

# Schuld- und Glaubensbekenntnis eines Malers

PAWEŁ TARANCZEWSKI (KRAKAU)

Nach meinem Studium an der Krakauer Kunstakademie habe ich, durch mein eigenes Verschulden – aber nicht nur durch dieses – aufgehört zu malen. Es wehten damals ja verschiedene Winde, die durch meinen Kopf wirbelten. Meine Studienzeit fiel in die sechziger Jahre, eine Periode, in der zumindest teilweise die Professoren des Postimpressionismus den Ton angaben, denen meine Kollegen sich aus verschiedenen Gründen widersetzen. Im Namen irgendeiner Gegenstandsmetaphysik wurde das Sehen der Farben kritisiert, die infolge ihrer simultanen Einwirkung aufeinander auf einem Modell entstehen: Die Farbe zeigte sich nicht etwa plötzlich, sie war da. Ich erinnere mich noch gut an die Gespräche mit Jacek Waltos,<sup>1</sup> der meinem Ausruf "Oh, was für ein schönes violettes Feld!", kühl mit der Behauptung entgegnete: "Falsch, das Feld *ist* braun." Jahre später wurde mir bewußt, daß ich genauso recht hatte wie er, sogar mehr, denn Jacek Waltos konnte nicht mit größerer Sicherheit wissen, daß das Feld braun *war*, als ich, der meinte, daß es violett aussähe. Das Braun konnte ihm nur visuell gegeben sein, denn schließlich erreichen die Eigenschaften der Farbe uns nur auf diesem Wege. Die Quelle unserer Auseinandersetzung waren sein und mein Apriori, die uns geboten, nur *solche* und keine anderen Gegebenheiten aufgrund unterschiedlich unbewußter Prämissen zu erwarten. Indirekt gab er mir also zu verstehen: Du darfst nicht so sehen, wie dir das die Koloristen beigebracht haben, schau anders, berufe dich lieber auf dein Wissen und auf deine Interpretationen, und nicht auf den unmittelbaren Eindruck. Damals stellte Waltos den Sinn des Malens noch nicht in Frage. Jahre später aber meinte er, daß auf der Leinwand schon alles gesagt wurde, woraus ich schloß, daß er für die Malerei keine Zukunft mehr sah.

Ich erinnere mich auch, wie die Grundsätze der Malerei an der Akademie abgelehnt wurden, was ich insgesamt als Angriff gegen das

empfand, was in der Malerei für mich am heiligsten war. Damals war mir zu wenig bewußt, was sich in den sechziger Jahren abzuspielen begann, insbesondere im Westen. Ich spürte aber, daß ich den Boden unter den Füßen verlor, daß an den Grundfesten gerüttelt wurde, daß etwas ins Haus stand, das zweifellos neu war. Ich war mir aber nicht sicher, ob es denn besser sein würde. Selber war ich aber auch nicht unschuldig. Ich interessierte mich für Religion und Philosophie. Ich kam mit Ansichten in Berührung, die Kunst und Religion radikal voneinander trennten; Sich-Gott-Hingeben schloß das Machen von Kunst aus. Erlaubt war das kontemplative Leben im Sinne einer extremen Askese und im Haß gegen die Welt, erlaubt war die Abkapselung. Dabei ging es nicht um "die Welt", sondern um die Außenwelt, um das normale Leben, das die Schöpfung, die Schönheit der Natur bejaht und die Menschen akzeptiert, ohne sie von vornherein in "wahre Katholiken" verwandeln zu wollen.

Gebilligt wurde auch ein mehr ethisch orientiertes Leben, im Dienste des Nächsten, mit Adam Chmielowski<sup>2</sup> als Vorbild, und zwar nicht sosehr wegen seiner Verdienste, sondern vielmehr, weil er der Malerei den Rücken gekehrt hatte. Mein eigener Radikalismus erforderte eine definitive Entscheidung. Damals beging ich eine Sünde, als ich die Malerei aufgab, weil ich nicht genügend Kraft fand, um mich gegen jene zur Wehr zu setzen, die mit verschiedenen Stimmen und auf unterschiedliche Weise meinten, daß die Malerei keinen Sinn und keine Zukunft mehr hätte, und weil ich mich gleichzeitig in gewissem Sinne genötigt fühlte, das heißt von der Religion und einem Gott fasziniert war, der Opfer verlangte, verfügte, einem "in den Weg trat" und einen zwang – dies alles natürlich nur zu meinem Besten. Ich war der Meinung, daß man sich für Adam Chmielowski, genauer gesagt für Bruder Albert, aussprechen sollte und *gegen* Van Gogh, der den umgekehrten Weg gewählt hatte. Allmählich begann auch ich die Angriffe auf die Malerei zu verstehen. Nicht alle berührten mich gleichermaßen, aber sie beunruhigten meinen Geist.

