserplatte
120 cm x 97,5 cm
Paris, Sammlung Dmochowski



Abb. 26
Zdzisław Beksiński
1986 „DS“, Öl auf Hartfaserplatte
132 cm x 97,5 cm
Paris, Sammlung Dmochowski

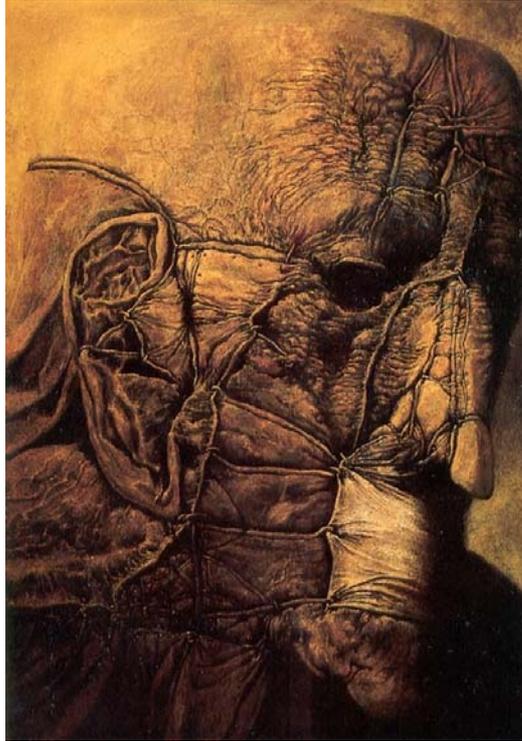


Abb. 27
Zdzisław Beksiński
1968, Öl auf Hartfaserplatte
84 cm x 60 cm
Paris, Sammlung Dmochowski



Abb. 28
Zdzisław Beksiński
1968, Öl auf Hartfaserplatte
122 cm x 98 cm
Sanok, Historisches Museum

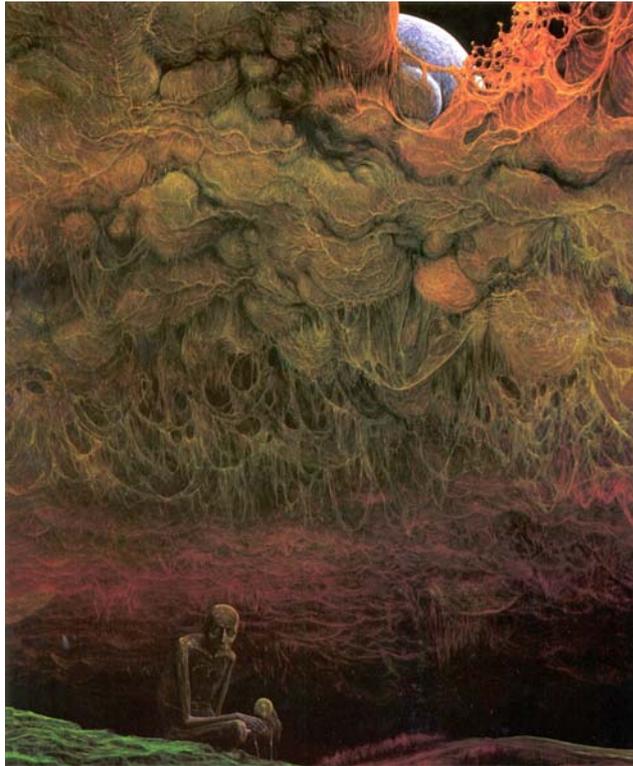


Abb. 29
Zdzisław Beksiński
1976, Öl auf Hartfaserplatte
87 cm x 73 cm
Sanok, Historisches Museum



Abb. 30
Zdzisław Beksiński
1982, Öl auf Hartfaserplatte
86 cm x 86 cm
Warszawa, Nationalmuseum

