

Strategien eines heimlichen Künstlers

Edward Krasíńskis virtuelle Horizonte

Carolin Meister

Krasíńskis Arbeiten scheint es peinlich zu sein, dass sie in materieller Form, in einer bestimmten Gestalt in Erscheinung treten müssen.

Adam Szymczyk¹

Sea Concert

Es war ein Happening des polnischen Künstlers und Theatermachers Tadeusz Kantor, aufgeführt im Sommer 1967 am Strand von Łazy, das den Schauplatz für eine Reihe von Fotografien bot, die Edward Krasíński in Aktion zeigen: Bekleidet mit einem schwarzen Frack und mit Rücken zum Publikum, das sich auf Liegestühlen am Strand vergnügt, steht der Künstler auf einem Sprungturm und dirigiert das Meer (Abb. 1). Um ihn herum das Rauschen anbrandender Wellen, der Pegel mit der Flut unaufhaltsam steigend; vor seinen Augen die Weite des Ozeans und das Gleichmaß eines schier endlos sich ausbreitenden Horizonts.

Sea Concert bildete eine Art Ouvertüre zu Kantors mehrteiligem *Panoramic Sea Happening* und scheint doch auch paradigmatisch für das Selbstverständnis Krasíńskis zu sein.² Die Aufnahmen Eustachy Kossakowskis, der zahlreiche Aktionen Krasíńskis fotografiert, zeigen ihn als burlesken Konzertmeister, dessen ernste Gestalt wie Buster Keaton in *Sherlock, jr.* (1924) am falschen Ort und zur falschen Zeit auftaucht, um sich ungerührt der aussichtslosen Lage zu stellen. Während die Zuschauer in zeitgenössischer Badebekleidung mit dem Vorrücken der Brandung von

1 Adam Szymczyk (2006): »Deux ou trois choses que je sais de lui«, in: Sabine Breitwieser (Hg.), Ausst. Kat. Edward Krasíński. Les mises en scène, Wien: Generali Foundation/Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, S. 81–86, hier: S. 86.

2 Krasíński hatte bereits an anderen Happenings von Kantor teilgenommen, etwa *Cricotage* (1965) und *List* (1967).

ihren Liegestühlen aufspringen, sehen wir den befrackten Künstler, wie er stoisch sein unberechenbares Orchester leitet. Seine fortlaufenden Gebärden, mit denen er Takt und Dynamik des Wellengangs dirigiert, erinnern angesichts der steigenden Flut an jenen »großen Abstand zwischen der überragenden Situation und dem winzigen Helden«, den Gilles Deleuze als kennzeichnend für die Slapstick-Komödie Keatons ansah.³



Abb. 1: Eustachy Kossakowski, Tadeusz Kantor, *Panoramic Sea Happening*, Łazy 1967

Wie bei Keaton mit seiner Neigung zu Extremsituationen, sei es Überschwemmung oder Zyklon⁴, wird dieser Abstand von Krasiński gestaltet, indem er seine Lage auf dem umfluteten Sprungturm mit der so ganz andersartigen Situation eines Dirigenten am Orchesterpult verknüpft. Dabei ist es lediglich eine zweifache Verschiebung, die vom romantischen Landschaftsmotiv mit Repoussoirfigur »am Ran-

3 Vgl. Deleuze zu Keaton: »Der große Abstand zwischen der überragenden Situation und dem winzigen Helden wird durch die verkleinernden Funktionen und die rekurrenten Serien ausgefüllt, die den Helden der Situation ebenbürtig machen.« Vgl. Gilles Deleuze (1989): *Das Bewegungs-Bild*. Kino I, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 240.

4 Vgl. hierzu die Legende, von der Deleuze berichtet. Deleuze spricht auch von »extremen Bildern« bei Keaton, vgl. ebd. S. 235.

de einer Unendlichkeit«⁵ hin zur Burleske des frühen Kinos führt.⁶ Denn anders als der *Mönch am Meer* steht Krasiński nicht am sicheren Ufer, sondern ist bereits umgeben von den Strömungen der See; und anders als jener ist er nicht kontemplativ in dieses »fast Nichts« versunken, von dem Heinrich von Kleist angesichts der Meereslandschaft von Caspar David Friedrich spricht.⁷ Viel eher betreibt er, deren »Einförmigkeit und Uferlosigkeit« (erneut Kleist) vor Augen, eine absurd komische Umwidmung seiner Situation, und zwar indem er sie durch Assoziation mit einem heterogenen Zusammenhang überblendet: *Sea – Concert*.

Die Fotos Kossakowskis erlauben keine Spekulationen darüber, wie die Handzeichen Krasińskis sich bei diesem Happening zum An- und Abschwellen der Brandung, zu den Rhythmen der See verhalten haben – ob er etwa ein Crescendo des Rauschens mit entsprechenden Bewegungen begleitet haben mag, um in einer »phantastischen Kausalreihe« die burleske Orchestrierung seines maritimen Ensembles zu suggerieren.⁸ Was die Aufnahmen jedoch als wechselseitige Transformation von romantischer Landschaftsauffassung und Slapstick ins Bild setzen, ist die Hinwendung des Künstlers zum unwägbareren Raum des Meeres, zu jener immensen, bewegten Weite, die den Horizont als eine so endlose wie ortlose Linie formt. War es doch gerade die Romantik gewesen, die, wie Louis Marin angemerkt hat, den Horizont nicht länger als Grenze des Gesichtsfeldes ansah, sondern als eine Figur der Unendlichkeit, die im maritimen Horizont ihren Topos fand: »Oddly enough, ›horizon‹ which originally meant a limit, the power of circumscribing a place, came to mean immensity, infinity – such as the limitless horizon of the ocean.«⁹ Es ist diese dem Horizont innewohnende Doppeldeutigkeit als Eingrenzung eines Ortes und als

-
- 5 So die Formulierung von Gottfried Boehm zur Bildfigur in Caspar David Friedrichs *Mönch am Meer*. Vgl. Gottfried Boehm (1986): »Das neue Bild der Natur. Nach dem Ende der Landschaftsmalerei«, in: Manfred Smuda (Hg.), *Landschaft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 87–110, hier: S. 90–91.
 - 6 Bas Jan Ader wird sich etwas später in *Farewell to Faraway Friends* (1971) seinerseits auf das romantische Motiv beziehen, indem er die einsame Figur am Meeresufer in die vom Kommerz gesättigte Palette der Kodak-Farben taucht. Die Arbeit zählt zu einer ganzen Reihe von Werken, in denen er sich mit dem Nachleben der Romantik in der Massenkultur (wie Kitschpostkarten, Pop Songs, Roadmovies) befasst.
 - 7 Vgl. Heinrich von Kleist (1961): »Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft«, in: *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 2. Hg. von Helmut Sembdner, München: Carl Hanser Verlag, S. 327.
 - 8 Deleuze spricht von »seltsamen Kausalbeziehungen« und »phantastischen Kausalreihen«, G. Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 239. Die burleske Neuordnung der Relation von Subjekt und Objekt unterscheidet Krasińskis Aktion signifikant vom symbolischen Gestus, der Anne Imhof's *Untitled (Wave)* von 2021 ebenso auszeichnet wie Julius von Bismarcks Aktion *Punishment* (2011).
 - 9 Louis Marin (1993): »Frontiers of Utopia. Past and Present«, in: Krishan Kumar/Stephen Bann (Hg.), *Utopias and the Millennium*, London: Reaktion Books, S. 9–16, hier: S. 9.

seine Überschreitung, mit der Krasiński in seinen späteren *Interventionen* arbeiten wird.

