

TECHNISCHE KAZIMIERZ-PUŁASKI-UNIVERSITÄT RADOM  
KUNSTFAKULTÄT

Kunsterziehung im Bereich Bildende Kunst  
Künstlerische Handlungen

Die Ausstellung als Kunstwerk,  
anhand des Schaffens  
von Jan de Weryha-Wysoczański

Aleksandra Warchoł

Nr. 91692  
Magisterarbeit

Lehrstuhl Räumliche Strukturen und Kunsttheorie  
verfasst unter der Leitung von Dr. Tamara Książek

Radom 2011

## Inhalt

Einleitung.....	3
KAPITEL I.	
Jan de Weryha-Wysoczański – Holzarchivist.....	4
1.1. Kunst und Schaffen.....	4
KAPITEL II.	
Die Ausstellung als Installation.....	14
2.1. Die Installation – Begriff und Problematik.....	14
2.2. Installationskunst und Environment.....	21
KAPITEL III.	
Der Künstler über seine Werke.....	29
3.1. Interview mit dem Künstler.....	29
SCHLUSSBETRACHTUNG.....	36
ILLUSTRATIONSVERZEICHNIS.....	39
BIBLIOGRAPHIE .....	40

## **EINLEITUNG**

Meine Arbeit widme ich dem Phänomen der Installation und genauer, der Ausstellung als Installation. Ich möchte beleuchten, wie wichtig der Ausstellungsort und seine Form sind. Wie bewusst Künstler ihn auswählen oder geradezu nach einem angemessenen Ort für die Exposition ihrer Werke suchen. Meine Überlegungen stützen sich auf dem Beispiel des deutsch-polnischen Künstlers Jan de Weryha-Wysoczański, dessen Schaffen einem breiteren Publikum in Deutschland bekannt ist. Der erste Teil meiner Arbeit beschreibt den künstlerischen Werdegang meines Helden. Ich beschreibe die bisherigen Errungenschaften, die sich auf die wichtigsten Aspekte seines Schaffens beziehen. Ich erwähne und beschreibe Werke, die gute Beispiele für weitere Überlegungen zum Thema der Installation sind.

Im folgenden Kapitel bemühe ich mich, den Begriff der Installation näher zu bringen. Ich beschreibe darin in aller Kürze ihre Geschichte sowie die Entwicklungsetappen als künstlerische Aussage. Ich will darauf aufmerksam machen, wie dünn die Grenze zwischen der Installation und anderen Kunstbereichen ist. Die Installation entwickelte sich dank des Konzeptualismus. Seine Vertreter postulierten, dass alles Kunstwerk sein kann, selbst ein Gedanke, eine Idee ohne ihre materielle Realisation. Im Folgenden nenne ich Faktoren, die Einfluss auf den Begriff der Installation haben, wie der Ort, der Raum. Es ist nämlich der Ort, der darüber entscheidet, ob wir es mit einer Installation zu tun haben oder nicht. Der Ort hat großen Einfluss auf die Perzeption des Werkes. Ein ungeeigneter Raum kann zur falschen Perzeption von Werken führen, kann die Relationen zwischen Werken stören. Dieses Kapitel soll die theoretische Seite der Installationskunst beleuchten, mit dem Ziel, eine Schaffensanalyse desjenigen durchzuführen, der die Hauptrolle dieser Arbeit spielt, unter Berücksichtigung seiner Zugehörigkeit zu dieser Kunstform.

Das letzte Kapitel besteht aus einem Interview mit dem Künstler. Ich bat Jan de Weryha-Wysoczański sich zu den Themen Installation, Ausstellungsort, Ausstellungsraum zu äußern. Ich fragte ihn, ob wir seine Werke als Installationen bezeichnen können und ob er sich als Installationskünstler sieht.

Im weiteren Verlauf meiner Arbeit versuche ich die oben genannten Überlegungen zum Thema Installation zu vertiefen ebenso zu Jan de Weryha-Wysoczański als Künstler.

## Kapitel I.

### 1.1. Kunst und Schaffen

Jan de Weryha-Wysoczański wurde 1950 in Danzig geboren. In den Jahren 1971-1976 studierte er im Fachbereich Bildhauerei an der Staatlichen Hochschule für Bildende Künste in seiner Geburtsstadt. Im Jahre 1976 schloss er sein Studium an der Kunstakademie in Danzig mit dem Diplom bei den Professoren Alfred Wiśniewski und Adam Smolana ab. Im Sommer des Jahres 1981, noch vor der Verhängung des Kriegsrechts, verlässt der 31-jährige Danziger Jan de Weryha-Wysoczański mit seiner Familie Polen. Seine mutige und zugleich verzweifelte Entscheidung entspringt seinem Bedürfnis in der Freiheit leben zu wollen. Aus einem Interview erfahren wir: „Ich erinnere mich an meine Gedanken, an alles was im unfreien Polen vorging, Polen stand einfach unter einer Okkupation. In diesem Alltag wollte man einfach nicht weiterleben, weil nichts funktionierte wie es sollte. Und dann kam das Jahr 1980. Es passierte etwas, an das ich nicht mehr geglaubt hatte. Ich bin in Gdańsk geboren und man stand damals einfach vor den Werfftoren, man half, man brachte Essen, man unterstützte sie geistig, man nahm einfach teil. Diese Tage in Gdańsk, diese Geschichte waren der Auslöser für meine Ausreise aus Polen. Es sollte eine sehr kurze Reise werden, aber es wurden daraus 25 Jahre und wenn ich mir jetzt die Frage stelle, ob ich richtig oder falsch handelte, dann denke ich, ich muss aufhören mich damit zu quälen und diese Frage zu stellen. Es ist eben so passiert, so war die Zeit, so war die Entscheidung. Ich sammelte meine Erfahrungen schon, mehr, so glaube ich, können meine Schultern nicht tragen. Es ist an der Zeit daran zu denken, dass man nun mit diesem Ballast zurückkommt.“<sup>1</sup>

In Polen war Jan de Weryha-Wysoczański schon ein bekannter und geschätzter Künstler, vor allem ein Meister der Bronzeskulptur. Er lebte zufrieden von seiner künstlerischen Arbeit. Die Auswanderung nach Deutschland bedeutete, dass er sich die künstlerische und berufliche Existenz in Deutschland neu aufbauen musste. Trotzdem passte er sich problemlos an die neue Situation an. Seine Familie integrierte sich und fand hier Anschluss.

Jan de Weryha-Wysoczańskis Schaffen fand schnell große Anerkennung. 1998 bekam er in einem europäischen Wettbewerb für Gegenwartskunst in Luxemburg, dem Salon de Printemps '98, den ersten Preis, den Jurypreis, gestiftet vom luxemburgischen Kulturministerium.

---

<sup>1</sup> Klara Kopcińska, Józef Żuk Piwkowski, *Drugie życie drewna – Jan de Weryha-Wysoczański* [Das zweite Leben des Holzes – Jan de Weryha-Wysoczański], tytuł roboczy – otwarty magazyn sztuki, dwumiesięcznik, Stowarzyszenie Edukacji i Postępu STEP, Warszawa, Nr. 11-12. (10) 2005.

1999 bekam er den Auftrag, ein Mahnmal in Gedenken an die nach der Niederschlagung des Warschauer Aufstandes 1944 deportierten Polen für die KZ-Gedenkstätte Neuengamme in Hamburg zu gestalten. Dank dieser Arbeit erlangte er in der deutschen Kunstszene Bekanntheit. Es ist ein ergreifendes Denkmal, das sowohl den Polen, als auch allen Opfern des Zweiten Weltkrieges gewidmet ist. Auf eine quadratische glatt polierte steinige Fläche, die sich aus 36 kleineren Platten, jede mit den Maßen 90 x 90 cm, zusammensetzt, stellte der Künstler in geschlossener architektonischer Ordnung dreißig Hand behauene Granitelemente, die auf die Individualität eines jeden Menschen hinweisen. Der zur Granitplatte hinführende mit Granitschotter ausgelegte Weg erinnert an den Leidensweg, den die zum Tode verurteilten KZ-Häftlinge zurücklegen mussten. Zur sichtbaren Eigenschaft des Konzeptes dieser Arbeit wird die Betonung der Individualität eines jeden Opfers. Dieses Beispiel zeigt deutlich, wie wichtig für Jan de Weryha-Wysoczański die Identität und Individualität sind. Dr. Christina Weiss, Kultursenatorin in Hamburg, sagte in ihrer Rede zur Enthüllung des Mahnmals: „[...] Jan de Weryha-Wysoczański hat unserer Stadt und der KZ-Gedenkstätte Neuengamme ein beeindruckend vielschichtiges Kunstwerk geschenkt. Eine würdige räumliche Metapher für namenlosen Schrecken und vielfaches Leid, ein Mahnmal, das Raum zum Denken schafft und Raum zum Denken lässt. [...]“<sup>2</sup>

Jan de Weryha-Wysoczański ist Mitbegründer der „Living Art Factory“ – eines lebendigen Kunstmuseums. Im Jahr 2000 setzte er zusammen mit einem deutschen Künstler ein altes postindustrielles Objekt, Teil eines vor einigen Jahren still gelegten Ausbesserungswerkes der Deutschen Bahn in einem Hamburger Vorort, wieder in Stand. Mit Hilfe lokaler Behörden wurde es für die Bedürfnisse der Kunst umgestaltet. Eine Halle mit 3000 m<sup>2</sup>, ein riesiger postindustrieller Raum wurde zum Ort der Kulturrevitalisierung. Seine Objekte scheinen wie geschaffen zu sein für den riesigen Architekturraum. Journalisten und Kunstkritiker schrieben, dass dieser Raum den Eindruck einer Kathedrale, eines Tempels, macht. Wenn Weryha vor der Aufgabe steht, einen Raum zu gestalten, hat er Ideen und Elan in der Umsetzung im Überfluss. 2005 wurde das Museum im Zuge unangenehmer kommerzieller Beweggründe geschlossen.

---

<sup>2</sup> Christina Weiss, Auszug aus der Rede *Vergangenes sichtbar machen* zur Enthüllung des Mahnmals in Erinnerung an die Deportierten des Warschauer Aufstandes 1944 in der KZ-Gedenkstätte Neuengamme in Hamburg, 01.09.1999.

Anfang 2007 eröffnete er ein „Galerieatelier“, welches zum einen Teil Atelier, zum anderen Teil Galerie ist mit der ständigen Exposition „Holz-Archiv“ mit zurzeit 70 Holzobjekten.

Dem breiteren deutschen Publikum bekannt sind die seit 2004 in Polen gezeigten großen Ausstellungen des Künstlers. Die erste Ausstellung nach mehr als 20 Jahren der Nichtanwesenheit in Polen unter dem Titel „Hölzerner Kubus aus der Reihe Kuben“ fand im Zentrum für Polnische Skulptur in Orońsko in der Galerie Kapelle statt. In Polen war zu dieser Zeit sein Schaffen wenig bekannt und die Präsentation in Orońsko eröffnete eine ganze Serie von Ausstellungen, die uns dieses näher bringen.

Der Titel der Ausstellung in Orońsko ist zugleich Titel des Hauptwerkes. „Hölzerner Kubus“ (2003, Abbildung 1) – aufgestellt im Inneren der Kapelle – ist ein Kubus mit Seitenlängen von jeweils 230 cm, mit Flächen, die aus kleinen Holzstücken bestehen. Die Arbeit wurde zu einem früheren Zeitpunkt entworfen, aber im Hinblick auf die Ausstellung in der Kapelle realisiert (datiert auf 2003). Diese erste in Polen gezeigte Skulptur führte uns in sein Schaffen ein, sie zeigte gleichzeitig das Material, wie auch die Technik seiner Arbeit – das Holz, das Werkstoff seiner Realisationen ist und das Werkzeug (die Holzstücke entstehen durch Sägen, Abspalten mit der Axt oder dem Stechbeitel). Die einfache Form wird zu einem wesentlichen Element der Innenarchitektur, für das die bestehende Architektur zum Rahmen wird. Für Weryha-Wysoczański ist der Kubus eine neutrale Form, die Idee der Form ist nicht so wichtig wie die Oberfläche des Blocks. Sie ändert sich ständig in unseren Augen, im Laufe des Tages, samt dem ständig auf ihr wandernden Tageslicht, das von drei Seiten in den Raum fällt. Wir können die Wandflächen kennenlernen, betrachten. Die Positionierung des Kubus im Gebäude einer ehemaligen Kapelle machte eine Analyse der Idee des Werkes im sakralen Kontext, eine Entschlüsselung dieser rational entstandenen Kunst als Symbol möglich.