Ich führe hier einen Katalog von Versuchungen und von Verfehlungen an, die zutage treten, wenn man diesen Versuchungen nachgibt. Immer wieder hat man verkündet, daß die Kunst die vorliegende Zeit zum Ausdruck bringen müsse; daß die Andersartigkeit der Zeit, die gekommen ist, nicht mehr in das Viereck der Leinwand eingefangen

werden könne. Man hat behauptet, daß der Krieg, das Böse, die Vernichtung der Werte, daß Haß und Verderbnis das Malen unmöglich machten. Da die Welt um mich herum zugrunde gehe und jeder Versuch das, was geschieht, auf die Leinwand zu bringen, inadäquat sei, müsse man – wenn man wirklich etwas sagen wolle – die Malerei beiseite stellen und nach anderen Mitteln greifen oder sich überhaupt (aus Achtung vor der Ethik gegen die Belanglosigkeit der Kunst) von der Kunst lossagen.

Auf der Akademie war ich von Strzeminski fasziniert. Und wie es so ist, übertrifft der Schüler den Meister, indem er den Weg, den dieser vorgegeben hat, weitergeht. Beeinflußt durch Strzeminski meinte ich, daß die Disziplin, mit der ich mich befasste, in sich widersprüchlich sei; daß ich, wenn ich auf einer Fläche eine Vielzahl entgegengesetzter Elemente miteinander verbinde, dieser Flachheit und Einheit zuwiderhandle. Weil die radikal "unistische" Malerei in der Praxis nicht möglich sei, müsse ich die Malerei aufgeben – was Strzeminski aber nicht gemacht hat. Strzeminskis Denkweise hatte mich völlig im Bann, an seiner Logik war damals für mich nicht zu rütteln. Erst viel später begriff ich, daß der "Unismus" nicht nur die Einheit der Bildfläche wahrt, sondern auch die Gegensätze.

Einige Jahre nach der Akademie, am Ende der sechziger Jahre, schrieb ich mich für Philosophie ein, *durch die* ich dann viel später wieder zur Malerei zurückkehren sollte. Als ich studierte, schien es mir, als wäre das Malen eine rein geistige Tätigkeit, als wäre die Verbindung des Bildes mit der Grundierung, mit der Stofflichkeit der Farbe, der Leinwand und so weiter ausgeschlossen. Ich richtete mein Interesse auf die Subjektivität, um beim reinen künstlerischen Bewußtsein anzukommen, in dem ein Kunstwerk beginnt und endet, wenn die Idee zum Tragen gekommen ist. Manchmal dachte ich aber genau umgekehrt: Daß es nämlich nichts Geistiges in der Malerei gäbe, daß ein Bild purer Gegenstand wäre und daß man aus diesem Grunde "Objekte" schaffen und das Malen von Bildern unterlassen sollte.

Nach dem Studium bin ich auf die Artikel von *Art & Language* aufmerksam geworden und habe darin ein agnostisches Argument gefunden, das ich mehr oder weniger wie folgt formuliere: Im allgemeinen geht man davon aus, daß ein Bild vom Künstler geschaffen wird



und daß *er* bestimmt, was ein Bild und was kein Bild ist. Man kann aber keine Eigenschaften im Menschen nachweisen, die ihn zum Künstler machen und die man Talent nennt. Ebenso wenig können wir Eigenschaften aufzeigen, die ein Bild von einem anderen Gegenstand unterscheiden. Wir wissen nur, daß der Künstler das Bild schafft; wenn wir aber nicht wissen, was für eines, können wir das Gemalte nicht unterscheiden. Ontologisch lautet das Argument wie folgt: So etwas wie einen Künstler oder ein Bild gibt es einfach nicht. Die Bezeichnungen "Künstler" und "Bild" sind performativ. Unter diesen Umständen kann man höchstens Metamalerei betreiben, das heißt, mit Pinsel und Farbe nach dem Wesen der Malerei fragen. Die Metamalerei interessiert mich aber nicht.