Ein Schema der Landschaft

Die Linie, die der Künstler ab 1968 dirigieren wird, liegt unterhalb des Horizonts auf exakt 1,30 Metern. Małgorzata Potocka verdanken wir Filmaufnahmen (Abb. 2), welche die lapidare Geste festhalten, in der sich Krasińskis Werk ab dieser Zeit verdichtet: Geführt von seiner rechten Hand, sehen wir den Künstler eine weiße Wand abschreiten, um fortlaufend einen Streifen Scotch Klebeband anzubringen.¹⁰ Während er den Bildausschnitt der Kamera von links nach rechts durchquert, nimmt er eine horizontale Teilung des Bildfeldes vor, die noch in ihrer radikalen Reduktion auf das Schema der Landschaftsdarstellung verweist.¹¹ Mit dem Topos der Horizontlinie nämlich greift Krasiński auf, was Gottfried Boehm als »die wohl *grundlegendste* Bedingung der älteren Landschaftsmalerei« benannt hat – also jene entscheidende Bezogenheit der Landschaft auf den Blick, ihre Konstitution als Ansicht, die im Horizont ihren bildlichen Ausdruck findet.¹² Denn die Horizontlinie diene der Landschaftsmalerei nicht nur als Mittel, um den Bildraum zu strukturieren und seine Elemente zu komponieren. Als Index einer Fernsicht kennzeichnete sie den Bezug zum Dargestellten als Distanzverhältnis und gestaltete Landschaft als Resultat der Anschauung eines Subjektes. Wird die Distanz des Blicks einmal aufgegeben, d.h. der Horizont aus dem Bildfeld geschoben, kann von Landschaft im eigentlichen Sinne, so Boehm, darum nicht mehr die Rede sein.¹³

Krasińskis Klebestreifen ruft die Horizontlinie auf, verschiebt sie allerdings wesentlich unter die Augenhöhe. Wie man in den Aufnahmen Potockas unschwer sehen kann, verdankt sich die Anbringung des Klebestreifens nämlich einer Handlung, die, wie der Künstler anmerkt, »irgendwie automatisch« verläuft, also nicht vom Augenmaß eines distanziereten Blicks, sondern von der tätigen Hand geführt

-
- 10 Um die Signifikanz dieser und anderer Fotografien einzuschätzen, die Krasiński oftmals inmitten seiner Arbeiten zeigen, muss man wissen, dass der Künstler die Aufnahmen weniger als bloße Dokumentationen, denn als Teile seines Werks angesehen hat, in dem Kooperationen mit Fotograf*innen eine bedeutende Rolle spielen.
- 11 Genau genommen müsste man mit Oskar Bätschmann vom Schema der »rahmenlosen« bzw. »unbegrenzten Landschaft« sprechen, die Caspar David Friedrich mit *Mönch am Meer* initiiert und die sich von der klassischen Landschaft mit kompositorischer Begrenzung abhebt. Vgl. hierzu Oskar Bätschmann (2007): »Begrenzt – Unbegrenzt«, in: Werner Busch/Oliver Jehle (Hg.), *Vermessen. Landschaft und Ungegenständlichkeit*, Zürich/Berlin: diaphanes, S. 57–72.
- 12 Vgl. G. Boehm: *Das neue Bild der Natur*, S. 92 [Herv. i.O.].
- 13 Boehm verfolgt diese Wendung mit Blick auf Monets Spätwerk, das er als Abkehr von der Gattung der Landschaftsmalerei ansieht, vgl. ebd., insbesondere S. 90–104.

wird.¹⁴ Nehmen wir seine Geste des aufgespannten Horizonts als landschaftliche, so betont sie konträr zur anschauenden Betrachtung das Schaffen, das ebenfalls im Begriff der Landschaft geborgen liegt: das physische Gestalten also, das Bestellen des Landes, durch das Jean-Luc Nancy den Landmann, nicht den Landschaftsmaler kennzeichnet.¹⁵

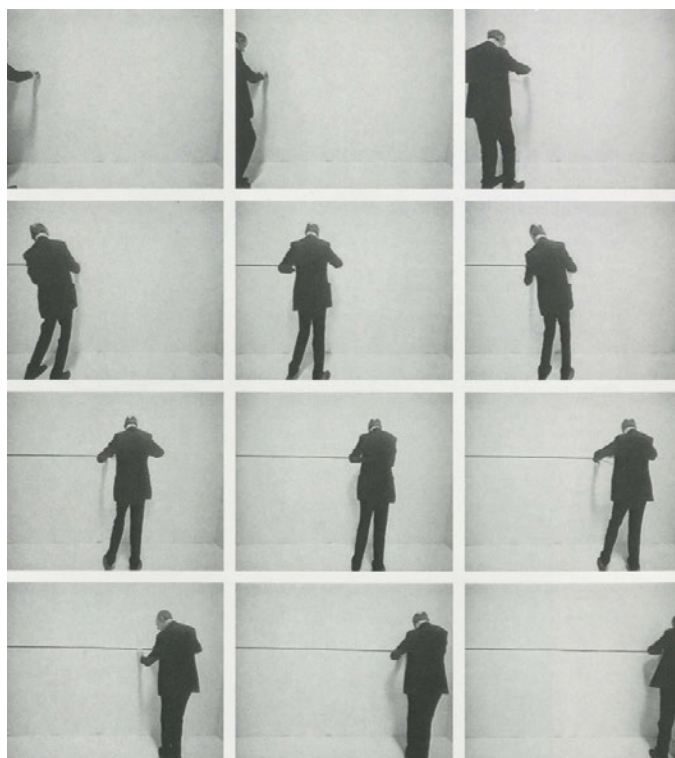


Abb. 2: Małgorzata Potocka, *Drei Innenräume*, 1983, Filmstills

-
- 14 Krasieński in einer Notiz von ca. 1978 über seinen Gebrauch des blauen Streifens: »Alles entsteht irgendwie automatisch.« zitiert nach: S. Breitwieser: Ausst. Kat. Edward Krasieński, unpaginert, S. 1.
- 15 »Der Landmann ist ein Handwerker, der nicht nur den Gegenstand, sondern auch Raum und Zeit bearbeitet. Deswegen kann es einen Landmann in der Stadt, im Denken oder in der Kunst geben: als jemand, der nicht nur herstellt, sondern vor allem bestellt, der kommen und gedeihen lässt.« Die Affinitäten der künstlerischen Praxis Krasieńskis zu Nancys Figur des Landmanns kann hier nur angedeutet werden. Vgl. Jean-Luc Nancy (2006): »Entwurzelnde Landschaft«, in: Ders., *Am Grund der Bilder*, Zürich/Berlin: diaphanes, S. 91–107, hier: S. 97.

Folgt man der Erzählung des Künstlers, so beginnt diese Praxis im Sommer 1968 auf dem Land in Zalesie Górne mit dem Geschenk einiger Rollen blauen Scotch Klebebandes: »Ich ging in den Wald, was sehr romantisch war, und begann die Baumstämme damit zu bekleben: einen, einen zweiten, dritten, einen zehnten ... Da war dann ein Wald mit einem blauen Streifen. Niemand hat das gesehen.«¹⁶ Der vom Meer umspülte Konzertmeister taucht in das Dickicht des Waldes ein, um hier die Baumstämme mit einem blauen Streifen zu versehen. Fremdkörper an diesem Ort,¹⁷ der die chromatische Anmutung der See mit ihrem grenzenlosen Horizont ebenso mit sich bringt wie die industrielle Machart des alltäglichen Utensils, installiert der Klebestreifen auf den Bäumen ein Gefüge horizontaler Linien, die sich je nach Standpunkt in der Wahrnehmung gegeneinander verschieben: So als würde das Klebeband die Raumentiefe der aufragenden Bäume in das Auf und Ab der horizontalen blauen Linien übertragen, um inmitten des belaubten Waldes eine Art Wellengang zu installieren, der mit seinem blauen, unstillen Gewoge schemenhaft auf das Meer verweist.