Die folgende bedeutend größere Ausstellung wurde am 7. Januar 2005 in der Galerie Patio an der Hochschule für Geisteswissenschaften und Ökonomie in Łódź eröffnet. Dieser Ausstellungsraum erlaubte es nicht, aus dem Kubus das Hauptwerk der Ausstellung zu machen. Die vier Wände wurden auf den Boden gelegt, dadurch veränderte sich der Sinngehalt der vorherigen Realisation völlig. Die aufgeteilten Kubuswände erinnerten nun an einige der Objekte aus der Serie der „Holztafeln“, die der Entstehung des Kubus vorausgegangen waren. Jene monumentalen, hängenden Tafeln (Abbildungen 3 und 4) schafft der Künstler seit 2001 aus verschiedenen Holzstücken verschiedener Größe und Gattung, also auch Struktur und Farbe; als Kontrastmittel senkt der Künstler Kiefernholz an und erhält so einen Verkohlungeffekt, er verwendet auch Holzrinde.



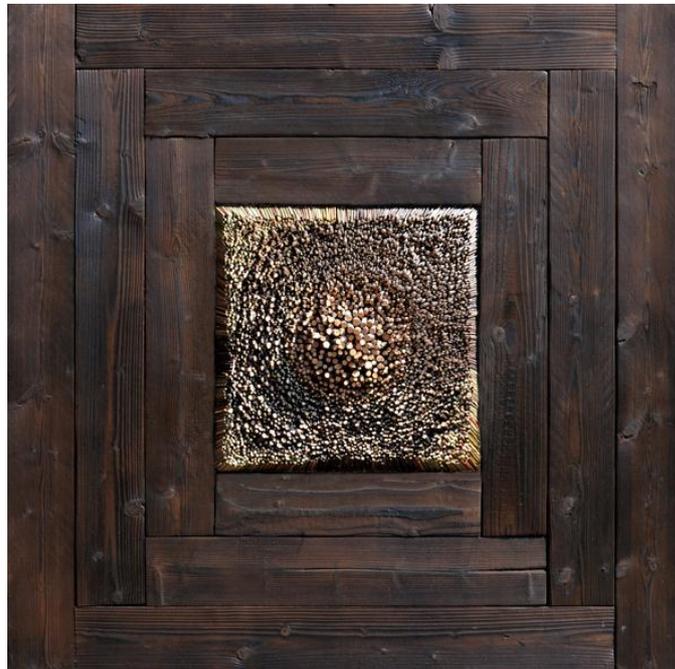
1. Nr. 158 (78) [auf [www.de-weryha-art.de](http://www.de-weryha-art.de)], „Hölzerner Kubus“ (2003), Material: verschieden Holz, Maße: 230 x 230 x 230 cm, Informationen gemäß: [www.de-weryha-art.de](http://www.de-weryha-art.de)



2. Nr. 28 [auf [www.de-weryha-art.de](http://www.de-weryha-art.de)], „Ohne Titel“ (2000), Material: verschieden Holz, Maße: 356 x 13 x 356 cm, , Informationen gemäß: [www.de-weryha-art.de](http://www.de-weryha-art.de)



3. Nr. 117 [auf [www.de-weryha-art.de](http://www.de-weryha-art.de)], „Hölzerne Tafel“ (2005), Material: angesengtes Kiefernholz, Nägel, Maße: 808 x 101 x 20 cm, Informationen gemäß: [www.de-weryha-art.de](http://www.de-weryha-art.de)



4. Nr. 60 [auf [www.de-weryha-art.de](http://www.de-weryha-art.de)], „Hölzerne Tafel“ (2009), Material: angesengtes Kiefernholz, Holzäste, Maße: 101 x 101 x 17 cm, Informationen gemäß: [www.de-weryha-art.de](http://www.de-weryha-art.de)

Geometrische Einteilungen innerhalb der Tafeln sind ausschlaggebend dafür, dass diese Kompositionen zu Architekturelementen werden. Diese Ausstellung hat das Schaffen des Künstlers in viel größerem Umfang gezeigt. Sie offenbarte, wie wichtig für das Verständnis seines ganzen Vorgehens die Verwendung von Werkzeugtechniken und des Materials sind. Es entstehen weitere Objektskulpturen, in Łódź gezeigt, die neuesten Werke sind senkrechte Holzblöcke mit ablesbaren Motorsägeneinschnitten. Die Einschnitte ermöglichten ein Abhauen der äußeren Schichten des Stammes und die Gestaltung der Form eines Quaders. Sie verleihen auch den Grundrhythmus auf der Oberfläche der Blöcke und bei der Zusammenstellung von Formen, die ein neues Ganzes bilden. Die Erschaffung ganzer Zyklen von Werken ist eine der Konsequenzen eines solchen Vorgehens. Die bewusste Einführung eines Rhythmus ist stets wichtig, geeignet für jede Arbeit. Die Handlungen des Künstlers ergeben sich stets aus der technischen Notwendigkeit. De Weryha greift in seinem Schaffen auf geometrische Formen zurück. Der Künstler ist eingenommen von der Minimal Art, den frühen Arbeiten von Carl Andre sowie von anderen Künstlern. Er übernahm vom Minimalismus zahlreiche Grundsätze, die die Großen dieser Kunstrichtung aufgestellt hatten. Wie sich seine Kunst präsentiert, scheint jedoch im grundsätzlichen Gegensatz zu der Kunst dieser Kunstrichtung zu stehen, scheint gar ihre Verneinung zu sein. Wichtig ist die große Skala der Objekte, die Einfachheit und Wiederholbarkeit der Form, die Relation mit dem umgebenden Raum. Die Freiheit in der Werkzeugverwendung sowie das Material entscheiden darüber, dass seine Skulpturen nichts von der technischen Kälte der Werke zahlreicher Vertreter des Minimalismus haben. Ganz im Gegenteil, wir haben es hier mit der Weichheit des natürlichen Holzes zu tun, das die menschliche Hand ungezwungen bearbeitet. Die Ausstellung in Łódź trägt den Titel Holz-Archiv. De Weryha will die Aufmerksamkeit auf das Material lenken: Jedes Stück Holz ist Teil des Baumes, der über Jahrzehnte gewachsen ist, ist Dokument vergangener Geschichte, ist eine Zeitaufzeichnung. Er verwirft einen Hauptgrundsatz der Minimal Art, der darin besteht, Werke frei von Inhalten zu schaffen. Wie der *Kubus* in Orońsko so schien in Łódź das wichtigste und am besten exponierte Werk die großen im Durchgangsbereich des Raumes senkrecht aufgestellten Holzstämme zu sein (Höhe 220 cm), nach oben hin spitz zulaufend wie ein Pfahl oder ein Ameisenhaufen (beide Arbeiten ohne Titel, 2000), mit grob belassener Oberfläche mit Unebenheiten. Sie unterschieden sich in der Gestalt durch die Unterteilungen der Form – die waagerechten Schnitte teilen sie in Segmente – und durch die Farbe: helle Weide, angesengte Eiche. Sie erinnerten an Totempfähle. Zu den außergewöhnlichen Merkmalen dieses Schaffens zählt ihre Verwandtschaft mit der Stammeskunst oder der primitiven Kunst, der ältesten bekannten Kunstform. Wie der Schöpfer archaischer Skulpturen stellt auch der zeitgenössische Künstler seine Objekte im Raum auf, die zu Denkmälern der Idee werden, zur Heraufbeschwörung der Zeit, der Vergangenheit, der Erinnerung.

Die folgende riesengroße Ausstellung in Polen fand 2005 in der Galerie Szyb Wilson in Katowice statt, in einer großen Halle eines ehemaligen Bergwerks mit einer Ausstellungsfläche von über 2500 m<sup>2</sup>, in einem Stadtteil, das jetzt Kunde gibt von der Katastrophe und dem Verfall der früheren Industrie und der mit ihr verbundenen Menschen. Der Titel der Ausstellung war „Epiphanien der Natur in der spätmodernen Welt“. Die Arbeit des Künstlers mit dem Holz erscheint im Kontext der spätmodernen Welt, genauer der globalisierten Welt, des schnellen Konsums, des Computers, der Reklame. In dieser Welt revoltiert der Künstler, verdreht unsere Wahrnehmung. Er schlägt einen erneuten Einblick in die Natur in ihrer rohen Gestalt vor. Der Künstler bringt in jeden dieser Räume das Holz ein, ein Material, dessen Struktur – in einer für uns wahrnehmbaren Weise – eine Zeitaufzeichnung ist. Ein Durchschimmern, Epiphanien, Einblicke in die Natur – Epiphanien der Natur im Kontext der späten Moderne.

Jan de Weryha-Wysoczański schafft außer der Holzobjekte Anordnungen im Raum. Neben dreidimensionalen geschlossenen Objekten, wie dem Kubus oder der Säule, finden sich in seinem Schaffen Arbeiten, die auf dem Boden oder an den Wänden arrangiert sind – eine Art ausgebreiteter Objekte. Dies sind Objekte, die auf einer Ebene angeordnet sind, wie ein Bild oder ein Relief. Im Kontext des gegebenen Ortes wirken diese Arbeiten gleich: Sie sind ein Versuch, sich die Architektur unterzuordnen, in sie direkt einzugreifen, was z.B. wunderbar abzulesen ist an der Hauptarbeit der Ausstellung im Museum für Gegenwartsskulptur in Orońsko mit dem Titel „Offenbarungen in Holz“ (2006). Die Ausstellungsfläche füllten über dreißig Objektskulpturen. Die größte und zentrale Arbeit (Abbildungen 5 und 6), auf dem Grundriss eines Kreuzes und aus zwei tausend Birkenholzelementen bestehend, war über 90 m<sup>2</sup> groß. Mit vorher entsprechend zurechtgeschnittenen Holzfragmenten baut der Künstler, konstruiert er sehr vielfältige Formen, die er im Raum positioniert. Während dieser Handlungen werden neue Wertigkeiten hervorgebracht, neue spontane Formationen, entsteht eine Abhängigkeit zwischen dem Ort und dem Werk. Die ausgestellten Objekte breiten sich aus, „geschehen“ im vorgefundenen Raum, kriechen in Spalten, Öffnungen, Nischen. Sie erzeugen den Eindruck von Auswüchsen, die das Galerieinnere zunehmend zuwachen. Es ist der Rhythmus, der bei Wysoczańskis Skulpturinstallationen zuallererst auf die Sinne des Betrachters einwirkt. Der Künstler reiht Stücke rohen Holzes in einfache Kombinationen auf dem Boden, schließt sie in einen Rahmen oder füllt mit ihnen Spalten in der Galerie. Einige seiner Objekte behandelt der Künstler fast rituell. Es könnte scheinen als wollen diese Handlungen den Raum sakralisieren. Doch ist dies Teil einer beabsichtigten Raumaufteilung und so ist dies eine formale Ästhetisierung, der Künstler gibt dem Betrachter völlig freie Hand bei der Perzeption.

Meinem Empfinden zufolge verlegt der Künstler den Schwerpunkt einzelner Elemente auf die Gesamtstruktur der Präsentation, ihre Vielschichtigkeit und die Verhältnisse zwischen den einzelnen Objekten, die als neue Einheit wahrgenommen werden.

Die Ausstellung in Orońsko ist die vorletzte Ausstellung von Jan de Weryha-Wysoczański in Polen, die letzte fand in Jelenia Góra statt unter demselben Titel.