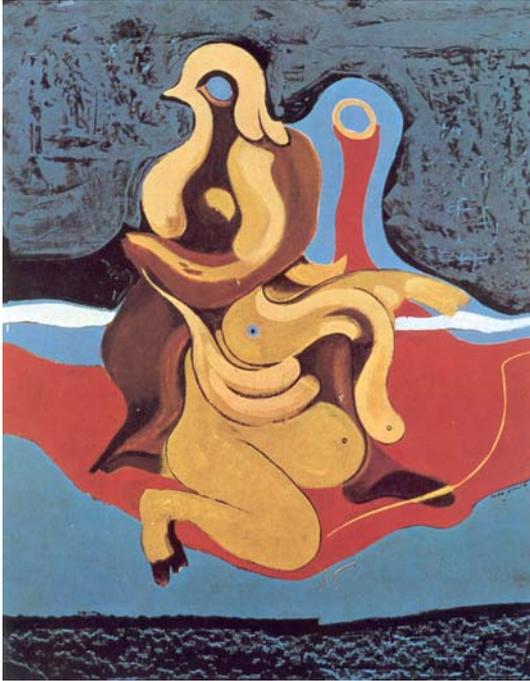


Abb. 31
Max Ernst
Vogeldenkmal
1927, Öl auf Leinwand, 81 cm x 65 cm
Neuß, Privatbesitz

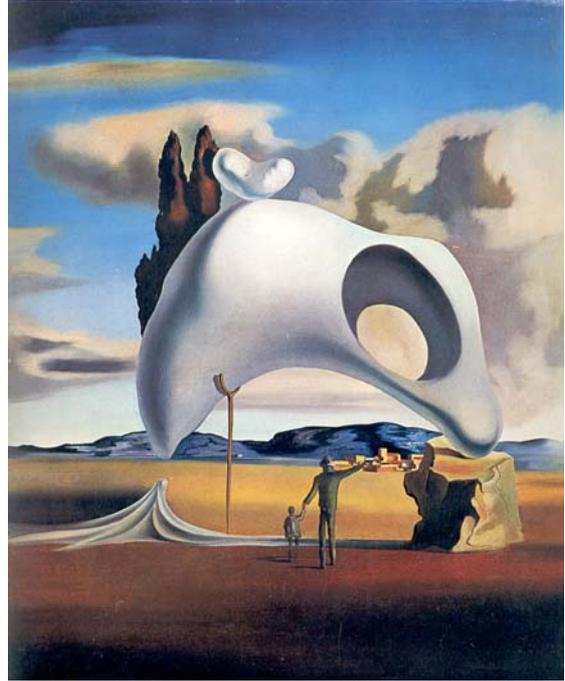


Abb. 32
Salvador Dalí
Atavistische Ruinen nach dem Regen
1934, Öl auf Leinwand, 65 cm x 54 cm
New York, Perls Galleries



Abb. 33
Richard Oelze
Erwartung
1935/36, Öl auf Leinwand, 81,6 cm x 100,6 cm
New York, The Museum of Modern Art



Abb. 34
Caspar David Friedrich
Winterlandschaft mit Kirche
1811, Öl auf Leinwand, 33 cm x 45 cm
Dortmund, Museum für Kunst und Kulturgeschichte