Als Markierungen des Künstlers haftet den aufgeklebten Streifen fraglos etwas Territoriales an, gleich der Kennzeichnung und Inbesitznahme eines Gebietes. Als bewegliche Fragmente eines verschobenen Horizontes dagegen, setzen sie sich – einmal auf Augenhöhe gebracht – über die regellosen Abstände der Bäume hinweg zu einer virtuellen blauen Linie zusammen. So dass man sich vorstellen kann, wie der dichte Rhythmus des Waldes sich im Gesichtsfeld des Künstlers für einen Augenblick auf eine ausgedehnte, horizontale Linie öffnete, die mit ihrem blauen Verlauf einen Zug in die Ferne mit sich brachte. Das Grundmuster seiner späteren *Interventionen* mit Klebeband wäre, folgen wir der Legende Krasieński, in der Einsamkeit des Waldes von Zalesie Górne entstanden.¹⁸ Obgleich industriell genormt, war das Blau des Streifens für den Künstler dabei von geradezu metaphysischer Qualität – eine Farbe, die, wie er beobachtet, Abstand schafft zum Alltäglichen,¹⁹ und die sich, wie schon Goethe notiert, jeder Greifbarkeit entzieht.²⁰

16 Edward Krasieński: »Drôle d'interview. Edward Krasieński im Gespräch mit Eulalia Domanowska, Stanisław Cichowicz und Andrzej Mitan«, in: S. Breitwieser: Ausst. Kat. Edward Krasieński, S. 21–27, hier: S. 24.

17 Vgl. E. Krasieński: »Der Streifen muss ein Fremdkörper auf dem Gewebe des Offensichtlichen sein. Das Fremde auf dem Offensichtlichen. Er muss von selbst haften. Er ist fremd. So wie ein Bild an der Wand fremd ist.« Joanna Mytkowska, Interview with Edward Krasieński, zitiert nach Paweł Polit (2006): »Die unerträgliche Porosität des Seins«, in: S. Breitwieser: Ausst. Kat. Edward Krasieński, S. 35–58, hier: S. 52.

18 Tatsächlich wird Krasieński die Szene viele Jahre später zitathaft noch einmal aufgreifen, wenn er 1985 einige Bäume und eine Fototapete mit Waldmotiv in der Galeria Foksal in Warschau zeigt.

19 Vgl. E. Krasieński: »Drôle d'interview«, in: S. Breitwieser: Ausst. Kat. Edward Krasieński, S. 23.

20 Goethe in der *Farbenlehre*: »780. Wie wir den hohen Himmel, die fernen Berge blau sehen, so scheint eine blaue Fläche auch vor uns zurückzuweichen. 781. Wie wir einen angenehmen

Ein neues Dispositiv: Klebestreifen und Kamera

Diese Szene bleibt uns nur zu imaginieren. Allerdings hat Eustachy Kossakowski eine ganze Reihe von Fotos aufgenommen, die im Kontext der ersten Experimente Krasińskis mit dem blauen Scotch Klebeband im Sommer 1968 entstanden sind. Genau genommen handelt es sich um regelrechte Versuchsreihen, in denen der Künstler die Effekte des Klebestreifens mithilfe der Kameraperspektive testet. Das Ergebnis sind Serien von Schwarz-Weiß-Fotografien, die das Blau des Streifens wie alle anderen Farben unterschlagen. Anders als die Regel Krasińskis es will, ist das Scotch Klebeband in diesen Aufnahmen je nach Träger und Platzierung im Raum auf unterschiedlichen Höhen angebracht. Stattdessen wird das Kameraobjektiv so ausgerichtet, dass der auf Wände, Bäume und Personen geklebte Streifen im Bild auf ein und demselben Niveau erscheint. Räumliche Abstände wie Höhenunterschiede des Streifens negierend, bringt die Kameraperspektive eine mal fortlaufende, mal unterbrochene Linie zum Vorschein, die sich horizontal ins Bildfeld schiebt.

Ganz offensichtlich hat man es dabei mit Versuchsanordnungen zum Figur-Grund-Verhältnis zu tun (Abb. 3a). Denn auf Mauern oder Bäumen angebracht, wird der Klebestreifen stets ins Verhältnis zu einer Person gesetzt, die ebenfalls einen Streifen trägt – sei es buchstäblich in ihren Händen oder sei es, indem sie mit ihm beklebt wurde. Manche dieser Anordnungen erinnern an frühe fotografische Experimente Étienne-Jules Mareys und Georges Demenÿs, die durch tonale Abstufungen des Grundes die graduelle Sichtbarkeit der Figur testeten. Bei Krasiński und Kossakowski wird die für die Bildlogik so entscheidende Diskontinuität zwischen Figuren und Grund dagegen durch die visuelle Prägnanz des Streifens destabilisiert. Denn ungeachtet ihrer Platzierung im Raum vermittelt die Kameraperspektive den Eindruck, dass er geradewegs über beide hinwegläuft.

Die Kooperationen von Kamera und Klebestreifen spielen folglich auch mit den Unvereinbarkeiten zwischen fotografischem Effekt und Wirklichkeitserfahrung. Pawel Polit hat angemerkt, dass die Entdeckung des blauen Klebebandes als künstlerisches Werkzeug und Krasińskis Beschäftigung mit dem fotografischen Bildraum im Sommer 1968 gemeinsam auftreten: »Von nun an scheint das Kameraobjektiv den Bezugspunkt für Krasińskis Erkundungen des umgebenden Raums gebildet zu haben.«²¹ Anders als Jan Dibbets in seiner zeitgleich entstandenen

Gegenstand, der vor uns flieht, gern verfolgen, so sehen wir das Blau gern an, nicht weil es auf uns dringt, sondern weil es uns nach sich zieht.« Johann Wolfgang von Goethe (1810): Zur Farbenlehre, Bd. 1, Tübingen. https://www.deutschestextarchiv.de/book/view/goethe_farbenlehre01_1810?p=349 (letzter Zugriff: 21.11.2025). Die Farbe Blau geht im Werk Krasińskis dem Scotch Klebeband voraus.

21 P. Polit: »Die unerträgliche Porosität des Seins«, in: S. Breitwieser: Ausst. Kat. Edward Krasiński, S. 49.

Fotoserie *Perspective Corrections* (1967–69) oder Richard Serra in seinem 16mm Film *Frame* (1969), scheint es Krasinski und Kossakowski gleichwohl weniger darum zu gehen, auf die Verzerrungen des Raumes im optischen System des technischen Bildes aufmerksam zu machen.²² Vielmehr wird ihnen die Fotokamera zu einem Werkzeug, das es erlaubt, die Potenziale der räumlichen Desorientierung durch den Streifen auszuloten. Klebeband und Kamera bilden eine Art experimentelles Dispositiv, mithilfe dessen Künstler und Fotograf erforschen, wie sie in die Ordnung des Raumes eingreifen können.