Man ist zu der Überzeugung gelangt, daß die Malerei eher eine Tätigkeit, ein Prozeß ist, und dies macht sie zum "zeitlichen Ablauf (Geschichte) und nicht zum Gegenstand".<sup>3</sup> Damit hat man die ontologische Funktion der Kunst, also auch der Malerei, in Zweifel gezogen, die Heidegger umschrieben hat als "das Streben, der sich destabilisierenden Dimension der Zeitlichkeit der menschlichen Existenz Herr zu werden, ihr eine gewisse Beständigkeit zu verleihen, eine Stütze in etwas Unbeweglichem".<sup>4</sup> Über das Zeitliche herrscht der Tempel, "der Tempel öffnet die Welt, . . . weil er Bezug, weil er Zuflucht ist".<sup>5</sup> Mit dem In-Zweifel-ziehen der ontologischen Funktion der Kunst hat man aufgehört, sich für das Sein als etwas Unbewegliches zu interessieren, und man versucht, sich dem Dasein zu widersetzen. In der Malerei kann man sich dem Dasein aber nicht widersetzen. Ein derartig formuliertes Programm hat schon viele an die Grenze ihrer Möglichkeiten gebracht.

Mich interessierte das weniger. Ich war eher der Meinung, daß die Malerei sich auf andere künstlerische Disziplinen verlagerte: auf Grafik, Computergrafik, Film, Video, Theater, Design, und damit ihre Existenzberechtigung verlor. Zur Verzweiflung brachte mich die verbreitete These Warhols und Beuys', daß alles Kunst sei oder ein jeder Künstler. Im ersten Fall kann ich, wenn ich Kunst betreibe, irgendetwas machen, und im zweiten Fall ist jede beliebige Aktivität von irgendwem Kunst. Wenn aber alles Kunst ist, dann ist auch nichts Kunst, und wenn jeder Künstler ist, dann ist niemand Künstler.

Schließlich, am Ende der achtziger Jahre, stand ich vor der Frage: Wurde meine Lossagung nicht von der Verstrickung meines Geistes als Maler in fremde, von außen aufgedrängte religiöse und künstlerische Ideen verursacht, von der Preisgabe der tief empfundenen Überzeugung, daß die Malerei doch eine Berechtigung hat? Obwohl der Glaube an die Malerei, ebenso wie er vorher aufgegeben worden war, nun wieder Eingang fand, besagte das noch gar nichts. Daß der Glaube an die Malerei zurückkehrte, bewies nicht, daß er auch zurückkehren *sollte*. Die bloße Tatsache seiner Rückkehr sagte mir nichts. Die Malerei allgemein anzuerkennen, hieß genauso, den Geist fremden Ideen zu unterwerfen wie vorher die Malerei Angriffen und Kritik auszusetzen. Vielleicht hatte diese Rückkehr überhaupt keine tiefere Begründung und ist nur aus Überdruß an dem erfolgt, was sich in der Kunst abspielte, aus Angst vor dem Neuen, aus Sehnsucht nach etwas, das bekannt und vertraut ist, das nicht überrascht und nicht beunruhigt, weil es unerklärlich bleibt: "Wird die Malerei, die in den sechziger Jahren einer so heftigen Kritik ausgesetzt war [und meinen Geist beunruhigte – P.T.], heute auf andere Weise die Funktion eines Tempels erfüllen können? Nicht als Dogmatik . . ., sondern als universeller künstlerischer Bezug?"<sup>6</sup>