5. Nr. 129 [auf [www.de-weryha-art.de](http://www.de-weryha-art.de)], „Ohne Titel“ (2006), Material: Birkenholz,  
Maße: 987 x 217 x 13 cm, Informationen gemäß: [www.de-weryha-art.de](http://www.de-weryha-art.de)



6. Nr. 130 [auf [www.de-weryha-art.de](http://www.de-weryha-art.de)], „Orońsko“ (2006), Material: Birkenholz,  
Maße: 900 x 900 x 50 cm, Informationen gemäß: [www.de-weryha-art.de](http://www.de-weryha-art.de)



6b. Nr. 126 [auf [www.de-weryha-art.de](http://www.de-weryha-art.de)], „Ohne Titel“ (2006), Material: verschiedenes Holz,  
Maße: 243 x 280 x 55 cm, Informationen gemäß: [www.de-weryha-art.de](http://www.de-weryha-art.de)



6c. Nr. 124 [auf [www.de-weryha-art.de](http://www.de-weryha-art.de)], „Ohne Titel“ (2006), Material: Holzäste,  
Maße: 235 x 170 x 43 cm, Informationen gemäß: [www.de-weryha-art.de](http://www.de-weryha-art.de)

## **Kapitel II.<sup>3</sup>**

### **2.1. Die Installation – Begriff und Problematik**

In der zweiten Hälfte der 70er Jahre erfreuten sich die Neuen Medien in Polen besonderer Popularität und die Installation wurde mit der elektronischen Installation assoziiert, die verschiedene audio-visuelle Medien verbindet. In den 80er Jahren, im Zuge der Expansion der expressiven Malerei, wird der Begriff der Installation um bestimmte figurative Motive erweitert.

Die Installation ist eine bestimmte künstlerisch-ästhetische Kategorie. Man kann sie mindestens zurückführen auf künstlerische Praktiken zu Beginn des Schaffens von Duchamp. Ihr Hauptmerkmal ist die radikale Abwendung von erstarrten Normen.

Ausgangspunkt ist die Anfechtung existierender Ordnungen und Materialrelationen, räumlicher und semantischer Art (auch bestimmter Ordnungen der altbewährten Historiennarration, eines bestimmten musealen Kanons und der gesamten Kultur). Ziel der Installation ist ein physisches in Erscheinung treten in einer bestimmten Zeit und in einem bestimmten Raum-Material-Kontext. Eine Installation kann verschiedene Elemente in Bewegung setzen nicht nur abstrakter Art, aber z.B. auch der Minimal Art. Sie können aus figuralen Formen bestehen, sogar aus ausgesprochen symbolischen, unter der Bedingung jedoch, dass sie in einem Prozess der Differenzierung verwendet werden und nicht in einer narrativen Erzählung. Die Installation ist Differenzierung nicht Summierung. Die Installation erzählt nicht, sondern offenbart, aktiviert, veranschaulicht oder stellt gegenüber, sie stellt auch in Frage, enthüllt. Sie geht eine Polemik ein mit der Landschaft, der Architektur, dem Inneren der Galerie, dem im Bereich des Raumes absorbierten Betrachter.

#### **Die Installation – Versuch einer Definition**

Die 90er Jahre in der Kunst standen unter dem Zeichen der Installation. Diese Bezeichnung, die 20 Jahre zuvor auftauchte, wurde dann entgültig heimisch im Bewusstsein des Schaffenden und des Rezipienten und erwies sich als ausgesprochen passender Begriff für alles, was dazwischen liegt. Es scheint, als könne man alles als Installation bezeichnen, was sich im Raum „abspielt“ und eine Spannung erzeugt zwischen den darin befindlichen Objekten. Es gibt die malerische

---

<sup>3</sup> Kapitel basierend auf *Rocznik Rzeźba Polska*, Bd. VII: 1994-95. *Sztuka instalacji [Installationskunst]*, Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko, 1998.

Installation, die bildhauerische, die Toninstallation, die Performanceinstallation, die Videoinstallation und die einfache Installation.

Das größte Interesse für die Installation zeigte sich bei der Documenta in Kassel 1992. Damals ist man sich über den Stellenwert dieses Phänomens klar geworden und über seine Konsequenzen für die theoretische Kunstbetrachtung.

Was ist eine Installation? Die Popularität, der sich die Verwendung dieses Begriffs erfreut, wird durch den Mangel einer präzisen Definition gefördert. Bestehende Definitionen sind recht uneindeutig. Treffend beschrieb dies Marta Tarabuła 1998: „Zur Definition des Phänomens, welches als Installation bezeichnet wird, ließ sich die Kunstkritik bis heute nicht hinreißen und blieb über Jahre hinweg in bewundernswürdiger Weise auf Distanz“.<sup>4</sup>

Es ist schwierig eine eindeutige Definition zu liefern. Installationen sind Resultat eines Installierens, Aufstellens oder Platzierens von etwas was sich für eine Nutzung oder Verwendung eignet. Eine derartige Definition greift nicht vor, sondern hilft Installationen aus der Kunst von jenen der Alltagswelt zu unterscheiden. Wobei der Sinn der letzteren uns bekannt ist, während derjenige der Installation aus der Welt der Kunst rätselhaft bleibt. Man kann demnach sagen, was man über jede Kunst sagen kann, dass sie eine Form mit geheimnisvollem und unbekanntem Ziel verfolgt, der alten Kantschen Formel nach – „Zweckmäßigkeit ohne Zweck“.

Auf der einen Seite scheint die Definition der Installation offensichtlich zu sein, auf der anderen Seite jedoch offenbaren sich sehr breitgefächerte Bezüge, die bei näherer Betrachtung einer Präzisierung bedürfen, denn man kann nicht mit voller Bestimmtheit sagen, ob es sich um eine Gattung oder nur um ein Medium handelt. „Die Installationsbemühungen der Künstler sind in der Regel zurückhaltender Art, gelegentlich auch unsichtbar. Dies geschieht auf ganz unterschiedliche Weise. Manchmal wird die Substanz des vorgefundenen Raumes angetastet, was oftmals zu einer Offenlegung oder Unterstreichung Ihrer Qualität führt (z.B. Freilegung der Bauschichten einer Wand).

Objekte werden auch eingeführt oder Objektgruppen, die nicht so sehr sich selbst darstellen sollen, sondern zu einer Offenlegung der Beschaffenheit verschiedener Stellen des gegebenen Raumes beitragen (z.B. seiner Bruchstellen, Ecken, Öffnungen) oder sie bilden neue „Stellen“, die die Aufmerksamkeit auf sich ziehen und Fragen aufwerfen: über die eigene Identität, die Parameter der sichtbar werdenden Räume und auch über die Rechtmäßigkeit des Begriffs der „Präsenz“ in

---

<sup>4</sup> Marta Tarabuła, *Instalacja po polsku. Kilka obserwacji* [Die Installation auf Polnisch. Einige Beobachtungen], in: *Rocznik Rzeźba Polska*. Bd. VII: 1994-95. *Sztuka instalacji* [Installationskunst], Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko, 1998, S.131.

der Handlung des Künstlers, denn oft wird nur der Zustand einer Erwartung auf die Präsenz (von etwas) erfüllt, denn eine ontologische Verwirklichung.“<sup>5</sup>

„Die Installation – eine Kategorie der bildenden Kunst, die sich in den 80er Jahren verbreitete in Anlehnung an plastische Realisationen, unter Verwendung einer Anordnung aus der Umwelt stammender oder durch den Künstler verarbeiteter Gegenstände mit deutlichen Material- und Raumeigenschaften, in Relation zueinander verbleibend oder zur Situation der Galerie, zu ausgesuchten Stellen im Inneren, zur Landschaft oder zur Architektur. Die Installation kann als räumliche Entwicklung der Minimal Art verstanden werden. Sie ist eine Anordnung von Objekten, die im Raum, in der Relation zueinander, nach neuen visuellen Zuständen sucht. Die Kategorie der Installation sollte nicht abwechselnd mit der Kategorie des Environments verwendet werden, obgleich wir es in beiden Fällen mit einer den Betrachter umgebenden Situation zu tun haben, der sich im Inneren aktiv zu bewegen vermag. Der Raum des Environments ist illusionistischer, das Environment lässt selbst symbolische Verweise zu, ja bestimmte Narrationen visueller Wahrnehmung. Die Installation verweist auf die Materialität und das Konkrete der Elemente des Raumes, aus denen er sich zusammensetzt. Der Begriff der „Installaton“ wird auch im Kontext von Praktiken gebraucht, die für die 70er Jahre charakteristisch gewesen waren, als man damit begann, Raumstrukturen in Anlehnung an elektronische Medien zu konstruieren. Dies sind simultane Anordnungen, die in Bezug auf den realen Raum und die konkrete Zeit, den konkreten Betrachter funktionieren.“<sup>6</sup>

Den Ursprung der Installation der Gegenwart findet man in den Arbeiten der Klassiker der Avantgarde des 20. Jahrhunderts: „Prounenraum“ von El Lissitzky, „Merz“ von Kurt Schwitters, „Étant donnés“ von Marcel Duchamp. Besonders wichtig ist die letztere Arbeit, in der sich Duchamp als Schöpfer einer transästhetischen Kunst entpuppt, die die postmoderne Empfindsamkeit vorwegnimmt. Beispiele der späteren Installation der Nachkriegsavantgarde waren Ausstellungen, die von der Londoner Independent Group organisiert worden waren – „Parallel of Life and Art“ (1953), „Man, Machine and Motion“ (1955) und vor allem „This is Tomorrow“ (1956) sowie „An Exhibit“ (1957). Themenausstellungen, wie „Prounenraum“ von Lissitzky wurden als ganzheitliche Präsentationen einer ausgewählten Problemstellung oder eines Themas gesehen, als Expositionen, die eine bestimmte Art und Weise des Denkens über die Kunst propagierten, als Art Gesamtkunstwerk, eine räumliche, dreidimensionale Kunstdeklaration.

---

<sup>5</sup> Alicja Kępińska, *Odsłony przestrzeni*, in: *Nowe Przestrzenie Sztuki: Instalacje lat 90-tych*, Galerie Autorskie lat 90-tych, Galeria Biała, Lublin 1998, S. 7.

<sup>6</sup> Jan S. Wojciechowski, Artikel: *Instalacja [Installation]*, in: *Encyklopedia Powszechna PWN*, Bd. III, Warszawa 1996, S. 63.

„Parallel of Life and Art“ (ursprünglicher Titel „Sources“) – sollte die vielfältigen Wurzeln der zeitgenössischen visuellen Vorstellungskraft zeigen, derer sich der heutige Künstler bedient, sollte den geheimen Code, welcher den zeitgenössischen Künstler und den Rezipienten seiner Kunst verbindet, darstellen.

„Man, Machine and Motion“ – inspiriert von Moholy-Nagys Buch *Vision in Motion* (1947), offenbart die durch die Entwicklung moderner Technologien und Techniken verursachten Veränderungen in der menschlichen Wahrnehmung der Welt.

„This is Tomorrow“ – gibt den zwölf aus Künstlern bestehenden Gruppen Raum, den sie frei arrangieren können, wie der Titel selbst sagt. Bekanntester Teil der Ausstellung war das Projekt von John McHale, Richard Hamilton und John Voelcker. Sie wandelten die Galerie in einen Vergnügungspark um, ausgefüllt mit Plakaten, Konsumgütern, Photos.

„An Exhibit“ – ist der Ausstellungsidee gewidmet, rein abstrakt, ohne jegliches Thema oder Problemstellung. Dabei wurden verschiedenfarbige Scheiben mit variierender Durchsichtigkeit verwandt, die im Raum so gehängt wurden, dass der sich dazwischen bewegende Betrachter sich verändernde Kompositionskombinationen erzeugte.

Eine andere Art von Installation waren die Arbeiten der US-amerikanischen Pop Art-Künstler Edward Kienholz und George Segal, die sich auf die Idee des inszenierten Tableaubildes beriefen. Der die Inszenierungen von Kienholz verfolgende Betrachter fühlt sich als heimlicher Beobachter, Eindringling, Voyeur eben verbotener Orte.

Segal thematisiert in seinen Arbeiten, beginnend beim Tableau – „Man at the Table“ (1961), die Einsamkeit und Entmenschlichung des Individuums in Welt der Großstadt.