Abb. 3a&b: Eustachy Kossakowski, Edward Krasinski, *Intervention*, Zalesie 1968

Devices of Wonder

Es ist auffallend, dass der Streifen in keiner der Aufnahmen das Bildfeld vollständig durchquert. Stets taucht er irgendwo auf – aus der Dunkelheit, hinter einem Baum – wird unterbrochen, bricht ab. Nie reicht er von einem ans andere Bildende. Auf diese Weise wird sorgfältig verhindert, dass der Streifen den repräsentierten Raum verlässt und optisch mit der Fläche des fotografischen Abzugs verklebt, seinen Untergrund also außerhalb des Bildraums auf dem Bildträger findet. Einerseits

22 Vgl. hierzu Richard Serra: »Größe, Maßstab und die dreidimensionale Uneindeutigkeit von Film und Photographie werden gewöhnlich als eine Deutung von Wirklichkeit akzeptiert. Diese Medien widersprechen der Wahrnehmung des Dinges, auf das sie anspielen, fundamental.«, in: Katalog der Castelli/Sonnabend Gallery (1990) zitiert nach: Die Filme von Richard Serra. Interview von Richard Serra und Clara Weyergraf mit Annette Michelson, in: Richard Serra (1990): Schriften, Interviews 1970–1989, Bern: Benteli, S. 75–103, hier: S. 84.

bleibt das Scotch Klebeband somit notwendig Teil der abgebildeten Welt; andererseits aber entkommt es den Gesetzen ihrer Abbildung und fällt aus ihr heraus. Es ist – trauen wir den Fotografien Kossakowskis – weder in der Wirklichkeit von Zalesie Górne verortet noch auf der wirklichen Materialität der Abzüge, eher dazwischen: nicht nirgendwo, aber ortlos.

Angebracht auf einem zu den Bildrändern hin fluchtenden Gebäude etwa (Abb. 3b), zeigt sich der Streifen ganz ungerührt von der perspektivischen Verkürzung als eine Horizontale, die trägerlos vor einer in der Bildmitte nach vorne ragenden Ecke des Gemäuers im Raum schwebt. Was das Dispositiv von Kamera und Klebestreifen hier hervorbringt, könnte mit Adam Szymczyk ein »leibhaftiges Wunder«²³ genannt werden, eines jedoch, das als Taschenspielertrick inszeniert wurde. Denn das vermeintliche Schweben des Streifens wird verstärkt durch eine Figur, die – hell gekleidet wie die Wand – in der Verlängerung seiner Flugbahn zwischen ihren Händen ein weiteres Stück Klebestreifen durch die Luft spannt.

Man ist versucht, den Verbund von Kamera und Klebestreifen in die Reihe jener *Devices of Wonder*²⁴ einzureihen, welche die wahrgenommene Wirklichkeit verändern und bereichern, indem sie ihr etwas Unwahrscheinliches hinzufügen – etwa eine virtuelle Linie, die frei im Raum schwebt. Wobei das Wunder weniger in der Gestalt der Linie selbst zu finden ist als in ihrem Effekt auf die dargestellte Szenerie: Geht es doch aus von ihrem schlichten Widerstreit zur selbstverständlichen Raumordnung, welche die Fotografie präsentiert. Die Zusammenarbeit Krasiński mit Kossakowski im Sommer 1968 kann insofern auch vor dem Hintergrund seiner Affinität zum Surrealismus betrachtet werden, und zwar präzise in dem Sinne, den Rosalind Krauss für die surrealistische Fotografie herausgestellt hat: nämlich einer Nutzung des Realitätseffekts der fotografischen Technik, die auf eine Erweiterung der Realität abzielt.²⁵ Anstatt die Wirklichkeit abzubilden, werden ihr Dank und mittels der Fotografie Aspekte hinzugefügt, ungesehene Dinge, wunderbar und unwahrscheinlich. Bei Krasiński treten sie gleichwohl nicht als die rätselhaften Gestalten des Unbewussten auf, sondern entsprechend seiner künstlerischen Poetik, die immer auch eine Ökonomie des *Beinahe Nichts* darstellt – das heißt, in Form mi-

23 Szymczyk bezieht die Formulierung auf eine andere Fotografie Kossakowskis, die Krasiński beim Bemalen eines Kabels zeigt: »Das Bild zeigt ein leibhaftiges Wunder, das Malen einer Linie in der Luft. Vgl. Adam Szymczyk (2006): »Deux ou trois choses que je sais de lui«, in: S. Breitwieser: Ausst. Kat. Edward Krasiński, S. 85.

24 Die Formulierung ist folgendem Buchtitel von Barbara Maria Stafford und Frances Terpak entlehnt: *Devices of Wonder. From the World in a Box to Images on a Screen*, Los Angeles, CA: Getty Research Institute 2001.

25 Vgl. Rosalind Krauss (2000): »Die fotografischen Bedingungen des Surrealismus«, in: Herta Wolf (Hg.), *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne. Geschichte und Theorie der Fotografie*, Bd. 2, Amsterdam/Dresden: Verlag der Kunst, S. 129–162.

nimaler Eingriffe, welche die Evidenz irritieren und die Grenzen zwischen Fakt und Fiktion verwischen.

Die Experimente mit Kamera und Klebeband können in ihrer Bedeutung für das Werk Krasińskis nicht unterschätzt werden. Sie ermöglichen die Entdeckung eines paradoxen künstlerischen Werkzeugs, das es einerseits erlaubt, den architektonischen Raum zu bespielen, seine Maßverhältnisse und Distanzen zu markieren, ihn hervorzuheben oder einzunehmen. Es ist dieser Aspekt, der dafür gesorgt hat, dass Krasińskis *Interventionen* mit dem Scotch Klebeband im Kontext der Institutionskritik wahrgenommen wurden. So mag man sich etwa an jene Aktion erinnern, bei der Krasiński aus Anlass seiner Ausstellung im Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (1970) in Begleitung von Daniel Buren die Fensterscheiben der Galerien in Saint Germain beklebte. Dasselbe Werkzeug jedoch verfügt andererseits über das Potenzial, eben diesem Raum zu entkommen, ihn durch Störungen partiell zu modifizieren, um sich als virtuelles Element zu behaupten oder aber, um in seiner Mitte einen anderen Raum zu eröffnen wie in den späteren *Interventionen* des Künstlers.



Abb. 4a&b: Eustachy Kossakowski, Edward Krasiński, *Speere*, Zalesie 1964

In seiner Kooperation mit Kossakowski nutzt Krasiński dieses Potenzial, um Fragestellungen fortzutreiben, die seiner bildhauerischen Praxis entspringen. Die auf- und abtauchenden Streifen auf den Fotos vom Sommer 1968 scheinen insofern in der Nachfolge jener *Speere* zu stehen, die Kossakowski 1964 ebenfalls in Zalesie Górne unter freiem Himmel fotografiert hatte. Erstmals 1963 auf der Freiluft-Ausstellung in Osieki gezeigt, hatte der Anblick dieser *Speere* dem Dichter und Theoretiker Julian Przyboś das Wort »Wunder« entlockt, sowie die Bemerkung: »Was ich

da sah, konnte nur im Freien ausgestellt werden. Nur Krasiński hatte von Anbeginn die Ganzheit der Luft mitgedacht – vom Boden bis zum Himmel.«²⁶

Aerismus

Was also war dieses Wunder von Osieki? Folgt man Przyboś, so lag es nicht allein in der wundersamen Levitation der Skulpturen, die Krasiński aus diesem Anlass zeigte: dieser sogenannten *Speere*, mehrfarbig bemalt, teilweise zerstückelt und aufgehängt an dünnen Drähten, so dass sie wie bei einem Zaubertrick in der Luft standen (Abb. 4a). Das eigentliche Wunder lag für den Dichter darin, dass Krasiński mit seinen schwebenden Skulpturen den ganzen Landschaftsraum gesättigt hatte, dass »vom Boden bis zum Himmel« alles zu vibrieren begann. Zurecht weist Przyboś darauf hin, dass der von ihm so getaufte »Aerismus« Krasińskis nicht ohne Bezüge zum bildhauerischen Werk von Katarzyna Kobro und den theoretischen Schriften des Unismus zu denken ist.²⁷ Denn die untrennbare Einheit der Skulptur mit dem umgebenden Raum – und also die Überschreitung ihrer materiellen Grenzen – war wichtigstes Prinzip, das »organische Gesetz« des Unismus. Die bemerkenswerten Strategien, die Kobro zur Realisierung dieser Forderung entwickelte, sind bekannt: Um die Abgrenzung der Skulptur gegen den Raum zu verhindern, wird sie aus zweidimensionalen Elementen aufgebaut, die sich an keiner Stelle zum geschlossenen Volumen verbinden. Polychrome Bemalung der Flächen in den Primärfarben und kontrastierendem Schwarz und Weiß wirkt der optischen Einheit der Skulptur entgegen – mehr aber noch die Tatsache, dass ihre Wahrnehmung je nach Standpunkt variiert, so dass sie sich nicht in eine fixe Gestalt integrieren lässt.²⁸ Insbesondere letzteres Prinzip, die von den Unisten so benannte Raumzeitlichkeit der Skulptur, wird für Krasiński zu einer grundlegenden Lektion – einer Lektion, die er allerdings weit entfernt vom Geist der Moderne weiterentwickeln wird.