Die Antwort auf die zweite Frage und damit die Berechtigung der Malerei fand Leszek Brogowski (ein polnischer Schriftsteller und Kunstkritiker) auf einer Pariser Ausstellung der Gruppe *Art & Language*, die ihren früheren Standpunkt geändert hatte. Dort hat sich für ihn eine allgemeinere künstlerische Einstellung abgezeichnet, die eng mit der Erkenntnis und der Entwicklung des Bewußtseins verbunden ist. Eine Einstellung, die nicht mehr von einem von außen auferlegten Kanon bestimmt wird: Das Malen müsse verständlich sein, reflektierend und von der freien Wahl bestimmt.<sup>7</sup> Die so entstandene Malerei könne – auf neue Weise – zu einer ähnlichen Welt werden wie jene, die laut Heidegger vom griechischen Tempel eröffnet worden sei. Sie könne den Bereich darstellen, in dem die aktuellen Probleme der Kunst entschieden werden. Die von der Malerei eröffnete Welt sei aber nicht die einzige: Sie verweise auf andere Welten, die es außer ihr noch gebe; sie sei ein Horizont, der von neu entstehenden Bildern gefüllt werde. Sie biete die Möglichkeit, diese Bilder hinzufügen zu können, ohne einen Kanon, eine Vorschrift für gute Bilder zu enthal-

ten, die gleichzeitig die Eliminierung von schlechten Bildern rechtfertigen. Die Besonderheit des Denkmodells der *Art & Language*-Gruppe ist das *Spiel* mit der Malerei in der Malerei (das heißt eine Art Metamalerei), wobei "die Möglichkeiten eines konkreten künstlerischen Projekts jedesmal wieder Gegenstand einer kritischen Analyse und der Entscheidung des Künstlers sind".<sup>8</sup> Auf diese Weise schaffe die Malerei eine neue Welt und zeichne sich als eine Art universeller Bezug ab, als Raum zum Dialog, wie hinzugefügt werden könnte.

Ich habe aber schon zu erkennen gegeben, daß die Metamalerei mich nicht interessiert. Ich brauche eine andere Rechtfertigung der Malerei, aber erst nachdem der Forderung der Ethik Genüge getan worden war, nämlich – wie ich gemeint hatte – die Kunst um einer guten Sache willen aufzugeben. Geholfen hat mir dabei, daß ich das Schicksal von Adam Chmielowski und Vincent van Gogh erneut ergründete. Der Weg des einen hat von der Malerei zur aktiven Barmherzigkeit geführt, der des anderen von der aktiven Barmherzigkeit zur Malerei. Schlüssel ist jeweils der Mensch. Im Menschen tun sich zwei gleichwertige Möglichkeiten auf: Die Malerei, die das Gute als die Malerei an sich einschließt oder die aktive Barmherzigkeit, die die Malerei einschließt. Das Werk Van Goghs wäre nicht möglich gewesen ohne die aktive Barmherzigkeit, der er sich anfangs hingab. Die Form der Barmherzigkeit, die Adam Chmielowski ihr verlieh, wäre nicht möglich gewesen ohne die Kunst, die er anfangs betrieb.

Ich habe begriffen, daß, wenn ich den Weg der Kunst gehe, ich das Gute nicht verleugne, und daß ich meinem Glaubensbekenntnis als Maler folgen darf. Ich schicke voraus, daß Bilder – auch die, über die Leszek Brogowski spricht – ihren locus naturalis auf der Bildfläche haben, die übrigens unterschiedlich verstanden wird. Es war wohl Leone Battista Alberti, der sich als erster in seinem *Traktat über die Malerei* (Della Pittura) ausführlich mit der Bildfläche befaßte. Für ihn war sie eine Projektionsfläche im Sinne der Geometrie Euklids, ohne zusätzliche Definitionen. Diese Auffassung ist weiterhin gültig in der Theorie der Perspektive. (Die Perspektive kann man aber auch als malerische Weise begreifen, die Welt zu öffnen.)