Weitere Künstler der Pop Art, die sich mit der Installation befassten, sind Claes Oldenburg, Tom Wesselmann. Im Zusammenhang mit dem Ersteren sollte man den künstlichen Schlafzimmerraum („Bedroom“, 1964) erwähnen, der an eine Reklamestaffage einer modernen Einrichtung erinnert, die aus künstlichen Elementen besteht, die natürliche Stoffe wie Marmor, Holz, Seide imitieren. Die Bilder Tom Wesselmanns werden durch Objekte des täglichen Lebens ergänzt, wie ein Telefon, ein Tisch mit Stuhl („Great American Nude No. 54“, 1964), eine Heizung, eine Tür, ein Vorhang („Bathtube No. 3“, 1963).

Zahlreiche Arbeiten der Minimal Art hatten Installationscharakter. Sie bestanden aus vorgefertigten Formen, die in den Galerieraum eingebettet waren: Arbeiten von Robert Morris, Robert Smithson, Carl Andre, Sol LeWitt und vieler anderer. Die Künstler der Minimal Art waren die Ersten, die den Begriff der Installation verwendeten und so auch einzelne Werke und Präsentationen betitelten, wie die Ausstellungen von Robert Smithson von 1966, von Bill Bollinger, Tom Doyle, Carl Andre von 1967.

Zeitgenössische Installationen stehen in dieser bekannten Tradition der genannten Realisationen. Die unmittelbare Quelle für die Installation ist ohne Zweifel die Konzeptkunst, die für ihre grundlegenden Aspekte in Bezug auf die Problematik des Ortes, des Zeichens und der Zeichenhaftigkeit sensibilisiert.

## Der Ort

Der Problematik um den Ort des Kunstwerks nahmen sich Künstler der Land Art an und im Besonderen Robert Smithson. Durchdringend und tiefgründig tat er dies in der Arbeit „Non-Site Earthworks“ (1968) sowie im Artikel *Dialectic of Site and Non-Site*. Die Zielsetzung des Künstlers war die Befreiung der Kunst vom geschlossenen Raum der Galerie und die Wiederherstellung ihres Ortes in der Wirklichkeit jenseits der Kunst. Smithson wirft der Kunst eine Isolierung von konkreten Orten und sozialen Räumen vor, indem sie in geschlossenen abstrakten Galerien verschlossen wird. Der Kunst ging ihre Position im sozialen Leben abhanden, abgedrängt an für sie speziell abgesonderte Orte, wo sie zu einem Labor für neue Formen, Modelle und Projekte wurde.

In „Non-Site Earthworks“ verwiesen die in der Galerie ausgestellten geologischen Proben und andere Objekte den Betrachter auf das eigentliche Werk des Künstlers, das hunderte von Kilometern von der Galerie entfernt realisiert worden war. Sie waren „eine Art dreidimensionaler, abstrakter Landkarte, die auf einen spezifischen Ort auf der Erdoberfläche verweist“<sup>7</sup> – wie dies Smithson selbst beschrieb.

Der gleichen Grundannahme folgten die Ausstellungen Richard Longs. Dies waren Galerierekonstruktionen von Arbeiten, die vom Künstler während einsamer Expeditionen in menschenleeren Gebieten Afrikas, Amerikas, Asiens, oder Englands geschaffen worden waren.

Die Künstler der Land Art suchten für Ihre Arbeiten Orte außerhalb der Galeriemauern, sie suchten den offenen natürlichen Raum. Indem sie Ihre Arbeiten in den Galerien der Natur aufstellten, mussten sie sich den Gegebenheiten des vorgefundenen Ortes anpassen.

Die Örtlichkeit und ihre Relationen mit dem geschaffenen Werk wurden zum Gegenstand des Interesses der Künstler. Ihre Rolle erfuhr mit der Zeit eine etwas andere Wertigkeit. Das künstlerische Werk gehörte zum Ort und wiederum auch nicht, es war eine Art Schmarotzer, der sich von ihm zugeschriebenen Bedeutungen zu nähren begann. Die Kunstschaffenden versuchen zwar Orte zu finden, die nicht mit kulturellen Bedeutungen behaftet waren. Die Kunst gibt jedoch stets Anlass für

---

<sup>7</sup> Grzegorz Dziamski, *Instalacje – próba definicji [Installationen – ein Definitionsversuch]*, in: Rocznik Rzeźba Polska. Bd. VII: 1994-95. Sztuka instalacji, Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko, 1998, S.16

Interpretationen, was eine natürliche Konsequenz ist, auch für Interpretationen des Ortes.

## Die Grenzen des Werkes

In Arbeiten, die in einem vom Künstler ausgesuchten Raum realisiert wurden, unterliegt die Grenze, die das Werk von der Umgebung trennt, einer Verwischung. Nicht nur das Werk wird Teil des Ortes, aber der Ort wird auch Teil des Werkes. Die Arbeit spricht zusammen mit dem Ort an, in dem sie sich befindet. Beider Bedeutungen durchdringen sich gegenseitig.

Die obigen Schlussfolgerungen veranlassten die Kunstschaffenden zu Überlegungen über das Ausstellen ihrer Arbeiten auch in Galerien. „Wir wurden Zeuge verschiedener Elemente der Galerie, die an Bedeutung gewinnen, wenn Arbeiten ausgestellt werden und haben damit Einfluss auf ihren Sinngehalt, denn die Bedeutung eines Werkes liegt nicht im Objekt, sondern entsteht im Zusammenspiel des Betrachters mit dem Werk in einem konkreten Raum“<sup>8</sup> – schrieb Brian O’Doherty in seinem Artikel *Inside the White Cube: Ideology of the Gallery Space*, der im Artforummagazin publiziert wurde.

Ähnlich denkt Jarosław Kozłowski, Schöpfer der Galerie Akumulatory 2 und ihr langjähriger Animateur: „[...] der Nagel in der Wand ist semiotisch aktiv, die Wandfarbe ist semiotisch aktiv, der Ort an der Wand ist wichtig, die Bodenleiste, die Decke, dies alles sind durch den Künstler annektierte Elemente des Raumes und selbst, wenn es sich um ein konventionelles Gemälde handelt, sind all diese Elemente ebenso wichtig wie das, was sich im Bild abspielt.“<sup>9</sup>

Corine Robins zählt zu den ersten Installationen in der US-amerikanischen Kunst folgende Arbeiten: „Zeus“ (1975) von Charles Ginnever – drei Eisenbalken, die zu einem gigantischen Zeichen eines Blitzes zusammengeschweißt sind, der sich schräg zwischen einer Reihe von Säulen erhebt, die die Galerie teilen. „Greene Street Oracle“ (1977) von Salvatore Romano – mit Hilfe von Wasser, in dem sich der Raum und einige künstliche den Galerieraum teilende Säulen widerspiegelten, veränderte er den Innenraum in einen irrealen meditativen Raum.

Alle oben genannten Arbeiten wurden in Hinblick auf einen konkreten Ort geschaffen. Das gleiche kann man über viele andere Ausstellungen vom Ende der 70er Jahre sagen, aber auch über Ausstellungen, die in polnischen alternativen Galerien der

---

<sup>8</sup> Grzegorz Dziamski, *Instalacje – próba definicji [Installationen – ein Definitionsversuch]*, in: *Rocznik Rzeźba Polska*. Bd. VII: 1994-95. Sztuka instalacji, Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko, 1998, S.17

<sup>9</sup> Ebenda, S. 17.

80er vorgestellt wurden: Biała (Lublin), Akumulatory 2 (Poznań), ON (Poznań), Galeria Potocka (Kraków), Wschodnia (Łódź), Zderzak (Kraków).

Je neutraler der Raum gewesen war, desto einfacher konnte man ihn dem Vorhaben des Künstlers anpassen. Man legte mehr Wert auf die Spezifik der Exposition, wenn Werke weniger künstlerisch waren und vom traditionellen Verständnis der Kunst abwichen.

## **Wo ist das Werk?**

Die Installation berief sich auf die Idee der Ausstellung, auf das Ausstellen. Sie verlagerte den Schwerpunkt von einzelnen Elementen auf die Gesamtstruktur der Präsentation, ihre Vielschichtigkeit und die Beziehungen zwischen einzelnen Objekten.

Eine Installation von Jonathan Borofsky in der Paula Cooper Gallery („Installation“, 1980), setzte sich aus größeren und kleineren Bildern zusammen, die gegen die Wände gelehnt waren, aus an die Wand projektieren Zeichnungen und aus auf dem Boden ausgebreiteten Papierblättern, einem schwarz-weißen Ping-Pong-Tisch, sich mechanisch bewegend Menschenilhouetten, einer unter der Decke herumwirbelnden Kugel und vielen anderen Gegenständen, die die Galerie in ein chaotisches Traumbild verwandelten.

Eine Installation von Jarosław Kozłowski „Opus I“ (Galeria Akumulatory 2, 1983) bestand aus einer zentral aufgestellten und goldbemalten Säule. An ihrem Fuße legte man kleine Gegenstände: Schuhe, Handschuhe, eine Pfeife, Pinsel, usw., alle goldbemalt. An die Wände hängte man vergrößerte Röntgenaufnahmen, die einen Schädel darstellten mit direkt auf die Wand hinzugemalten geometrischen Formen an Stelle des Gehirns. Alles wurde komplettiert von einem Tonbandgerät, das an der Spitze der Säule aufgehängt wurde und welches monotone Töne einer Tonleiter wiedergab.

Diese traditionellen Ausdrucksmittel wurden zusammengeführt zu Elementen einer neuen Einheit. Einzelne Gegenstände verloren ihre Individualität, wurden zu Symbolen der künstlerischen Haltung, zu einer Dokumentation seiner Handlungen. Die Vermengung von Gegenständen aus unterschiedlichen Kunstbereichen, von Gegenständen der Kunst und Nichtkunst, verdeutlichte umso mehr diese Tatsache. In dieser Hinsicht erinnerten die beiden Präsentationen von Borofsky und Kozłowski an Ausstellungen der Independent Group und an um eine Dekade spätere Präsentationen von Beuys: „Parallel Process“ (1968) oder „Bildhauerraum“ (1968), in denen Objekte verwendet wurden, auf die der Künstler in früheren Aktionen zurückgegriffen hatte. Diese Gegenstände nahmen nur Bedeutungen an im Kontext des Kunstansatzes und früherer Handlungen des Künstlers.

## 2.2. Installationskunst und Environment

Der Begriff der Installation hat viele Bedeutungen, oftmals wird er für die Kunst, das Environment in seiner Gesamtheit oder nur für einen Teil verwandt. Manchmal wird nur bemerkt, dass die Realisationen des Environments zum großen Teil technischer Art waren oder dass sie den Rezipienten von allen Seiten einschließen sollten. Trotzdem gibt es Beispiele für die Environmentkunst, die nicht technischer Art sind. Man unterscheidet auch Beispiele für das Environment, die sich vor dem Rezipienten befinden, nicht um ihn herum sowie Installationen, die die Zuschauer einkreisen. Außerdem werden viele Realisationen einmal als Environment und einmal als Installation bezeichnet.

Unterschiede zwischen diesen künstlerischen Ausdrucksweisen aufzuzeigen ist nicht leicht, zahlreiche Merkmale sind ähnlich oder deckungsgleich. Als Ausgangspunkt können wird das Kriterium der unterschiedlichen Beziehung zum Raum annehmen. In der Environmentkunst will man diesen umgestalten, ihm neue Merkmale verleihen. Die Installation unterstreicht in den Handlungen des Künstlers das was übrig bleibt, sie zielt nicht auf eine Veränderung ab, sondern auf eine Rekonstruktion, eine Ergänzung, eine Hinzufügung dessen, was das Gemüt bewegte, was ihm zu denken gab. Im ersten Fall wird der Raum kreiert, im zweiten wiedergefunden. Entdecken kann man ihn in unserem Umfeld, in einem Gebäude, im Wald oder in Erinnerungen, Träumen, in der gedanklichen Vorstellung. Handlungen sind Interventionen, die danach streben, das herauszustellen, was im vorgefundenen Umfeld wichtig ist, sie können auch den Raum wiedergeben, ihm Gestalt verleihen, der zuvor nur in der Vorstellungskraft existiert hatte. Der Ort kann in der Installation nur vom Künstler kenntlich gemacht, rekonstruiert, aber nicht geschaffen werden. Das Konzept des Ortes hat demnach bestimmte gemeinsame Merkmale mit religiösen Räumen, doch wird dieses Heilige oft unterschiedlich verstanden und entzieht sich meistens jeglicher religiösen Kategorisierung.