26 Julian Przyboś, *Rzeźba napowietrzna* (1966), zitiert nach: S. Breitwieser: Ausst. Kat. Edward Krasiński, S. 12.

27 Przyboś, *Rzeźba napowietrzna* (1966), zitiert nach Piotr Piotrowski (2009): *In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989*, London: Reaktion Books, S. 120. Jean-François Chevrier spricht von »etherical constructions« und weist seinerseits auf die Bedeutung des Unismus für Krasińskis Werk hin. Vgl. Jean-François Chevrier (2016): »The Sphere of Survival«, in: S. Breitwieser: Ausst. Kat. Edward Krasiński, Tate Liverpool, S. 8–23, insbes. S. 18–22.

28 »The spatiotemporality of the work of art is related to its variability. We call spatiotemporal the spatial changes in time.« Katarzyna Kobro/Władysław Strzemiński (1931): *Composition of Space. Calculations of Spatio-Temporal Rhythm*, zitiert nach Yve-Alain Bois: »Strzemiński and Kobro: In Search of Motivation«, in: Ders., *Painting as Model*, S. 123–155, hier: S. 151.

Schon in der Freiluft-Ausstellung von Osieki, die Anka Ptaszkowska als den »wirklichen Durchbruch« des Künstlers bezeichnet, ist sein Vorgehen ein anderes.²⁹ Zwar übernimmt er die Polychromie, um der plastischen Einheit der *Speere* entgegenzuwirken, bringt aber zwei weitere Strategien ins Spiel. Die erste kann als Graphikalisierung der Skulptur bezeichnet werden: nämlich die Reduktion ihres körperhaften Volumens auf eine lineare Form, eine Tendenz, die Krasiński in der Folge weiter radikalisiert wird.³⁰ All diese Kabel, Schnüre und Seile, aus denen er seine Skulpturen anfertigt, sind kaum dazu angetan, sich gegen den umgebenden Raum abzugrenzen, einen Platz einzunehmen und einen Ort zu markieren. Als bewegliche, wenngleich mitunter auch störrische Alltagsmaterialien treten sie vielmehr in ein ungewisses, labiles Verhältnis zum Umraum (wie übrigens auch zum Künstler). Eine zweite Strategie forciert diese Qualität. Denn Krasiński verunklärt gezielt die Verortung seiner Skulpturen im Raum, entzieht ihnen oftmals buchstäblich den Boden oder lässt sie durch theatralische Lichtinszenierungen aus einem unwägbaren Dunkel auftauchen.³¹

Die Levitation – hier der *Speere* – ist eines der Verfahren in diesen Jahren, mit denen er seinen Objekten einen Standort verweigert und sie von jeder Logik der Skulptur als Monument abtrennt. Die so vage wie instabile Lage dieser linienförmigen Körper im Raum jedoch statet sie mit einer ungewissen Aktivität aus. Fliegen sie, stehen sie in der Luft? Oder »flitzen« sie dahin, wie der Künstler kommentiert?³² Man kann in dieser Unentschiedenheit ebenso wie in ihrer ungewissen Lokalisierung im Raum ein letztlich bildliches Prinzip wiedererkennen, durch das die *Speere* zum Aspekt der umgebenden Landschaft werden und diese im gleichen Zuge aneignen – weniger als Beute, denn als Resonanzraum ihrer erstaunlichen Dynamik.³³ Und in der Tat korrespondieren die Aufnahmen, die Kossakowski von den *Speeren* anfertigt, erstaunlich mit dem Eindruck, den Przybos aus Osieki beschreibt. Dieses Prinzip impliziert allerdings nicht so sehr eine skulpturale Reprise der Figur-Grund-Konstellation, als vielmehr eine Dynamisierung dieser Objekte, die vor allem dem Entzug einer klaren Verortung geschuldet ist. Hinzu kommt, dass der Künstler

29 »Farewell to Spring. Anka Ptaszkowska im Gespräch mit Joanna Mytkowska und Andrzej Przywara«, in: S. Breitwieser: Ausst. Kat. Edward Krasiński, S. 93–107, hier: S. 93.

30 Vgl. hierzu Dorota Monkiewicz in: S. Breitwieser: Ausst. Kat. Edward Krasiński, Kunsthalle Basel 1996, unpaginiert.

31 So etwa in seiner Ausstellung in der Galeria Krzysztofora in Krakau 1965.

32 E. Krasiński: »Drôle d'interview«, in: S. Breitwieser: Ausst. Kat. Edward Krasiński, S. 21.

33 Mit dieser wechselseitigen Aneignung ist durchaus eine Parallele zum *Trompe-l'œil-Cut-Out* gegeben, das Krasiński zu einem späteren Zeitpunkt in sein Werk einführen wird. Das *Cut-Out* wurde von Manuel van der Veen vor dem Hintergrund der *Augmented Reality* grundlegend als situiertes Bildobjekt kontextualisiert. Vgl. hierzu Manuel van der Veen (2025): *Augmented Reality. Für eine Kunstgeschichte der Kollision von Bild und Umgebung*, Leiden: Brill/Fink, insbes. das Kapitel »Cut-outs zwischen Mobilität und Ortschaftspezifik«, S. 281–341.

durch Kolorierung, sowie einseitige Fragmentierung einen Bewegungsvektor in die *Speere* eingezeichnet hat. In ihrer unbestimmten dynamischen Qualität aber verfügen sie über das Potenzial, den ganzen Umraum aufzuladen. War es nicht das, was Przybos »Wunder« genannt hatte: Dass diese *Speere* ihre Eigenschaften als ausgestellte Dinge abstreifen, um zum überraschenden Detail einer ganzen Landschaft zu werden, deren Realität sie durch Hinzufügung ihrer ungesicherten Existenz verwandeln?

Krasiński selbst hat immer wieder zum Ausdruck gebracht, dass sein Ziel nicht die Produktion von Dingen, sagen wir Kunstwerken, sei, dass seine künstlerische Geste vielmehr in der Animation bereits vorhandener Dinge liege, was durchaus an eine Definition von Zauberei erinnern mag: »Ich animiere das, was ich an der Hand habe. Ich erschaffe nichts.«³⁴ Diese Haltung und ihre Affinität zur Figur des Künstlers ohne Werk mündet in Krasińskis Arbeit in der legendären Atelier-Wohnung, die er sich mit Henryk Stazewski teilt.³⁵ Schon zuvor aber artikuliert sie sich in zahlreichen Fotografien, die ihn beim Erproben seiner Arbeiten zeigen. So rücken auch die Aufnahmen, die Kossakowski 1964 in Zalesie angefertigt hat (Abb. 4b), nicht nur fliegende *Speere* ins Bild, sondern mit ihnen den Künstler, wie er mit seiner Maschinerie der Levitation hantiert. Krasiński changiert dabei zwischen der Figur eines Trickkünstlers, der durch kleine Kniffe ein wundersames Eigenleben der Dinge hervorbringt, und der eines Slapstick-Helden, dessen burleske Kunstfertigkeit seinem Ringen mit der Widerständigkeit der materiellen Dingwelt entspringt.