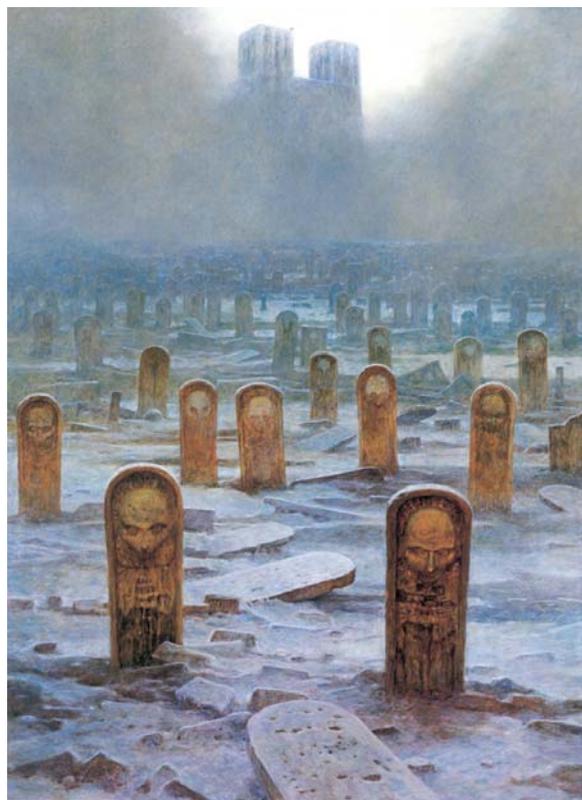


Abb. 35
Zdzisław Beksiński
1985 „WZ“, Öl auf Hartfaserplatte
132 cm x 97,5 cm
Paris, Sammlung Dmochowski

Bildquellenverzeichnis

Abb. 1, 2, 3, 9, 15, 27, 29, 46, 47, 76

DMOCHOWSKI, ANNA und PIOTR (Hrsg.): *Beksiński. Photographies, Dessins, Sculptures, Peintures*, Paris ²1991.

Abb. 4, 5, 67, 74

BANACH, WIESŁAW: *Zdzisław Beksiński w Muzeum Historycznym w Sanoku*, Sanok 2005.

Abb. 6, 11, 28, 64, 65, 66, 69

KUŁAKOWSKA-LIS, JOANNA (Hrsg.): *Zdzisław Beksiński*, Bd. 1, Olszanica ³2005.

Abb. 7

SCHNEEDE, MARINA: *Mit Haut und Haaren. Der Körper in der zeitgenössischen Kunst*, Köln 2002.

Abb. 8, 30, 48

NYCZEK, TADEUSZ: *Zdzisław Beksiński*, übers. v. Janusz Kawecki, Warszawa 1992.

Abb. 10, 50, 51, 55

WALTHER, INGO F. (Hrsg.): *Kunst des 20. Jahrhunderts. Malerei. Skulpturen und Objekte. Neue Medien. Fotografie*, Köln 2000.

Abb. 12, 23, 52, 68

KUŁAKOWSKA-LIS, JOANNA (Hrsg.): *Zdzisław Beksiński*, Bd. 2, Olszanica 2002.

Abb. 13, 14, 61

READ, HERBERT: *Henry Moore*, München / Zürich 1967.

Abb. 16

PFÄFFLE, SUSE: *Otto Dix. Werksverzeichnis der Aquarelle und Gouachen*, Stuttgart 1991.

Abb. 17

CHMURZYŃSKI, M. WOJCIECH (Red.): *Bruno Schulz. Das graphische Werk* (=Katalog zur Ausstellung *Ad Memoriam. Bruno Schulz 1892-1942* im Adam Mickiewicz-Literaturmuseum Warszawa 1992), unveränderter Nachdr. d. Ausg. v. 1992, München 2000.

Abb. 18, 21, 22, 24, 25, 26, 35, 36, 37, 38, 39, 53, 56, 60, 71, 72, 73, 75

LINDNER, GERD (Hrsg.): *Beksiński. Visionen aus dem Nichts* (=Katalog zur Ausstellung *Beksiński - Visionen aus dem Nichts* vom 24. Mai 1997 bis 17. August 1997 im Panorama-Museum Bad Frankenhausen), Bad Frankenhausen 1997.

Abb. 19

ZYBOK, OLIVER (HRSG.): *Von Angesicht zu Angesicht. Mimik, Gebärden, Emotionen* (=Katalog zur Ausstellung *Von Angesicht zu Angesicht. Mimik - Gebärden - Emotionen* im Städtischen Museum Leverkusen Schloß Morsbroich vom 30. September 2000 bis 7. Januar 2001), Leipzig 2000.

Abb. 20

HERZOGENRATH, WULF / SCHMIDT, JOHANN-KARL (Hrsg.): *Otto Dix. Zum 100. Geburtstag 1891-1991* (=Katalog zur Ausstellung *Dix* in der Galerie der Stadt Stuttgart vom 4. September 1991 bis 3. November 1991 sowie der Nationalgalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin vom 23. November 1991 bis 16. Februar 1992), Ostfildern-Ruit 1991.