Die unterschiedliche Auffassung von Raum und Ort kann man auf das Verhältnis des die Kunst betreibenden Künstlers beziehen, das Environment und die Installation auf Fragmente der Wirklichkeit. Für Künstler des Environments sind vor allem die Aspekte der Freiheit, Offenheit wichtig, deshalb bevorzugen sie auch leere Räume. Wenn es sich aber dabei um Galerieräume handelt, werden diese von jeglichen Elementen gesäubert, die ihren Charakter beeinflussen würden. Sie entbehren dann jeglicher Verzierung, oft wird der Raum auch umgebaut. Dies soll dazu dienen, dass man sich der früheren Funktion der Örtlichkeit entledigt. Die neuen Objekte sollen die bisherige Vorstellung vom Charakter des Gebäudes zerstören, ebenso das Orientierungssystem, zu nichtalltäglichem Verhalten animieren.

Das Gegenteil tritt im Fall der Installation ein. Die Künstler wählen gezielt alltägliche, kulturell kodierte Orte aus. Die Schöpfer der Installation haben eine Beziehung zu diesen Orten, sei es negativer oder positiver Art, doch sie negieren sie nicht. Sie verändern sie nicht und vor allem nicht bis zur Unkenntlichkeit. Des Weiteren arbeiten die Künstler des Environments mit der Abstraktion, die der Installation beziehen Stellung zu konkreten, existierenden Charakteristiken.

Das Environment steht anstelle des künstlerischen Werkes. Wenn es jemals bestimmte Objekte oder Phänomene mit ästhetischem Anspruch beinhaltet, liegt der Akzent stets auf der allgemeinen dematerialisierten künstlerischen Atmosphäre. Anders ist es mit der Installation, ihre Schöpfer integrieren oft in räumliche Realisationen eigene Werke oder die anderer Künstler und sie unterstreichen diese Tatsache sichtbar. Ferner streben sie nicht nach einer allgemeinen dematerialisierten Atmosphäre. Wenn das Environment als ganzheitliches Kunstwerk auf Homogenität aus ist, so will die Installation eine beabsichtigte Heterogenität. Die Werke der Vertreter des Environments waren eine räumliche Weiterentwicklung von Problemstellungen, Konzepten ihrer Bilder oder Skulpturen im realen dreidimensionalen Raum. Gutes Beispiel dafür ist das Schaffen von Allan Kaprow, der oft als Schöpfer der Environmentidee betrachtet wird. Sein Schaffen baute auf dem Ansatz von Jackson Pollock auf. Anfänglich vertrat der Künstler eine Technik der Collage, die an das Action Painting anknüpfte. Später überschritt die Collage die Grenzen der Ebene und wurde zum Environment, um dann vor allem eine aktivistische Form anzunehmen, d.h. die Form des Happenings. Anders verhielt es sich im Falle der italienischen Gruppierungen „N“ und „T“, der französischen „Groupe de Recherche d'Art Visuel“ sowie der deutschen Gruppierung „Zero“. Ausgangspunkt ihrer Vertreter war die konstruktivistische Entwicklungslinie der Avantgarde. Sie war verbunden mit der Suche nach neuen Materialien und Möglichkeiten einer Neuorganisation des Werkes. Die Realisationen hatten den Charakter von Gemälden oder Skulpturen, die in unkonventionellen Werkstoffen gefertigt waren (wie Plastik, Aluminium). Die Schaffung eines Environments bestand in der Veränderung der Skala und im Einbeziehen eines Fragments des realen Raumes, der in einer bestimmten Weise reorganisiert wurde. Die Kunst des Environments war eine andere Art das künstlerische Problem zu realisieren, das ebenfalls in Gestalt eines einzelnen plastischen Objektes daher kommen konnte.

In der Installationskunst haben wir es mit anderen Relationen zwischen den Werken und der Wirkung im Raum zu tun. Ihr Verhältnis besteht nicht im sich ausschließen, der Unterordnung oder der Gleichzeitigkeit, sondern nimmt die Gestalt eines Dialogs an. Seine Formen sind äußerst ausgeglichen. Der Fächer der Möglichkeiten reicht von der Charakterisierung des Ortes durch die Verwendung von zuvor von dem Künstler ausgeführten Elementen, die in unterschiedlicher Weise aufgestellt werden,

bis hin zur Akzeptanz dessen, was vorgefunden wird und das sich Beschränken auf einen geringfügigen Eingriff. Eine entscheidende Zielsetzung des Environments war die auf den Betrachter abgezielte Wirkung. Im Falle der Installation wird kein Druck auf den Betrachter ausgeübt. Er kann sich in Sicherheit wiegen. Seine Gewohnheiten bleiben unberührt.

Wenn auf unterschiedliche Sinne abgezielt wird, ist dies eher eine Ermunterung zum sich bewusstwerden, dass zahlreiche Möglichkeiten zur Verfügung stehen, aus denen man auswählen kann. Auch ist die Installation als Angebot einer Erfahrungsvielfalt zu verstehen. Die Grundregel dieser Kunstform ist der Pluralismus, dem Betrachter eine Wertevielfalt anzubieten, aus der er dann auswählen kann. In den 60er Jahren wurde alles, was bedeutende Fragmente des Raumes in Anspruch genommen hatte und größer als eine Assemblage gewesen war, als Environment betrachtet. Man machte eine Unterscheidung in Abhängigkeit von der künstlerischen Richtung, der sich die Vertreter annäherten.

## **Vier Varianten der Installation**

1. Die traditionellste Variante. Der Künstler akzentuiert mehr die angesammelten Objekte als die Rolle der vorgefundenen Umgebung. Wenn man vom aktiven Ort spricht, dann geht es dabei nicht so sehr um die tatsächlich ausgenutzte Umgebung, als mehr um die Herbeirufung von Orten in der Erinnerung, in Träumen oder dem begrifflichen Denken. Diese Installationen werden als „repräsentierende“ Installationen bezeichnet.

Die Installationen „Roxy's“ (1961) und „The Beanery“ (1965) von Edward Kienholz sind Versuche einer Rekonstruktion von aus der Jugend bekannten Orten, d.h. eines Bordells, einer Bar. „The State Hospital“ (1964) oder „The Wait“ (1964-65) sind traumatische Bilder des menschlichen Leids und der Einsamkeit. Die erste Installation zeigt Kranke in einem heruntergekommenen Spital, die zweite eine alte Frau umgeben von Andenken an ihren Ehemann und ihre Söhne. „Back Seat Dodge '38“ (1964) zeigt ein sich liebendes Paar auf dem Rücksitz eines Autos. Dies kann ein Versuch sein, eigene Erfahrungen zu schildern, eine voyeuristische Szene oder eine zufällig gesehene Szene sein. Alle genannten Installationen leiten sich von den Lebenserfahrungen des Künstlers ab. Doch ist der Rekonstruktion ein Kommentar beigefügt. Neben realen Objekten sehen wir erfundene Elemente. Die durch den Künstler gestalteten Orte haben ihre Wurzeln in seinem Geiste und sind durchdrungen von Szenen des Realen und der Vorstellung. Diese Installationen präsentieren Bilder der Psyche.

Polnisches Beispiel der repräsentierenden Installation sind die Arbeiten von Natalia LL. Anfang der 80er Jahre versuchte sie durch die Zusammenstellung von symbolischen Objekten wie dem Kreuz, der Sense, dem Hammer, der Sichel, Sinngelalte oder die Mächte des Guten und des Bösen heraufzubeschwören. So entstanden magische Orte mit exorzistischen Eigenschaften. Unterstrichen wurde dies durch die Werktitel, wie z.B. „Apaga Satanas“ (1983), „Fiat Lux“ (1984). Im Weiteren interessierte sich die Künstlerin für das Feld der psychischen Anspannung. Die Installation „Przestrzeń Paniczna“ zeigt nicht die Panik, doch kreiert sie ein Feld, das von dieser Art Energie erfüllt ist.

Einige Präsentationen von Installationskünstlern können einen recht theatralischen Charakter aufweisen, indem sie den Ort als eigentümliche Szene darstellen oder darauf abzielen, unversteckte, unsichtbare emotionale oder begriffliche Inhalte herauszustellen. In dieser Richtung entwickelten ihre konzeptuellen Realisationen Joseph Kosuth und Jenny Holzer. Sie bringen Schriftzüge in die Architektur ein, was eine Art visuell-gedankliches Spiel ist, einen spezifischen Begriffsraum schafft. Man kann diese Schriftzüge gelegentlich entziffern, sie sind Teil des Werkes.

In Kosuths Installation „Zero & Not“ riefen die durchgestrichenen sich auf der Wand befindlichen Sätze eine intellektuelle Spannung hervor, waren gleichzeitig als Träger von Inhalten kenntlich und unterstanden keiner semantischen Interpretation. Die dastehenden Worte nahmen weder die Rolle von Objekten wie der Tür, des Rahmens ein, noch waren sie Träger von Bedeutungen. Es entsteht ein Effekt, bei dem die Bedeutung über den Sinngelalt der Komponenten hinausgeht und der als Folge ihrer gemeinsamen Bezüge entsteht.

Die angeführten Beispiele der Installation nahmen Bezug auf den Grundsatz, den Ort präsentieren zu wollen, sie waren verbunden durch das Streben mehr oder minder voneinander entfernte Assoziationen und Emotionen hervorrufen zu wollen, die in kleinerem oder größerem Maße über das hinausreichen, was gezeigt wird, eben auf Ihnen sollte sich die Aufmerksamkeit des Betrachters konzentrieren.

2. Anders verhält es sich im Falle der zweiten Variante, die man als konkret oder reistisch bezeichnen kann. Sie leitet sich von der Tradition der konstruktivistischen Kunst her und von der Minimal Art. Sie unterstreicht die Körperhaftigkeit und das Materialhafte der verwendeten Gegenstände sowie der Fragmente des Raumes, was jedoch nicht gleichbedeutend ist mit einem Mangel an Wertbezügen. Installationen betreffen Gebäudeeigenschaften, Materialien, Raummaße, Licht- und Schattenfelder und auch soziale Funktionen von Gebäuden als Sitz bestimmter Institutionen.

Als Beispiel für diesen Typus der Installation kann das Wirken von Daniel Buren dienen. Dieser Künstler führt einen Eingriff in die vorgefundenen Raumfragmente durch, indem er in die Architektur helle und dunkle Streifen einführt. Ziel dieser Handlungen ist es, einen Kommentar abzugeben bezüglich der visuellen Situation des ausgewählten Objektes, als auch seiner sozialen Funktion.

Den unmittelbarsten Bezug zu Materialeigenschaften von Gegenständen und des Raumes kann man im Schaffen von Jan Berdyszak beobachten. In seiner Arbeit sucht er nach den Bezügen Werk-Raum, Bild-Umfeld und stellt Erwägungen an über die weitgefasste Problemstellung des Seins und Nichtseins. Diesen Künstler fasziniert der Zustand des „Dazwischen“, das, was sich im freien Raum befindet, der in Relation zu den materiellen Bestandteilen des Werkes steht. Die Arbeiten aus der Reihe „Reinstalacje fotograficzne“, die seit 1970 entstehen, schließen das Werk in den weiten Raum ein. Sie legen eine Verstrickung des künstlerischen Objektes in das größere Universum nahe, in die potentielle Wirklichkeit, deren Fragment es ist. Das Heraustrennen eines Teils des Umfelds aus dem Bild, der Decke, der Fenster, ja selbst der Schutzschichten, lenkt die Aufmerksamkeit des Betrachters auf den Raum außerhalb des Bildes, auf das Fragmentarische, Nichtanwesende, Fehlende. Die Fotografie wird zum physischen Bestandteil der Wirklichkeit und gleichzeitig wird die zufällige und konkrete Wirklichkeit in das fotografische Bild eingeschlossen.