Wassily Kandinsky<sup>9</sup> griff die Frage der Bildfläche wieder auf und bezeichnete sie wegen der in ihr enthaltenen Spannungen als *Einheit*



von Gegensätzen. Damit kehrte er zur breiteren Bedeutung der Bildfläche zurück, die auch auf Bilder zutrifft, die nichts mit der Renaissance-Perspektive gemeinsam haben, und ermöglichte damit, sie als zweckbestimmten Raum, der den Wert und Sinn der Malerei in sich vereint, zu begreifen. Das Bild, das heißt: alles, was sich in ihm zusammenfügt, ist im vereinenden Raum der Bildfläche enthalten. Sie ist der eigentliche Ort, an dem die technische Bedeutung, das Bildmaterial, die Schichten des Bildes selbst sowie die dies alles durchdringenden künstlerischen Werte zusammentreffen. Es gibt keinen Sinn ohne Wert und keinen Wert ohne Sinn. Für Kandinsky ist die Bildfläche im Verhältnis zum Bild der Uranfang. Der Maler, der an die Arbeit geht, findet sie aufnahmebereit vor.

Kandinsky hat mich übrigens dazu gebracht, die Bildfläche anders zu sehen, so daß ich mich, auch anhand der Kritik der Texte und Analysen der "unistischen" Bilder Strzeminiskis, von den Ansichten des letzteren zu diesem Thema lösen und auch dessen Werk anders sehen konnte. Auch die Vorgehensweise Bonnard's, für den die Bildfläche gewissermaßen zusammen mit dem Bild, im Entstehungsprozeß des Bildes, bestimmt wird, hat mir dabei geholfen. Bonnard nahm als Ausgangspunkt ja keinen fest umgrenzten Rahmen der Fläche, sondern er fing das Bild in einem unbegrenzten Raum an, den er so lange weiterentwickelte und weiterführte, bis die Energie des Bildes erschöpft war. Das Format und der Rahmen, die bei Kandinsky a priori gegeben waren, bestimmten bei Bonnard den Punkt, an dem die malerische Energie erloschen war.

Das Bild fängt dann an, wenn alles noch möglich ist, als eine Art Apeiron Anaximanders, als Raum, der noch nicht abgegrenzt wurde. Der erste Schritt ist das Wählen irgendwelcher Möglichkeiten (und gleichzeitig das Verwerfen anderer); jeder weitere Schrittengt das Feld ein. Der Maler kann die Arbeit in Angriff nehmen, ohne vorher zu wissen, was ihn erwartet, was er schließlich vollbringen wird. Während seiner Tätigkeit ist er offen für den Dialog, für verschiedene Formen des Dialogs.<sup>10</sup> Die Fläche ist entweder bereit, das Bild aufzunehmen, oder sie entwickelt sich, während das Bild entsteht. Jedesmal ist sie der Ort im Sein, der das Bild in sich aufnehmen sollte. Daß etwas ein Bild ist, kann man erst dann sagen, wenn es von der Bildfläche durchdrungen ist, sich mit ihr verbindet und von ihr erfaßt

wird. Dies ist aber nur eine ontologische Erkenntnis, denn die Bildfläche kann viele verschiedene Werke enthalten.

Die Möglichkeit, um die es *mir* geht, ist die Malerei, die aus dem Geist, aus der *Vision, Meditation und Kontemplation* über den Menschen, die Natur, über Gegenstände und die in ihnen sichtbare, mir offene Liebe entsteht. Diese Malerei ist so offen für den genannten Dialog. Zu ihrem Wesen gehört auch, daß sie nicht notwendig ist, so wie Essen, eine Wohnung und Werkzeuge "notwendig" sind, oder die unterhaltende und angewandte Kunst. Die Malerei ist völlig "nutzlos", man kann schließlich nichts mit ihr "machen". Wegen dieser Entbehrlichkeit ist sie aber nicht niedriger einzustufen als das, was notwendig ist, eher sogar höher. Sind Lilien, die Gott als Zierde geschaffen hat, etwa nützlich, ist das Universum etwa pragmatisch? Wenn man in diesem Geiste malt, sollte man sich keine Fragen stellen, die beantwortet werden müssen. Die Frage der Malerei ist immer "niedriger" als der Maler, der sie stellt. Das Aufwerfen von Fragen und Problemen zwingt den Maler dazu, Kunst zu entwerfen, anzuwenden und somit anzupassen. Der Maler stellt sich nicht in dem Maße Fragen zur Malerei, wie er sich beunruhigt und sich überlegt, ob das Motiv nicht mehr enthält als es eingangs den Anschein hat, ob es nicht vom Maler verlangt, sich ihm vor seinen Augen zu öffnen. *Die Berufung zu malen und diese Berufung anzuerkennen, heißt daher, das Entstehen von Bildern, die den Maler übertreffen, zuzulassen.*