Poems to the Sea

In seinen späteren *Interventionen* wird Krasiński von der Szenerie verschwinden. Der Landschaftsraum wird dem Galerieraum weichen, im gleichen Zuge werden sich die Eingriffe des Scotch Klebandes von jeder Anspielung auf Objekthaftigkeit distanzieren, sei sie auch der Greifbarkeit entzogen. Die *Interventionen* treiben die bildhauerische Idee, den Raum zu modellieren, vielmehr in eine andere Richtung fort. Hatte Krasiński in den Experimenten mit Kossakowski durchgespielt, wie die abgebildete Wirklichkeit durch räumliche Widersprüche und die Addition virtueller Elemente destabilisiert werden kann, so wird er das Potenzial des Streifens nun dazu nutzen, momenthaft den gesamten Raum zu dislozieren. Der Klebestreifen wird hier schließlich zu jenem Akteur, der in geschlossenen Räumen aufspannt, was man virtuelle Landschaften nennen kann, vorausgesetzt man sieht den Horizont als ihr Grundprinzip an – also jene Teilung, die Jean-Luc Nancy als konstitutiv für die Landschaft bestimmt hat: »Ihr Stoff und ihr Verfahren sind nichts anderes als die

34 E. Krasiński: »Drôle d'interview«, in: S. Breitwieser: Ausst. Kat. Edward Krasiński, S. 26.

35 Vgl. hierzu J.-F. Chevrier: *The Sphere of Survival*.

Trennung, die Spaltung.«³⁶ Mit dem Verschwinden des Künstlers von der Szene jedoch ist nunmehr die Geschicklichkeit der Betrachter*innen herausgefordert. Man könnte auch sagen, der Slapstick hat die Seiten gewechselt: Wir werden Teil einer Situation, die uns inmitten einer vertrauten Umgebung entgleitet. Landschaft als Slapstick der Betrachtung aber heißt, deren Hierarchien verkehren: Denn sie ist nunmehr nicht länger ästhetische Anschauungsform eines Subjektes und Produkt seines »theoretischen Geistes« (Joachim Ritter), sondern ein burleskes Potenzial der Dinge, die den Blick ergreifen, um ihn buchstäblich aus seiner gewohnten Sicht zu entrücken – spannen sie doch einen virtuellen Horizont auf, der ebensowohl der Welt, wie dem Auge zugehört.³⁷

1991 läuft das Klebeband in der Galeria Appendix in Warschau über sämtliche Wände, hinein in die Fensternischen, mitten über die Fensterscheiben. Stetig auf einer Höhe von 1,30 Metern markiert der blaue Streifen Krasińskis die vier Seiten des Galerieraums. Im Raum verteilt, parallel zur Wand, sind einige Staffeleien platziert, auf ihnen Bildtafeln, auch sie versehen mit Klebestreifen auf 1,30 Metern Höhe vom Boden. Das blaue Scotch Klebeband – längst zur Signatur des Künstlers geworden – hat alle vertikalen Flächen gekennzeichnet und macht den Raum in einem Gefüge blauer Linien sichtbar. Als einfache Tatsache zeigt es sich auf den Oberflächen der Dinge, ohne etwas anderes sein zu wollen als Zeugnis einer Aktivität. Und doch ist der Streifen als »etwas Konkretes auf etwas Konkretem«³⁸, wie der Künstler insistiert, nur der offensichtlichste Aspekt dieser *Intervention*.

Ein anderer, den es erst zu entdecken gilt, wird von den Bildtafeln im sogenannten Landscape Format souffliert. Für sich genommen mögen sie auf ihren Staffeleien anmuten wie Anspielungen auf eine Malereitradition, ihre Streifen – mit etwas Abstand betrachtet – wie die blauen Linien, die noch in Cy Twomblys *Poems to the Sea* (1959) den Horizont anzeigen. Sie rufen das Schema der Landschaft auf, ohne jedoch eine Aussicht zu geben. Versiegelt für jeden Blick, der in die Weite schweifen möchte, liefern sie lediglich eine Formel für den Raum, den der Parcours des Klebebandes inmitten der Galeriewände eröffnet: nicht als bildliche Repräsentation zwar, wohl aber als perzeptive Erfahrung nah an der Schwelle zum Unsichtbaren. Es bedarf nur einer Verschiebung des Blickpunktes auf eine Höhe von 1,30 Metern und

36 »Denn die Landschaft öffnet sich auf sich selbst, auf die Teilung, die sie selbst darstellt zwischen Himmel und Erde, zwischen Wolken und Eichen, diese Trennung der Elemente, aus der jede Schöpfung besteht.« J.-L. Nancy: *Entwurzelnde Landschaft*, S. 104.

37 Vgl. Joachim Ritter (1963): *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*, Münster: Aschendorff. Philippe Descola hat aufgezeigt, inwiefern die Landschaft als Anschauungsform und Bildgattung am Verhältnis von Subjekt und Welt und damit am Dualismus von Natur und Kultur in der westlichen Moderne mitgewirkt hat. Siehe Philippe Descola (2013): *Jenseits von Natur und Kultur*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, insbesondere das Kapitel »Die große Trennung«, S. 99–142.

38 So E. Krasiński: »Drôle d'interview«, in: S. Breitwieser: *Ausst. Kat. Edward Krasiński*, S. 26.

die blauen Streifen, die zwischen Wänden, Fenstern und Bildtafeln vor und zurück weichen, springen in ein und dieselbe Ebene, um sich wie Perlen auf einer Kette aneinander zu reihen (Abb. 5). Die Abstände ihrer Träger ebenso ignorierend wie die Ecken und Nischen der Galerie, verbinden sie sich im Auge zu einer fortlaufenden, glatten Linie, welche die gesamte Topographie des Raumes hinter sich lässt.³⁹ Denn als Horizont betrachtet, das heißt: auf Augenhöhe, durchzieht der blaue Streifen wie ein Sprung den Galerieraum, um dessen Kerbungen einzuebnen und ihn auf jene flache Weite hin zu öffnen, deren Darstellung die Bildtafeln allein verweigern: eine virtuelle Landschaft – *poem to the sea?*



Abb. 5: Ausstellungsansicht Edward Krasiński, *Intervention Galeria Appen-dix, Warschau 1991*

Erstmals bei seiner Ausstellung in der Galerie Klosterfelde (2001), zehn Jahre später, wird Krasiński die Bezugnahme auf Landschaftliches nicht mehr als Bildformel aufrufen (Abb. 6a). Anstelle von Staffeleien sind zwölf mit dem Streifen beklebte Spiegel im Raum verteilt, so dass sich diese *Intervention* noch deutlicher als Arbeit am phänomenologischen Erfahrungsraum gestaltet. Während das Spiel der Reflexionen die Dislozierung des architektonischen Raumes weiter vorantreibt, vervielfältigt sich das lineare Gefüge im Verhältnis geklebter und gespiegelter Streifen, das sich in einem unbeständigen, blauen Gewoge aktualisiert, sobald man sich durch die Ausstellung bewegt. Hier sind es Sockel mit Arbeiten des Künstlers aus

39 Man könnte Krasińskis *Interventionen* insofern mit Deleuze auch als Verschachtelung von glattem und gekerbtem Raum betrachten, weniger Variation eines Übergangs zwischen beiden, denn ein plötzliches Umschlagen von gekerbtem in glatten Raum.

den 1960er und 1970er Jahren, die mit ihren unterschiedlichen Höhen dazu einladen, den Blick abzusenken, um unversehens jene virtuelle blaue Linie zu bemerken (Abb. 6b), die ortlos den ganzen Raum durchquert.