Abb. 32

DESCHARNES, ROBERT / NÉRET, GILLES: *Salvador Dalí 1904-1946*, Bd. 1, *Das male-
rische Werk 1904-1946*, Köln 1993.

Abb. 33, 44

SCHMIED, WIELAND (Hrsg.): *Richard Oelze. 1900-1980. Gemälde und Zeichnungen* (=Katalog zur Ausstellung *Richard Oelze - Gemälde und Zeichnungen* in der Akademie der Künste Berlin vom 25. Januar bis 4. März 1987 u. a.), Berlin 1987.

Abb. 34

HOFMANN, WERNER: *Caspar David Friedrich. Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit*, München 2000.

Abb. 40

HARTL, HANS (Hrsg.): *Beksiński. Der geschundene Mensch* (=Katalog zur Ausstellung *Beksiński* im Kunsthaus Dr. Hans Hartl in Freising vom 5. September bis 31. Oktober 1992, München 1992.

Abb. 41

Dmochowski Gallery Paris.

Abb. 42

Stiftung Solomon R. Guggenheim (Hrsg.): *Meisterwerke aus der Sammlung Peggy Guggenheim*, New York 1999.

Abb. 43

LICHTENSTERN, CHRISTA: *Metamorphose in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, Bd. 2, *Metamorphose. Vom Mythos zum Prozeßdenken. Ovid-Rezeption. Surrealistische Ästhetik. Verwandlungsthematik der Nachkriegskunst*, Weinheim 1992.

Abb. 45

HOPPS, WALTER (Hrsg.): *Kienholz. Retrospektive. Edward und Nancy Kienholz* (=Katalog zur Ausstellung *Kienholz - Retrospektive* in der Berlinischen Galerie Berlin vom 7. Februar 1997 bis 31. März 1997), München / New York 1997.

Abb. 49

JEAN, MARCEL (unter Mitarbeit v. Arpad Mezei): *Geschichte des Surrealismus*, Köln 1961.

Abb. 31, 54

WETZEL, CHRISTOPH (Hrsg.): *Belser Stilgeschichte*, Bd. 3, *Neuzeit*, Studienausg., Stuttgart 1999.

Abb. 57, 58, 59, 79

DMOCHOWSKI, ANNA und PIOTR (Hrsg.): *Beksiński. Peintures et Dessins 1987-1991*, Paris 1991.

Abb. 62

GARROULD, ANN (Hrsg.): *Henry Moore. Complete Drawings*, Bd. 1, 1916-29, London 1996.

Abb. 63

BOWNESS, ALAN (Hrsg.): *Henry Moore. Sculpture and Drawings*, Bd. 3, *Sculpture 1955-64*, London 1986.

Abb. 70

SCHRÖDER, KLAUS ALBRECHT: *Egon Schiele* (=Katalog zur Ausstellung *Egon Schiele* in der Albertina Wien vom 6. Dezember 2005 bis 19. März 2006), München u. a. 2005.

Abb. 77

Lexikonredaktion des Verlags F. A. Brockhaus (Hrsg.): *Der Brockhaus Kunst. Künstler, Epochen, Sachbegriffe*, 2., völlig neu bearb. Aufl., Mannheim / Leipzig 2001.

Abb. 78

ZIMMERMANN, JÖRG: *Francis Bacon. Kreuzigung. Versuch, eine gewalttätige Wirklichkeit neu zu sehen*, Frankfurt a. M. 1992.

Abb. 80

WARNCKE, CARSTEN PETER: *Pablo Picasso 1881-1973*, Bd. 1, *Werke 1890-1936*, hrsg. v. Ingo F. Walther, Köln 1995.

Abb. 81

Haus der Kunst München (Hrsg.): *Francis Bacon* (=Katalog zur Ausstellung *Francis Bacon 1909-1992 Retrospektive* im Haus der Kunst München vom 1. November 1996 bis 26. Januar 1997), Ostfildern-Ruit 1996.