Die Malerei, die aus dem Geist der Meditation hervorgeht, haftet am Motiv (woher dieses auch kommen mag und was es auch sein mag), sie bleibt immer unlöslich mit dem Motiv verbunden. Das Bild an sich löst gar nichts und ist keine Antwort. Das Bild überfällt den Maler, als sei es ein Geschenk, denn der Maler steht nicht vor dem Bild, als sei es ein Problem, das er zu lösen habe. Der Gestalt annehmende Inhalt der Bildfläche schafft eine Intimsphäre, die auf keine andere Weise erreicht werden kann, auch nicht mit Hilfe von anderen Medien. Das Bild steht unmittelbar mit dem Körper des Malers in Verbindung; es verbindet sich mit seiner Seele, und der Maler partizipiert seinerseits an der malerischen Substanz, die das Bild ausstrahlt. Beim unmittelbaren Schaffen eines Bildes und einer Bildfläche muß der Maler uneigennützig vorgehen, denn Eigennutz und Pragmatismus sind eine Erbsünde, die den Brunnen vergiften. Eigennutz erzwingt



Anerkennung und vom Künstler kalkulierbare Reaktionen. Er fordert nicht zur Teilnahme auf, sondern führt zur Überlistung, zum Wunsch, sich den Menschen anzubiedern und sie mit einem Bild zu täuschen, das nichts hervorruft – und der Getäuschte ist weder beeindruckt, noch weiß er Begeisterung aufzubringen. Durch ein Bild, das uneigennützig entsteht, wird der Maler auf künstlerischem Wege zur Erkenntnis der Wahrheit gebracht und lernt sich selbst kennen. Eigennutz führt im besten Fall zur Irreführung, zu einem falschen Selbstbild des Malers. Hier – und nicht durch den ikonografischen Inhalt des Bildes – verbindet sich die Malerei mit der Ethik.

In dieser Malerei verhält es sich mit der Farbe anders als sonst. Der Reichtum an Schattierungen, der zum Beispiel in der Computergrafik vorhanden ist, mag vielleicht ungeheuer sein, manchmal sogar größer als in einem durchschnittlichen, mit der Hand gemalten Bild. Die Materie der Farbe ist jedoch eine andere, denn in einem Gemälde, das dieser Bezeichnung würdig ist, vollzieht sich ein quasi eucharistischer Wandel der Malfarben im Bildkörper (in eine malerische "Substanz"), ein Vorgang, der in anderen Bereichen nicht zu bewerkstelligen ist. Die Malerei, die sich auf Meditation und Kontemplation stützt, wird vom Glanz, der sich in der Stille des Motivs verbirgt, befruchtet und entwickelt sich schweigend. Die Farbe ist ihr sublimiertester Ausdruck. Die Farbe im Bild ist die Modalität der Stille und des Glanzes, die im Schweigen zum Vorschein kommen und in Farbe aufblühen.

Diese Farbe verkörpert sich in der malerischen Substanz, und nur sie bleibt – im Gegensatz zur Farbqualität des Gegenstands – in der Malerei bewahrt, um so mehr, als sie nicht der Handlung des Malens dient. Ihre Anwesenheit hat nichts mit der Tätigkeit zu tun. Das Zweck-dienlich-machen der Farbe verändert das Bild in einen "bunten Schinken" und fordert die unbedingte Rechtfertigung der Malerei gegenüber anderen Medien. Die Farbe versperrt uns dagegen den Weg zu ihrem Wesen. Sie kommt uns nur näher in der Meditation und Kontemplation, nur mit deren Hilfe können wir ihr näherkommen und bei ihr verweilen. Aber sie führen nicht zur Inbesitznahme der Farbe. Wenn man intensiv über die Farbe nachdenkt, schwelgt das Auge in ihr und kann von ihr zur Malerei geführt werden. Das Auge des Malers heftet sich auf die Farbe. Wenn der Maler die Farbe zurückweist, entstehen Ismen, und er läßt sich von Meinungen beeinflussen, die

entscheiden, welche Malkunst erlaubt und welche verworfen werden soll. Aus diesem Grunde ist Farbe der universelle Bezug, und sie bewirkt, daß die Malerei wieder zum Tempel werden kann, der die Welt öffnet.