Abb. 6a&b: a) *Ausstellungsansicht Edward Krasiński, Intervention, Tate Modern (Galerie Klosterfelde Berlin 2001)*; b) *Ausstellungsansicht Edward Krasiński. Les mises en scène, Generali Foundation, Wien, 2006*

Einerseits also mag Krasińskis Klebeband in den *Interventionen* die Parameter des Ortes kennzeichnen und den Raum im Beziehungsgeflecht der blauen Linien hervorheben, ein wenig wie Mel Bochner in seinen *Measurement Rooms* (ab 1969). Andererseits aber – und damit unterscheidet er sich radikal von nüchternen Vermessungen – sprengt derselbe Klebestreifen den architektonischen Raum, indem er auf 1,30 Metern Höhe die Wahrnehmungsfigur eines Horizontes ins Spiel bringt: nämlich die Teilung des gesamten Gesichtsfeldes entlang einer virtuellen Linie ganz ähnlich jener »ausdehnungslose(n) Horizontlinie, die Himmel und Erde aneinander- und auseinanderfügt.«⁴⁰

Virtuelle Horizonte

Horizonthaft zwar, gleichwohl die Perspektive des Horizonts invertierend, sofern man das in Anlehnung an Pawel Florenski sagen kann.⁴¹ Denn anders als der landschaftliche Horizont – sei er eine Figur maritimer Unendlichkeit oder die gewundene Linie eines Gebirgszuges – ist die blaue Linie, die in den *Interventionen* aufscheint, keineswegs die stets verschiebliche Grenze eines subjektiven Schfeldes. Der natürliche Horizont nämlich bleibt unweigerlich an die körperliche Situiertheit des Wahrnehmenden gebunden: eine ortlose Linie, die dem Auge folgt und je nach Standpunkt im Raum das eigene Gesichtsfeld umgrenzt. Als »uneinholbarer Begleiter«⁴² ist der Horizont darum weder loszuwerden noch zu überschreiten, lediglich auszuweiten – und immer ein Element der Koordinaten der menschlichen Wahrnehmung. Die Bewegung, die er provoziert, war historisch gesehen ein Aufstieg in die Höhenlagen, das Hinausschieben der Grenze des Sichtbaren bis an den Rand des

40 J.-L. Nancy: Entwurzelnde Landschaft, S. 104.

41 Florenski freilich spricht von einer Bildordnung, wenn er die »umgekehrte Perspektive« der russischen und byzantinischen Ikonen gegen Albertis *costruzione legittima* ins Feld führt. Anders als die florentinische Perspektive, die das Subjekt als Ausgangspunkt der repräsentierten Welt einsetzt, um jene »Objektivierung des Subjektiven« zu verwirklichen, von der Erwin Panofsky in *Die Perspektive als symbolische Form* (1927) spricht, wird die Wirklichkeit der Ikonen gerade nicht als Augeneindruck der Betrachter*innen konstruiert. Vielmehr bleiben letztere, da die dargestellte Welt in den Raum vor dem Bild flucht, buchstäblich außen vor, womit sich die Repräsentation als unabhängig von ihren Betrachter*innen behauptet. Zum anderen adressiert der Polyperspektivismus der Ikonen nicht das einzelne Subjekt, das die Zentralperspektive installiert, sondern integriert eine Vielzahl möglicher Positionen vor dem Bild, in der Florenski die Schar der Gläubigen wiedererkennt. Vgl. Pawel A. Florenski (1989): *Die umgekehrte Perspektive*, Berlin: Matthes & Seitz.

42 Erhardt Cremers (1989): *Grenze und Horizont. Protosoziologische Reflexionen zu einer Phänomenologie und Soziologie sozialer Grenzen*, Dissertation, Hagen, zitiert nach Stefanie Wenner (2004): *Vertikaler Horizont. Zur Transparenz des Offensichtlichen*, Zürich/Berlin: diaphanes, S. 32.

Unendlichen.⁴³ Aber auch dort noch bleibt der Horizont, wie Otto Bollnow formuliert, eine »absolute Grenze«: »Der Mensch steigt nie über seinen Horizont hinaus. Der Horizont bleibt nicht zurück, sondern steigt mit.«⁴⁴

Der virtuelle Horizont Krasiński steigt nicht mit, er folgt dem Auge nicht. Obgleich trägerlos und allein sich in der Wahrnehmung aktualisierend, ist er als konkrete Eigenschaft der Dinge fest in der Welt verankert auf einer Höhe von 1,30 Metern. Von dort aus lädt er dazu ein, sich in der Geschicklichkeit eines abgesehenen Blickpunktes zu üben – nicht länger »menschlicher Maßstab der Orientierung in Raum und Zeit«⁴⁵ wie der natürliche Horizont, sondern auf der Ebene der Dinge angesiedelt, auf dem Niveau des Hantierens. Diese Verkehrung der Perspektive, die den fest klebenden Streifen zum Ausgangspunkt einer Horizontbildung macht, welche sich nicht mehr als bewegliche Grenze des subjektiven Sehfeldes artikuliert,⁴⁶ hat durchaus gewisse Ähnlichkeiten mit der Ordnung des Slapstick: Verlangt sie doch von den Wahrnehmenden das Kunststück, sich an eine Dingwelt anzupassen, die ihren Eigensinn manifestiert.⁴⁷ Für Krasiński war es ausgeschlossen, den Klebestreifen auf Augenhöhe zu platzieren, dort wo gewöhnlich Bilder präsentiert werden, ihn also auf den Blick auszurichten. Schon von daher ist das Scotch Klebeband seiner *Interventionen* verwandt mit den trickreichen Details, auf die man unversehens in seiner Wohnung stößt. Für immer im Ungewissen hinsichtlich ihres Status als Kunst, sind sie eingelassen in die Räume des Alltags, darin dem Trompe-l'œil verwandt – also sich offen verbergend, die Erwartung gegen die Überraschung ausspielend, unberechenbar.

Wir haben es mit Strategien eines »heimlichen Künstlers«⁴⁸ zu tun: Durch eine kleine Geste, eine winzige Zutat, einen Niveauunterschied ändert sich die gesamte Situation. Krasiński scheut dabei auch die Anekdote nicht: eine mit Nägeln an der Wand befestigte Steckdose, eine Haifischflosse, die aus einer Tischplatte ragt, ein

43 L. Marin: *Frontiers of Utopia: Past and Present*, S. 9–10.

44 Otto Bollnow (1963): *Mensch und Raum*, Stuttgart: W. Kohlhammer, S. 74.

45 S. Wenner: *Vertikaler Horizont*, S. 31.

46 Stefanie Wenner hat dargelegt, wie der Horizont als »Centrallinie« (Alberti) der perspektivischen Konstruktion in der neuzeitlichen Malerei verankert, was sie auch »Inthronisation des Subjektes« (S. 17) nennt: Eine Verlagerung transzendentaler in empirische Ferne, die das Unendliche als Figur des Horizonts in den Spielraum des Menschen verlegt: »Die Landnahme substituiert die Transzendenz, dafür steht der neuzeitliche Horizont, der ein »noch nicht« verspricht und nicht ein »jenseits.« Vgl. insbesondere das Kapitel »Wie kommt der Horizont ins Bild?«, in: S. Wenner: *Vertikaler Horizont*, S. 107–116, hier: S. 110.

47 Vgl. Michael Niehaus (2024): »Einleitung«, in: Ders. (Hg.), *Slapstick. Ein Kompendium*, Teil I, Hagen: Hagen University Press, S. 7–32, hier: S. 18.