Den künstlerischen Weg von Mikołaj Smoczyński kann man als individuelles Fortschreiten weiterer Etappen betrachten, vom Interesse am Gegenstand bis hin zur Installation. Anfänglich interessierte ihn das Objekt selbst, als er es in der Galerie ausstellte, wurde er seiner Eigenschaften gewahr, seiner Bezüge zum Raum. Im neuen Umfeld veränderten sich seine Proportionen, sein Ausdruck und Sinngehalt. Von diesem Punkt an baut der Künstler für den Ort. Ein Beispiel dafür konnte man in der Ausstellung „Transgresje II“ sehen. Die Wände eines Saales im Nationalmuseum in Wrocław bedeckte er mit einer dichten Masse.

3. Die Konsum-Installation. Ihre Realisationen sind Ausdruck des Bewusstseinszustands des modernen Menschen. Das Leben des Menschen ist zunehmend verbunden mit dem Konsum unterschiedlicher Güter. In der Kunst entsteht ein Künstlertypus – eines Konsumenten, der Gewohnheiten, die mit dem Kauf von Waren verbunden sind, auf sein künstlerisches Schaffen überträgt. Er kreiert seine Werke, indem er auf fertige Elemente zurückgreift, die er im Geschäft erstanden hatte, die er anektiert, zusammen mit dem Kontext Ihres Kaufes. Diese Realisationen sind Anhäufungen von Elementen vom Typ des Ready Mades. Ein charakteristisches Beispiel einer solchen Realisation sind einige Werke von Jeff Koons, wie z.B. „New Hoover Convertibles, New Shelton Wet/Dry, Displaced Double Decker“ (1981-1987), drei moderne in Schaufensters ausgestellte Staubsauger, die von fluoreszierendem Licht angestrahlt werden. Das ganze unterscheidet sich nicht von einer Ladenfensterdekoration. Die Schöpfer dieser Installationen zielen auf die Hervorhebung dieser künstlerischen Möglichkeiten ab, die im Handel keine Berücksichtigung finden. Der Gegenstand soll dem Konsumenten helfen, den Glauben an sich aufrechtzuerhalten.

Braco Dimitrijević macht posthistorische Tryptychen, er bezieht sich in ihnen in zahlreichen Aspekten auf die Vergangenheit der Kunst. Er verwendet die Dreigliedrigkeit im Aufbau von Werken (Altarkomposition). In jede Arbeit wird ein Bild eines anerkannten Meisters eingeschlossen. Dies sind in der Regel aus Museen geliehene Originale. Die übrigen Teile der Installation sind einfache Gebrauchsgegenstände des täglichen Lebens. Der Künstler sucht nach Verbindungen zwischen ihnen und dem verwendeten Werk, so fügt er einem Portrait Fernand Légers ein Tuba bei, die oft ein Motiv in dessen Werken gewesen war.

4. Interaktive Installationen wurden bereits in den 60er und 70er Jahren geschaffen sowohl im Ausland als auch in Polen. In Polen bedürfen Beispiele der Gruppe „Warsztat Formy Filmowej“ besonderer Aufmerksamkeit. Zuletzt unterlagen jedoch Realisationen dieser Art einer Veränderung. Charakteristisch war für diese die Akzentuierung der Interaktion zwischen den verwendeten Elementen (mehreren Kameras, Monitoren, an verschiedenen Punkten im Raumes positionierten und speziell eingestellten Spiegeln, usw.). Jetzt allerdings wird die Stimulation des Betrachters zur aktiven Interaktion wichtiger. Der Ort wird in diesem Falle sowohl von den physischen Parametern der Raumes bestimmt, als auch durch die Darstellung, die virtuellen Beziehungen zwischen den Bilderserien, die der Videoapparatur entstammen. Der in dieses Netz eingeschlossene Betrachter erhält nicht nur die Möglichkeit, diese in einen Geisteszustand zu verwandeln, der gewöhnlich schwer zu definieren ist, sondern kann auch auf diese einwirken. 1964 zeigte Beuys das Werk „Fettstuhl“. Auf einem normalen Stuhl legte er ein Stück Schmalz. Unter Einwirkung der Temperaturveränderung schmolz das Fett und wechselte die Form. Es fand eine Interaktion zwischen dem Gegenstand und dem Umfeld statt, die eine psychische Konsequenz für den Betrachter hatte. 1968 wiederholte Beuys dieses Experiment, indem er in dem Werk „Fettraum“ eine Raumecke mit Fett ausfüllte.

Shelagh Wakely bedeckte 1991 den Marmorboden in der Halle der British School in Rom mit einer dünnen Schicht aus Curcmapulver und erzielte so einen visuellen als auch einen geruchlichen Effekt. Vorbeigehende Personen trugen die Substanz zunehmend ab, indem sie sie an Ihren Schuhen in anderen Räumen verteilten. Ein Geruch verbreitete sich für eine Weile, der später mehr und mehr verschwand. Das Werk bestand für eine Woche.

Eine interessante polnische Installation, die auf der Interaktion basiert, ist die Realisation „Fresh Fruit Table – Hommage à Matta Clark“ (1995) von Marcin Berdyszak. Er verwendete ungefähr 140 kg an Zitronen, die von einer Kettensäge zerschnitten wurden. Die Früchte gaben einen derart intensiven Geruch von sich, dass man es im Raum kaum aushielt, doch nach einigen Tagen begannen die Früchte zu faulen.

Antoni Mikołajczyk beschäftigte sich in den 70er Jahren mit der Videoinstallation. Später dann vor allem mit Licht, er zielt darauf ab, beim Betrachter Unsicherheit hervorzurufen oder sich widersprechende Gefühle. Die Zielsetzung seiner Arbeiten ist nicht nur die Beziehung zur Wirklichkeit, sondern oft ihre Erschaffung in uns und die Überlagerung dieser über eine schon existierende. Das Licht wurde in diesen unvermittelt eingesetzt, als eines der wichtigsten Elemente des Werkes, als Basis seiner Form. Diese weisen zweierlei Eigenschaften auf. Zum einen finden wir in dem Werk „Rysunek przestrzeni“ flache Lichtprojektionen auf dreidimensionale, räumliche Formen, die vorgefunden oder speziell vorbereitet worden waren. Die Projektion von Linien- oder Flächenanordnungen auf die Oberfläche von dreidimensionalen Objekten verändert ihren räumlichen Charakter, schafft eine Illusion neuer räumlicher Beziehungen. Zum anderen gründen Werke wie „Realne i nieuchwytnie“ (1992-93) auf der Erzeugung von Lichtflächen sowie von Lichträumen, die den Block großer, dreidimensionaler Formen – wie Quader, Pyramide – ergänzen. Eine der Flächen, die die Grenze zwischen dem Gegenstand und den ihn umgebenden Raum darstellt, ist offen und durch sie dringt ein „inneres Licht“ des Gegenstands nach außen, sein „Lichttraum“. In Abhängigkeit von der Lichtrichtung, ergänzt das Licht den Gegenstand um die fehlende seitliche Fläche – wenn es von der Seite einfällt – oder es scheint ihn nach oben zu erheben – wenn es nach unten fällt, unter der unteren geöffneten Fläche. In beiden Fällen schafft das Licht neue Raumeinteilungen. Diese Installationen sind interessant und geben die Natur des Raumes wieder, seine Unbestimmtheit und Amaterialität unter Zuhilfenahme des gleichfalls unbestimmten und amateriellen Lichtes. Es scheint, als ob das Licht in ungemein suggestiver Weise vermitteln kann in der „Materialisierung“ des Raumes, dessen Natur für uns stets geheimnisvoll und unklar bleibt, ob seiner Unsichtbarkeit und Ungreifbarkeit. Das Licht bewerkstelligt das bedeutend wirksamer als reale, physisch greifbare räumliche Formen.

Ein anderer herausragender polnischer Künstler, Józef Robakowski, schafft ebenfalls interaktive mit Licht verbundene Installationen. Seine bekannten Arbeiten „Test 1“ und „Test 2“ von 1971 waren Ausstrahlungen von filmischen Tests. Der Künstler durchlöcherte das Filmmaterial und blendete den Zuschauer mit dem Projektorlicht, was gleichzeitig das Phänomen der Nachbilder evozierte. Während eines Festivals in Knokke-Heist (1971), Belgien, verstärkte Robakowski diesen Effekt durch die Reflexion des Projektorlichtes in Richtung des Publikums unter Zuhilfenahme eines Spiegels. In den 60er Jahren schafft er photographische Objekte, wie z.B. „Lustrzana kula“ (1971-72), „Portret na rolkach“ (1970) oder „Dmuchana głowa“ (1971). Diese Objekte stellen einen Kontakt her zwischen der Photographie und der kinetischen Kunst, der Skulptur und der Installation. Das photographische Schaffen von Robakowski beruft sich auf außeroptische Gestaltungsmittel (ohne die Verwendung eines Photoapparats).

Dieser Künstler vereint unterschiedliche Medien und drückt sich zugleich mit Hilfe verschiedener Mittel aus. Die Merkmale seines Schaffens haben ihre Wurzeln im konzeptuellen Denken.

## **Kapitel III.**

### **3.1. Interview mit dem Künstler**

Indem dieser Künstler das organische Material von außen nach innen in geschlossene Räume einführt, wird er mit der Geometrie und Architektur konfrontiert, die einen bedeutenden Aspekt bei der Entstehung der Holzarbeiten darstellt. Das Schaffen von Jan de Weryha-Wysoczański steht stets im Dialog zum gegebenen Raum. Seine Arbeiten passen sich den räumlichen Gegebenheiten an, dringen in sie ein, werden Teil von ihnen. Deshalb entsteht auch ein nicht unerheblicher Teil der Arbeiten direkt an einem konkreten Ort, denn erst dann offenbaren sich ihre räumlichen Bedingtheiten. In diesem Falle kann man die Arbeiten von Jan de Weryha-Wysoczański als Installationen bezeichnen. Spricht der Künstler jedoch selbst von Installationen, wenn es um seine Arbeiten geht? Eine Antwort darauf finden wir in seinen Aussagen.

**AW.** Bei der Durchsicht zahlreicher Publikationen, Interviews und anderer Arbeiten stieß ich auf Aussagen, die hauptsächlich das Thema des Materials betreffen, in dem Sie arbeiten – das Holz. Gelegentlich war die Rede von einer Geometrisierung Ihrer Werke, aber anderenorts kreisen Ihre Aussagen eben um das Material Holz. Ihre Arbeiten werden als „Skulpturen“ beschrieben, für mich ist die Installation eine treffendere Bezeichnung. Wie würden Sie ihre Werke bezeichnen, als Skulpturen oder als Installationen?

**JWW.** Ich denke, dass wir für den Anfang nach der Definition der Skulptur fragen sollten. Sie ist eine der Hauptgattungen der bildenden Kunst und zeichnet sich durch ihre Dreidimensionalität aus. Sie lässt sich unter verschiedenen Aspekten klassifizieren in z.B. Miniatur- oder Monumentalskulptur, Skulptur in Abhängigkeit vom verwendeten Material, Objekte, darstellende Skulptur oder auch Installation, Skulptur gemäß der Funktion, also dekorative, kultische oder commemorative Skulptur und zahlreiche andere Unterteilungsarten. Geht es um den Begriff der Installation, so verstehe ich ihn als künstlerische Realisation aus mehreren Elementen in einem konkreten Raum, an einem vorgefundenen Ort oder in einem zu konstruierenden Raum. Indem ich die Analyse auf meine Arbeiten ausweite, würde ich sie allgemein als Holzobjekte betrachten oder vorsichtiger ausgedrückt als räumliche Holzobjekte, darin eingeschlossen das Relief und die Installation und diese zu einem Teil temporärer und zum anderen Teil permanenter Art.

**AW.** Die Installation kann u.a. verstanden werden als Anordnung von Objekten, die im Raum, in der Relation zu sich selbst nach neuen visuellen Zuständen sucht. Ist das Holz nur ein Medium? Blieben sie, wenn sie in einem anderen Material arbeiteten, dem von ihnen angewandten Konzept des Ordners von Elementen treu?