Arbeitet ein Künstler mit anderen Medien (von Grafik bis Video und Computer), fehlt ihm vor allem der direkte Kontakt mit seinem Produkt. Denn diese Medien sind tatsächlich Mittel im engeren Sinne, das heißt Vermittler. Der Pinsel – ohne den man übrigens gut auskommen kann, indem man mit den Fingern malt – ist kein Medium, sondern höchstens ein Werkzeug und bezieht den Körper des Malers mit in dessen Schaffen ein. Während des Malens kann ich den technischen Bereich selbst gestalten, indem ich die Möglichkeiten der Leinwand, Grundierung, Farbe und der Bindemittel ausnutze. Dieser Bereich ist zwar begrenzt, aber nicht festgelegt. Bei anderen Medien ist die Technik *vorgegeben*. Die Direktheit bewirkt ebenfalls, daß die Malerei, mit der der Betrachter konfrontiert wird, sich eine Beschränkung auferlegt, die andere Medien nicht kennen: Das Gemälde ist ein unwiederholbares Einzelstück. Diese Eigenschaft ist weder seine Stärke noch seine Schwäche, sondern seine Eigentümlichkeit, sein Aussehen. Ich glaube, daß das Streben nach einer künstlerischen Ausdrucksweise eine Frage der Wahl ist, bei der sich zeigt, um was es dem Künstler wirklich geht. Neue Medien bieten andere Möglichkeiten, die aber nicht besser sind als die Malerei. Unterscheiden sie sich aber von ihr?

Das Aufgeben der Malerei ist nicht gleichzusetzen mit dem Verzicht auf die Gänsefeder zugunsten des Computers, sondern mit Abtrünnigkeit, Vergessen und Untergang. Die Malerei, die aus der Meditation hervorgeht, ist die Antwort auf den leisen Ruf, der in die Augen des Malers durch den mit dem Bild entstehenden Riß im Sein hereindringt, die Antwort auf den *Ruf der vom Maler empfundenen Liebe*. Diese Liebe erfüllt alles, was von ihm gesehen wird. Ich weiß nicht, ob die Malerei, die aus der Meditation hervorgeht, in Zukunft von anderen weitergeführt werden wird. Ich weiß auch nicht, ob es viele solcher Maler und Bilder geben wird. Aber dies muß ich auch nicht vorhersehen können. Es genügt, daß mir während des Malens bewußt ist, daß ich "ein Loch in die Wirklichkeit schlage" und daß zusammen mit der Bildfläche und dem Gemälde eine Perspektive für

die nächsten Schritte entsteht – oder vielleicht ein letzter Strohalm, an den ich mich klammern kann. Der Umstand, daß eine bestimmte Art Malerei aus der Meditation und Kontemplation hervorgehen kann, besagt nichts und determiniert sie auch nicht.

Eines wäre abschließend noch zu klären: die avantgardistische, das heißt die bis in die tiefsten und wesentlichsten Sachen vordringende Malerei. Obwohl die Avantgarde in letzter Zeit einer heftigen Kritik ausgesetzt wird, glaube ich, daß sie einer Gruppe von Künstlern gilt, die Ansprüche auf die Vorreiterschaft in der Kunst erhebt – Ansprüche, verbunden mit dem Verständnis der Kunstgeschichte als eines unaufhörlichen Fortschritts parallel zum gesellschaftlichen, wissenschaftlichen und technischen Fortschritt. Der avantgardistische Maler, der bis in das Wesen der die Malerei betreffenden Probleme vordringt, ist nicht so sehr chronologischer Vordenker. Er nimmt vielmehr einen besonderen Platz in der Malerei angesichts der malerischen Wahrheit ein, die ihn erfüllt und – wie das Licht in einem Kristall – im Herzen und Auge eines jeden Malers auf jeweils andere Weise gebrochen wird. Aus diesem Grunde kann sich die wirkliche Avantgarde nicht wiederholen. So lange wie sie angenommen wird und so lange es Menschen geben wird, für die sie ein Herzensbedürfnis ist, wird die Malerei bestehen – neben anderen Ausdrucksformen der bildenden Kunst.