48 »Ich bin ein heimlicher Künstler.« Edward Krasiński anlässlich seiner Ausstellung im Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris 1970, zitiert nach: S. Breitwieser: *Ausst. Kat. Edward Krasiński*, S. 114.

Trieb, der aus dem Dielenboden wächst. In seinen *Interventionen* jedoch ist das Anekdotische maximal ausgedünnt und taucht allein als Anspielungsraum einer nicht verortbaren blauen Linie auf, die sich in der Begegnung der Dinge mit dem Blick aktualisiert, und zwar buchstäblich auf Augenhöhe. Schon in Zalesie, so berichtet Anka Ptazkowska, hatte der Künstler das gemeinsame Haus verwandelt mit Kleinigkeiten wie »ein paar Stöcken und etwas Sackleinen.«⁴⁹ Gemeinsam ist diesen Gesetzen Krasiński, dass sie Sprünge in die wahrgenommene Wirklichkeit einfügen und damit einen Spalt auf virtuelle Aspekte hin eröffnen, deren ganze Poetik in ihrem Verzicht auf den großen Auftritt, in ihrer Fragilität und Sparsamkeit liegt. »Ich mag sehr gern Türen,« notiert er 1970, »weil sie sich auf etwas hin öffnen und hinter etwas schließen.«⁵⁰ Manchmal öffnet sich eine solche Türe inmitten eines Waldes auf eine Anmutung der blauen See.

Literaturverzeichnis

- Bätschmann, Oskar (2007): »Begrenzt – Unbegrenzt«, in: Werner Busch/Oliver Jehle (Hg.), *Vermessen. Landschaft und Ungegenständlichkeit*, Zürich/Berlin: diaphanes, S. 57–72.
- Boehm, Gottfried (1986): »Das neue Bild der Natur. Nach dem Ende der Landschaftsmalerei«, in: Manfred Smuda (Hg.), *Landschaft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 87–110.
- Bollnow, Otto (1963): *Mensch und Raum*, Stuttgart: W. Kohlhammer.
- Chevrier, Jean-François (2016): »The Sphere of Survival«, in: Sabine Breitwieser (Hg.), *Ausst. Kat. Edward Krasiński, Tate Liverpool*, S. 8–23.
- Cremers, Erhardt (1989): *Grenze und Horizont. Protozoziologische Reflexionen zu einer Phänomenologie und Soziologie sozialer Grenzen*, Dissertation, Hagen.
- Deleuze, Gilles (1989): *Das Bewegungs-Bild. Kino I*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Descola, Philippe (2013): *Jenseits von Natur und Kultur*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Florenski, Pawel A. (1989): *Die umgekehrte Perspektive*, Berlin: Matthes & Seitz.
- Goethe, Johann Wolfgang von (1810): *Zur Farbenlehre*, Bd. 1, Tübingen.
- Kleist, Heinrich von (1961): »Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft«, in: *Sämtliche Werke und Briefe*. Bd. 2. Hg. von Helmut Sembdner, München: Carl Hanser Verlag, S. 327.

49 »Farewell to Spring. Anka Ptazkowska im Gespräch mit Joanna Mytkowska und Andrzej Przywara«, in: S. Breitwieser: *Ausst. Kat. Edward Krasiński*, S. 93.

50 Edward Krasiński anlässlich seiner Ausstellung im Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris 1970, zitiert nach: S. Breitwieser: *Ausst. Kat. Edward Krasiński*, S. 114.

- Kobro, Katarzyna/Strzemiński, Władysław (1931): »Composition of Space. Calculations of Spatio-Temporal Rhythm«, zitiert nach Yve-Alain Bois: »Strzemiński and Kobro: In Search of Motivation«, in: Ders., *Painting as Model*, S. 123–155.
- Krasiński, Edward (2006): »Drôle d'interview. Edward Krasiński im Gespräch mit Eulalia Domanowska, Stanisław Cichowicz und Andrzej Mitan«, in: Sabine Breitwieser (Hg.), *Ausst. Kat. Edward Krasiński, Tate Liverpool*, S. 21–27.
- Krauss, Rosalind (2000): »Die fotografischen Bedingungen des Surrealismus«, in: Herta Wolf (Hg.), *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne. Geschichte und Theorie der Fotografie*, Bd. 2, Amsterdam/Dresden: Verlag der Kunst, S. 129–162.
- Marin, Louis (1993): »Frontiers of Utopia. Past and Present«, in: Krishan Kumar/Stephen Bann (Hg.), *Utopias and the Millennium*, London: Reaktion Books, S. 9–16.
- Nancy, Jean-Luc (2006): »Entwurzelnde Landschaft«, in: Ders., *Am Grund der Bilder*, Zürich/Berlin: diaphanes, S. 91–107.
- Niehaus, Michael (2024): »Einleitung«, in: Ders. (Hg.), *Slapstick. Ein Kompendium*, Teil I, Hagen: Hagen University Press, S. 7–32.
- Piotrowski, Piotr (2009): *In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989*, London: Reaktion Books.
- Polit, Pawel (2006): »Die unerträgliche Porosität des Seins«, in: Sabine Breitwieser (Hg.), *Ausst. Kat. Edward Krasiński, Tate Liverpool*, S. 35–58.
- Ritter, Joachim (1963): *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*, Münster: Aschendorff.
- Serra, Richard (1990): *Schriften. Interviews 1970–1989*, Bern: Benteli.
- Szymczyk, Adam (2006): »Deux ou trois choses que je sais de lui«, in: Sabine Breitwieser (Hg.), *Ausst. Kat. Edward Krasiński, Tate Liverpool*, S. 81–86.
- Veen, Manuel van der (2025): *Augmented Reality. Für eine Kunstgeschichte der Kollision von Bild und Umgebung*, Leiden: Brill/Fink.
- Wenner, Stefanie (2004): *Vertikaler Horizont. Zur Transparenz des Offensichtlichen*, Zürich/Berlin: diaphanes.

Abbildungsnachweise

- Abb. 1: Eustachy Kossakowski Archive © Paulina Krasińska-Sawicka. Negative im Besitz des Museum of Modern Art in Warschau
- Abb. 2: Mit freundlicher Genehmigung von Paulina Krasińska and Foksal Gallery Foundation, Warsaw. Erlaubnis für Wiederverwendung sollte bei der Rechteinhaberin ersucht werden. Quelle: *Ausst. Kat. Edward Krasiński. Les mises en scène*, hg. von Sabine Breitwieser, Wien: Generali Foundation/Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2006, S. 2 (unpaginiert)

Abb. 3a&b: Eustachy Kossakowski Archive © Paulina Krasińska-Sawicka. Negative im Besitz des Museum of Modern Art in Warschau

Abb. 4a&b: Eustachy Kossakowski Archive © Paulina Krasińska-Sawicka. Negative im Besitz des Museum of Modern Art in Warschau

Abb. 5: Mit freundlicher Genehmigung von Paulina Krasińska and Foksal Gallery Foundation, Warsaw. Erlaubnis für Wiederverwendung sollte bei der Rechteinhaberin ersucht werden. Foto: Jarosław Maciej Goliszewski. Quelle: Ausst. Kat. Edward Krasiński. *Les mises en scène*, hg. von Sabine Breitwieser, Wien: Generali Foundation/Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2006, S.242/243

Abb. 6a&b: a) Foto: Elsa Ebeling; b) © Generali Foundation, VG BILD-Kunst. Foto: Werner Kaligofsky. Quelle: Ausst. Kat. Edward Krasiński. *Les mises en scène*, hg. von Sabine Breitwieser, Wien: Generali Foundation/Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2006, S. 329 (unpaginiert)