**JWW.** Zu Beginn versuche ich den Begriff des Ordners in meinem Schaffen zu umschreiben. Der übergeordnete Aspekt ist für mich das Material und als Konsequenz seine weitere empirische Erforschung. Das „Ordnen“ selbst ist in meiner Arbeit dem Material untergeordnet. Die Installation findet sich in der Minimal Art, sie kann aber als Ausdrucksform der Skulptur ebenso in der Pop Art, der Land Art, in der konzeptuellen Kunst auftreten. Meiner Meinung nach verkörpert die Installation ein konkretes „Geschehen“ in einem sehr konkreten bestimmten Raum. Natürlich kann man sich in diesem Fall auf weitere und tiefergreifende Weitschweifigkeiten einlassen, die den Zustand der Installation selbst thematisieren, ihren Charakter, indem wir uns die Frage nach ihrer grundlegenden Form stellen, nach dem Grad ihrer Kennzeichen, sei es unter Berücksichtigung des minimalistischen oder eines anderen Elements, wie z.B. dem narrativen, dem darstellenden Gehalt oder einem in einer völlig anderen Formation Platz findenden Gehalts.... Was den weiteren Teil der Frage betrifft, ob das Holz nur ein Medium ist, dann ist die Antwort JA, doch können wir nicht aus den Augen verlieren, dass jedes Material anders ist und eine Bearbeitung unter anderen Vorzeichen zulässt. Doch, wie ich schon zu Beginn andeutete, findet das „Ordnen“ seine Begründung in der Notwendigkeit dem Material seine Struktur, seine innere Spannung, seine Farbgebung, seine Maserung, seinen Rhythmus, seine Größe oder auch sein Gewicht entlocken zu wollen. Dies ist ein durch das Material bedingtes übergeordnetes starkes inneres Wollen, das mich zum Einschlagen dieses Weges bewegt auf der Suche nach einer bestimmten Ordnung, Harmonie oder auch – um eine Metapher zu verwenden – auf der Suche nach den Gefilden klarer Töne und des verfeinerten Zusammenklangs. Zum Beweis dessen möchte ich mich des Beispiels eines Mahnmals in Striegauer Granit behelfen, dessen Schöpfer ich bin und welches sich auf dem Areal des Museums der KZ-Gedenkstätte Neuengamme in Hamburg befindet.

**AW.** Eine Installation ist eine Herbeirufung eines neuen Ganzen, in dem ein Teil vom Künstler stammt und den anderen Teil der Ort ihm zur Verfügung stellt, welcher ihm angeboten wurde oder den er ausgewählt hat. Der Ort hat in diesem Fall eine grundlegende Bedeutung für die Inspiration. In Arbeiten, die an einem ausgewählten Ort realisiert werden (site-specific works), werden die Grenzen verwischt, die das Werk von dem abgrenzen, was für dieses das Äußere darstellt, denn nicht nur das Werk wird Teil des Ortes, auch der Ort wird zum Bestandteil des Werkes. Das Werk „spricht“ nämlich hier zusammen mit dem Ort an, an dem es ausgestellt wird. Die Bedeutungen des Werkes und des Ortes sind ineinander verflochten, ergänzen sich und diese Osmose oder auch die Schwankung zwischen den Bedeutungen nimmt kein Ende. Manchmal wird die vorgefundene Substanz des Raumes angebrochen, was häufig zu einer Kenntlichmachung oder Hervorhebung ihrer Natur führt. Die Installation ist eine Polemik mit dem Landschaftsbild, dem Inneren der Galerie, der Architektur, mit dem in den Einzugsbereich dieses Raumes aufgesogenen Betrachter.

Dies sind Fragmente meiner Ausarbeitung, die beschreiben, welche entscheidende Rolle der Ausstellungsort im Installationsprozess spielt. Spielt auch in Ihren Arbeiten der Ort eine wesentliche Rolle im Schaffensprozess?

**JWW.** Ja und ich bin sogar gewillt zu sagen, in dieser Art von Fall spielt er eine Rolle ganz und gar übergeordneter Natur!

**AW.** Wie ich schon oben sagte, sprechen Werke gemeinsam mit dem Ort an. Traf dies in Ihrem Falle zu? Hat der Ort zur Betonung des Werkkonzeptes beigetragen, wurde das Verlangen gestillt? Sind Sie weiterhin auf der Suche nach dem perfekten Ausstellungsraum?

**JWW.** Dies traf in vielen Fällen zu. Ich will dafür zwei Beispiele anbringen. Das erste betrifft die Ausstellung „Epiphanien der Natur in der spätmodernen Welt“, im Zuge der ich über 100 zum Teil monumentale Objekte ausstellte und die in der Galerie Szyb Wilson in Katowice stattfand. Die Räume dieser Galerie, Teil eines riesigen postindustriellen Arealverbandes, sind Hort einer kulturellen Revitalisierung mit einer Ausstellungsfläche von 2500 m<sup>2</sup> und einer Höhe von über 12 m. Ein Teil des Objektes mit zahlreichen kleinen Galerien wurde aufwändig restauriert, ein weiterer Teil besteht aus vielen zu beiden Seiten auslaufenden interessanten, an Seitenschiffe einer Kathedrale erinnernden Räumen, ist sich selbst überlassen und von der Patina der Zeit überzogen, beide Teile sind miteinander durch einen Kommunikationstrakt verbunden und wurden für mich zu einem wunderbaren Vorwand dort ein großes Raumarrangement zu schaffen, welches mir schier

unbegrenzte Möglichkeiten für meine künstlerischen Handlungen bot. Dazu stellten mir die Organisatoren im Rahmen einer technischen Hilfe für den Zeitraum von zwei Wochen eine 20 Personen zählende Gruppe von Mitarbeitern zur Verfügung, die mir die Realisation von sehr kühnen Ideen erlaubte. Die Ganzheit der vorgefundenen hochinteressanten Architektur mit den konkurrierenden Strukturen des „Neuen“ und „Alten“, bis oben hin gefüllt mit monumentalen Installationen innerhalb einer reichen Farbpalette von duftendem Holz und sich gegenseitig durchdringenden Achsen ihres Aufstellungsortes und in gegenseitiger Harmonie mit den die Seitenschiffe des Raumes komplett ausfüllenden hölzernen Formationen, schafft gleichzeitig im Zusammenspiel mit jener quasi poetischen Architektur eine unerwartete Spannung mit selten starkem mystischen Kolorit, das oftmals nicht ohne Echo an dem Betrachter vorübergegangen ist. Die Ausstellung stieß auf großes Interesse und man fasste sie als Ereignis in den Räumen eines ehemaligen Bergwerks auf, welches in eine Kathedrale voller Holz verwandelt wurde, was zur Folge hatte, dass die Dauer der Ausstellung auf ein Jahr ausgeweitet wurde, ob des großen und durch die Andersartigkeit und Nähe zur Natur hervorgerufenen Besucherandranges. Als zweites Beispiel kann die Ausstellung „Epiphanien der Natur – Orońsko 2006“ gelten, die im Museum für zeitgenössische Skulptur im Zentrum für polnische Skulptur in Orońsko stattfand. Ebenso wurde in diesem Falle die imponierende und interessante Architektur des Museums mit einer Ausstellungsfläche von 900 m<sup>2</sup>, welches aus natürlichen Baumaterialien besteht, wie Backstein und Holz, für mich als Künstler zur großen Herausforderung. Meine Zielsetzung war es, diese Architektur durch die Einführung eines natürlichen Materials in den Griff zu bekommen, d. h. meines Werkstoffes, welches eben das Holz ist mit all den daraus resultierenden Konsequenzen. Schon zu Beginn war die Kraft der Struktur schon so ausdrucksstark, welche allein auf das Baumaterial des Objektes zurückzuführen war, sie schuf schon durch die Tatsache ihrer Existenz eine enorme Spannung. Es schien, als ob die Situation, in der ich mich befand nicht zu kontrollieren sei und der vorgefundene Zustand der Architektur in keinem Falle zu vereinbaren wäre mit meinem Vorhaben, in ihr Inneres eine weitere „Portion“ roher hölzerner Materie einzuführen mit ihrer stark wirkenden vielschichtigen Mannigfaltigkeit der Strukturen. Doch es gelang! Durch mühselige und intensive Abwägung vieler Schwerpunkte, zahlreicher vielfältiger Strukturen des Holzes, die durch eine große Portion von Spannung angereichert sind und dazu noch verstärkt werden von zusätzlich entsprechend ausgesuchten geometrischen Formationen mit scharfen oder ein anderes Mal mit weichen Formen, kristallisierte sich eine autonome höchst verfeinerte kohärente hölzerne Schöpfung heraus, die wunderbar mit der Architektur verschmolzen ist und es erfüllte sich in dieser Weise eine gewissermaßen lebendige durch seine natürlichen Rhythmen schillernde Symbiose, die durch viele Durchblicke und ein warmes Kolorit unterstützt wird. Die Gesamtheit nahm trotz der Fülle und Komplexität der Elemente einen lapidaren Charakter an, sie war einerseits diskret und schirmte kleinere Holzobjekte ab und gab andererseits interessante Perspektiven und Durchblicke für das Auge des Betrachters frei, sie machte den Eindruck eines unbegrenzten und vollständigen Einblicks in das Ausstellungsbild. Dieser Stand der Dinge trug zur Tatsache bei, dass dem ganzen Museum ein Plan von neun Kojen

zugrunde liegt, jede davon 100 m<sup>2</sup> groß und alle sind „geöffnet“ und ermöglichen einen ganzheitlichen sofortigen sowie klaren Einblick in alle Räume des Museums. Als wesentliches krönendes Element der Ausstellung ist die zentrale Arbeit zu betrachten, die die mittlere zentrale Koje ausfüllte und aus 2600 Birkenholzstücken bestand, die in gleichen Reihen und Abstände aufgestellt wurden. Auflage des Zentrums für polnische Skulptur war die Realisierung dieser Arbeit, sie war Grundvoraussetzung für die Durchführung der Ausstellung. Die Wahl des Birkenholzes für diese Installation fiel schon viel früher, nachdem ich mich mit der Geländetopographie der Umgebung von Orońsko vertraut gemacht hatte, hier gibt es eine romantische Landschaft voller Birkenwälder. Ich war der Überzeugung, sowohl aus der Perspektive der Zeit und des Ortes, denn damals lebte ich schon 24 Jahre außerhalb des Landes und ich betrachtete die Aspekte seiner historischen oder auch kulturellen Tradition durch das Prisma dieser langen Abwesenheit von der Heimat, dass gerade die Birke sehr in unseren nationalen, historischen und kulturellen Traditionen verankert ist. Und dadurch gelang es mir die Landschaft, welche von der Atmosphäre erfüllt gewesen war, die draußen geherrscht hatte, in das Innere der Architektur des Museums zu überführen. Und hier sorgten die Organisatoren in Orońsko in ihrer Großzügigkeit für die Sicherstellung der unentbehrlichen technischen Hilfestellung, indem sie mir für die Vorbereitung der Ausstellung eine mehrköpfige Gruppe von Mitarbeitern zur Verfügung stellten. Und in der Endphase der Vorbereitungen halfen dann alle Mitarbeiter des Zentrums mit Hammer in der Hand samt der Damen aus dem Sekretariat bei der Bestückung von 2600 Birkenstücken, der zentralen Arbeit der Ausstellung, mit über 7000 speziellen Nägeln. Dies war damals ein grandioses Erlebnis und in der Retrospektive kann ich sagen, dass dort an Ort und Stelle eine sehr spontane und unerwartet spannende Performance stattfand mit freiwilliger Teilnahme aller Angestellten des CRP, was einen interessanten Aspekt des tiefen Engagements der Mitarbeiter einer kulturellen Institution darstellt, die sich mit ihr identifizieren. Um auf die gestellte Frage zurückzukommen, denke ich, dass es mir im Falle der Ausstellung in Orońsko auf ganz intuitive und zugleich emotionale Weise gelang das Konzept gut umzusetzen, dergestalt, dass mein Verlangen in diesem Augenblick gestillt war. Ebenso erfreute sich diese Ausstellung einer großen Beliebtheit bei den Besuchern, so dass sie um weitere zwei Monate verlängert wurde. Wenn es um die weitere Suche nach der perfekten Ausstellungsfläche geht, so ist anzunehmen, dass diese wohl existiert aber mehr in rein theoretischer Art und Weise, bekannt ist uns ja der Begriff des White Cube – ist dies jedoch das Ideal nach dem wir streben? Für mich stellt sich die Frage

nach dem idealen Raum spätestens wieder, wenn ich die nächste interessante Einladung für eine Ausstellung bekomme.