Die Zukunft der Malerei kann ich nicht vorhersehen. Ich möchte aber erneut versuchen, eine Ordnung zu schaffen, die auf Gesetzen beruht, die erst während des Malens auftreten und nicht von vornherein gegeben sind, sowie die spezifische Konstruktivität ergründen, die aus der Meditation und Kontemplation hervorgeht und die im Suchen nach der dem Bild immanenten Ordnung und dem ihm rechten Maß besteht. Denn jedes Bild kann, theoretisch gesehen, dem Künstler unterschiedliche Gesetze vermitteln. Wenn ich von Konstruktivität spreche, denke ich an die umgekehrte Bewegung, an die der Destruktion, Erschütterung oder Eliminierung entgegengesetzte Richtung des Bewußtseins. In der Malerei ist das Werk der Destruktion wohl schon vollzogen worden. Dieses konstruktive Ergebnis möchte ich erreichen, indem ich den Menschen und die Welt male, die mir als Motiv gegeben sind, also als etwas, das zum Malen bewegt. Und indem ich male, möchte ich, daß das Bild meine Antwort auf die Liebe mit Lie-



be ist, die mir im Menschen und in der Welt offensteht: eine malerische Antwort, die eine Gestalt annimmt, eine gestaltete Antwort.

Aber damit noch nicht genug, denn "Gestalt" heißt erstens, daß ich mit Malerei antworte und nicht zum Beispiel mit einer sozialen, karitativen oder anderen Tätigkeit, daß ich den Weg Van Goghs gehe und nicht den Adam Chmielowskis. Sowie zweitens: "Gestalt" bestimmt die Form des Bildes selbst, die ja bewirkt, daß die im Bild eingeschlossene Liebe nicht unförmig ist. Wenn die Antwort der Liebe eine Herzensangelegenheit ist, kommt die Form eher aus dem malerischen Bewußtsein. Sowohl die Liebe als die Form sind individuell geprägt, sie tragen den Persönlichkeitsstempel des Malers, der sowohl liebt, als Form gibt – der liebend formt und formend liebt. Ich möchte aber auch, daß meine Bilder etwas darstellen, das der formellen und inhaltlichen Analyse unzugänglich bleibt, etwas, das das tiefste Geheimnis des Bildes ausmacht und sich in keiner Weise artikulieren läßt. Ich möchte einmal ein Bild malen, in dem sich eine andere Art Wirklichkeit offenbart, die sich nicht positiv beschreiben läßt. Mit anderen Worten möchte ich, daß mein Bild die malerische Gestalt der Antwort mit Liebe auf die Liebe, eine nicht zu verbalisierende Gestalt sei.

*(Aus dem Polnischen von Petje Schröder)*

### *Anmerkungen*

<sup>1</sup> JACEK WALTOS, geb. 1938, polnischer Maler und Bildhauer.

<sup>2</sup> ADAM CHMIELOWSKI, 1846-1916, polnischer Maler, später Mönch (BRUDER ALBERT). Er sorgte sich um die Ärmsten der Armen und wurde letztthin selig gesprochen.

<sup>3</sup> L. BROGOWSKI, *Korespondencja z Paryza* (Korrespondenz aus Paris), in: *Obieg* 57-58, 1994, 30.

<sup>4</sup> Ebenda.

<sup>5</sup> M. HEIDEGGER, *Holzwege*, Frankfurt/M: Klostermann 1972, 29 (Der Ursprung des Kunstwerks).

<sup>6</sup> L. BROGOWSKI, *Korrespondencja*, 31.

<sup>7</sup> Vgl. ebenda 34.

<sup>8</sup> Ebenda 35.

<sup>9</sup> *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*, Bern: Benteli <sup>7</sup>1973.

<sup>10</sup> Vgl. W. STRÓZEWSKI, *Dialektyka twórczoci* (Die Dialektik des Schaffens), Krakau 1983.