7. Nr. 48 [auf [www.de-weryha-art.de](http://www.de-weryha-art.de)], „Ohne Titel“ (2000), Material: Ahorn,  
Maße: 97 x 97 x 29 cm, Informationen gemäß: [www.de-weryha-art.de](http://www.de-weryha-art.de)



8. Nr. 48 [auf [www.de-weryha-art.de](http://www.de-weryha-art.de)], „Ohne Titel“ (2000), Material: Ahorn  
Maße: 97 x 97 x 29 cm, Informationen gemäß: [www.de-weryha-art.de](http://www.de-weryha-art.de)

## SCHLUSSBETRACHTUNG

Das oben behandelte Schaffen von Jan de Weryha-Wysoczański gab die Möglichkeit und war ein wunderbares Exempel für die Beschreibung eines künstlerischen Ansatzes sowie der Spezifik der Installationskunst. Jan de Weryha-Wysoczański ist ein vielseitiger Künstler, er ist zugleich Bildhauer, Innenarchitekt und Vertreter der Installationskunst. In seinen Realisationen lässt er uns ihn in der Tradition der ersten Avantgarde wahrnehmen, die die Abstraktion aus der Natur ableitete, durch die Vereinfachung der Form des Werkes.

Die Objekte von de Weryha sind Naturaufzeichnungen, dieser Künstler erwägt gegenseitige Beziehungen mit der Natur. Er verleiht dem Holz tiefere Bedeutung und durch eine Transformation Lebenskraft, er haucht ihm neues Leben ein. Er sucht nach versteckten Analogien, verfolgt sich neu entwickelnde Konzepte und immer größer werdende Kontexte, indem er konsequent sein besonderes Verhältnis zur Natur nutzt. Er schafft neue Objekte ohne die ursprüngliche Wirkung des Materials Holz zu verändern. Er konzentriert sich auf den Werkstoff und nicht auf die Symbolik. Mit dem Ordnen des Holzes schafft er neue Strukturen. Indem er das organische Material von außen nach innen, in geschlossene Räume überträgt, wird er mit der Geometrie und Architektur konfrontiert. Diese ist entscheidend bei der Entstehung seiner Arbeiten. Seine Kompositionen sind sehr schlicht und in ihren Mitteln beschränkt. Dieser Künstler verteilt und breitet ihre Elemente so aus, dass sie in den Raum passen, einige der Objekte werden von ihm gar rituell behandelt. Dies sind jedoch keine Handlungen, die eine Sakralisierung des Raumes nahe legen würden. Dies ist eine beabsichtigte Aufteilung des Raumes, dem Künstler geht es um eine formale Ästhetisierung, doch lässt er dem Betrachter bei der Perzeption völligen Freiraum. Das Schaffen von Jan de Weryha-Wysoczański steht immer im Dialog mit dem gegebenen Raum. Die Arbeiten machen sich im Raum heimisch, sie bahnen sich den Weg in ihn, werden Teil von ihm. Holzobjekte, die in Zyklen vereint sind, schaffen einen neuen eigenen Raum. Sie konstruieren eine Welt, der Rhythmus und Harmonie nicht abhandengekommen sind, voller Konsequenz und Ordnung auf der einen und Expressivität und Mysterien auf der anderen Seite. Erst im Verband erzeugen die Arbeiten ein volles Bild der Ideen dieses Installationskünstlers. Die künstlerische Wirkung ist ein Zusammenspiel mit der Umgebung, er verändert den Ort und seinen Charakter nicht. Er gewinnt ihm das ab was wichtig zu sein scheint, was uns zu denken gibt. Viele Objekte entstehen unmittelbar am konkreten Ort, wenn erst dann ihre räumlichen Bedingtheiten zu Tage treten. Dieser Künstler stellt scheinbar einfachste und am wenigsten attraktive Elemente des vorgefundenen Raumes in den Vordergrund. Eine schliche Raumecke, ein Winkel oder eine Einbuchtung, während einer Ausstellung werden diese zu den wichtigsten Elementen des gegebenen Raumes. Der Ort wird neu entdeckt, seine Komponenten erstehen zu neuem Leben, um als neues Ganzes weiterzubestehen. Hier benenne ich

Jan de Weryha-Wysoczański ohne Wanken als Schöpfer von Installationen. Die gesamte Ideologie der Installationskunst, im zweiten Kapitel beschrieben, passt in diesem Falle ideal. Indem sich dieser Künstler auf die Idee der Installation beruft, macht er sich die Ausstellungsflächen nutzbar und ergänzt sie durch seine Objekte aus Holz. Er erzeugt ein neues Ganzes ohne den Charakter des Inneren zu verändern, nur noch mehr unterstreichen tut er diesen.

Die Arbeiten de Weryhas haben einen außergewöhnlich harmonischen Charakter, etwas Seltenes unter zeitgenössischen Künstlern, die eher darauf aus sind zu schocken oder zum Nachdenken anzustiften. Es tritt eine Interaktion zwischen dem Gegenstand und der Umgebung ein, was beim Betrachter zu psychischen Konsequenzen führt. Die Ausstellungen von Jan de Weryha-Wysoczański sind ein Manifest dafür, um innezuhalten, dem wahnsinnigen Wettlauf abzuschwören und sich dem Nachdenken hinzugeben – über sich selbst, die gegenwärtige Zivilisation und die Natur.



9. Nr. 154 [auf [www.de-weryha-art.de](http://www.de-weryha-art.de)], „Ohne Titel“ (2008), Material: Birkenholz,  
Maße: 820 x 820 x 12 cm, Informationen gemäß: [www.de-weryha-art.de](http://www.de-weryha-art.de)



10. Nr. 113 [auf [www.de-weryha-art.de](http://www.de-weryha-art.de)], „Ohne Titel“ (2005), Material: Reisig,  
Maße: 240 x 160 x 42 cm, Informationen gemäß: [www.de-weryha-art.de](http://www.de-weryha-art.de)

## ILLUSTRATIONSVERZEICHNIS

- 1.Nr. 158 (78) [auf [www.de-weryha-art.de](http://www.de-weryha-art.de)], „Hölzerner Kubus“ (2003), Material: verschiedenes Holz, Maße: 230 x 230 x 230 cm, Informationen gemäß: [www.de-weryha-art.de](http://www.de-weryha-art.de)
2. Nr. 28 [auf [www.de-weryha-art.de](http://www.de-weryha-art.de)], „Ohne Titel“ (2000), Material: verschiedenes Holz, Maße: 356 x 13 x 356 cm, , Informationen gemäß: [www.de-weryha-art.de](http://www.de-weryha-art.de)
3. Nr. 117 [auf [www.de-weryha-art.de](http://www.de-weryha-art.de)], „Hölzerne Tafel“ (2005), Material: angesengtes Kiefernholz, Nägel, Maße: 808 x 101 x 20 cm, Informationen gemäß: [www.de-weryha-art.de](http://www.de-weryha-art.de)
4. Nr. 60 [auf [www.de-weryha-art.de](http://www.de-weryha-art.de)], „Hölzerne Tafel“ (2009), Material: angesengtes Kiefernholz, Holzäste, Maße: 101 x 101 x 17 cm, Informationen gemäß: [www.de-weryha-art.de](http://www.de-weryha-art.de)
5. Nr. 129 [auf [www.de-weryha-art.de](http://www.de-weryha-art.de)], „Ohne Titel“ (2006), Material: Birkenholz, Maße: 987 x 217 x 13 cm, Informationen gemäß: [www.de-weryha-art.de](http://www.de-weryha-art.de)
6. Nr. 130 [auf [www.de-weryha-art.de](http://www.de-weryha-art.de)], „Orońsko“ (2006), Material: Birkenholz, Maße: 900 x 900 x 50 cm, Informationen gemäß: [www.de-weryha-art.de](http://www.de-weryha-art.de)
- 6b. Nr. 126 [auf [www.de-weryha-art.de](http://www.de-weryha-art.de)], „Ohne Titel“ (2006), Material: verschiedenes Holz, Maße: 243 x 280 x 55 cm, Informationen gemäß: [www.de-weryha-art.de](http://www.de-weryha-art.de)
- 6c. Nr. 124 [auf [www.de-weryha-art.de](http://www.de-weryha-art.de)], „Ohne Titel“ (2006), Material: Holzäste, Maße: 235 x 170 x 43 cm, Informationen gemäß: [www.de-weryha-art.de](http://www.de-weryha-art.de)
7. Nr. 48 [auf [www.de-weryha-art.de](http://www.de-weryha-art.de)], „Ohne Titel“ (2000), Material: Ahorn, Maße: 97 x 97 x 29 cm, Informationen gemäß: [www.de-weryha-art.de](http://www.de-weryha-art.de)
8. Nr. 48 [auf [www.de-weryha-art.de](http://www.de-weryha-art.de)], „Ohne Titel“ (2000), Material: Ahorn, Maße: 97 x 97 x 29 cm, Informationen gemäß: [www.de-weryha-art.de](http://www.de-weryha-art.de)
9. Nr. 154 [auf [www.de-weryha-art.de](http://www.de-weryha-art.de)], „Ohne Titel“ (2008), Material: Birkenholz, Maße: 820 x 820 x 12 cm, Informationen gemäß: [www.de-weryha-art.de](http://www.de-weryha-art.de)
10. Nr. 113 [auf [www.de-weryha-art.de](http://www.de-weryha-art.de)], „Ohne Titel“ (2005), Material: Reisig, Maße: 240 x 160 x 42 cm, Informationen gemäß: [www.de-weryha-art.de](http://www.de-weryha-art.de)

## BIBLIOGRAPHIE

Grzegorz Dziamski, *Instalacje – próba definicji* [Installationen – ein Definitionsversuch], in: Rocznik Rzeźba Polska. Bd. VII: 1994-95. *Sztuka instalacji*, Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko 1998.

Alicja Kępińska, *Odsłony przestrzeni*, in: *Nowe Przestrzenie Sztuki: Instalacje lat 90-tych*, Galerie Autorskie lat 90-tych, Galeria Biała, Lublin 1998.

Mariusz Knorowski, *Objawienia w drewnie* [Offenbarungen in Holz], „Orońsko” Kwartalnik Rzeźby, Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko 2006.

Klara Kopcińska, Józef Żuk Piwkowski, *Drugie życie drewna – Jan de Weryha-Wysoczański* [Das zweite Leben des Holzes – Jan de Weryha-Wysoczański], tytuł roboczy, otwarty magazyn sztuki, dwumiesięcznik, Stowarzyszenie Edukacji i Postępu STEP, Warszawa, Nr. 11-12. (10) 2005.

Rocznik Rzeźba Polska, Bd. VII: 1994-95. *Sztuka instalacji* [Installationskunst], Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko, 1998.

Mieczysław Szewczuk, *Jan de Weryha-Wysoczański – wobec minimalizmu* [Jan de Weryha-Wysoczański und der Minimalismus – Ausstellungen in Polen], „Orońsko” Kwartalnik rzeźby; Nr. 1-2/2005, Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko 2006.

Marta Tarabuła, *Instalacja po polsku. Kilka obserwacji* [Die Installation auf Polnisch. Einige Beobachtungen], in: Rocznik Rzeźba Polska. Bd. VII: 1994-95. *Sztuka instalacji* [Installationskunst], Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko 1998.

Christina Weiss, Auszug aus der Rede *Vergangenes sichtbar machen* zur Enthüllung des Mahnmals in Erinnerung an die Deportierten des Warschauer Aufstandes 1944 in der KZ-Gedenkstätte Neuengamme in Hamburg, 01.09.1999.

Jan S. Wojciechowski, *Epifanie natury w późno-nowoczesnym świecie, Obiekty z drewna Jana de Weryha-Wysoczańskiego* [Epiphanien der Natur in der spätmodernen Welt – Die Holzobjekte von Jan de Weryha-Wysoczański], in: *Jan de Weryha-Wysoczański, Epifanie natury w późno-nowoczesnym świecie*, Ausstellungskatalog, Galeria Szyb Wilson, Katowice 2005.

Jan S. Wojciechowski, Artikel: *Instalacja* [Installation], in: Encyklopedia Powszechna PWN, Bd. III, Warszawa 1996.