



Universität von Rzeszów – Fachbereich Bildende Kunst

Maryla Popowicz-Bereś

Jan de Weryha-Wysoczański

Eine Künstlermonographie

Magisterarbeit betreut von
Dr. Grażyna Ryba

Rzeszów 2014

Inhalt

Einleitung	3
Ziel und Eingrenzung der Arbeit	3
Kapitel I	5
Jan de Weryha-Wysoczański. Biographie	5
Kapitel II	15
Analyse der ausgewählten Werke und Charakteristik des Schaffens des Künstlers	15
Kapitel III	44
Die Kunst Jan de Weryha-Wysoczańskis im Kontext der Kunstentwicklung der Gegenwart	44
Schluss	51
Bibliographie	53
Abbildungsverzeichnis	58
Abbildungen	61

Einleitung

Ziel und Eingrenzung der Arbeit

Ziel der in dieser Arbeit unternommenen Untersuchung ist die Schaffung einer Monographie des deutsch-polnischen Künstlers Jan de Weryha-Wysoczański. Der seit fast 40 Jahren arbeitende Künstler besitzt noch keine Arbeit, die die Anfänge seines Schaffens sowie seine weitere Entwicklung erschöpfend behandelt. Ich wurde von dem Willen getrieben, die schon fragmentarische Erinnerung an die Kunstszene der Kunstakademie in Gdańsk mit u.a. den Professoren Alfred Wiśniewski sowie Adam Smolana, den Lehrern Jan de Weryha-Wysoczańskis, zu erhalten.

Die Eingrenzung der in dieser Monographie durgeführten Untersuchung stützt sich auf allgemein zugängliche Quellen und Materialien sowie auf Wissen, das einem Interview mit dem Künstler entstammt. Unterfüttert wird die Arbeit ferner durch erhaltene Dokumente der Familie des Künstlers, der altem polnischen Adel entstammt. Für die Monographie wurde vor allem zurückgegriffen auf polnisch- sowie deutschsprachige Texte, die sowohl von polnischen als auch von deutschen Autoren stammen. Herangezogen wurden Buchpublikationen, Lexikonartikel, Interviewtexte, Zeitungsberichte, Kataloge sowie Filme des behandelten Themenbereiches. Wertvolle Informationen finden sich darüber hinaus auf der offiziellen Internetseite des Künstlers.¹

In Anlehnung an die erwähnten Materialien werde ich versuchen, den künstlerischen Weg von Jan de Weryha-Wysoczański darzulegen sowie seine Kunst zu definieren.

Die vorliegende Arbeit ist in drei Kapitel aufgeteilt, sie ist ein Versuch die Kunst von Jan de Weryha-Wysoczański zu charakterisieren sowie sie in der entsprechenden Kunstrichtung der Gegenwart zu positionieren.

Das erste Kapitel behandelt die Biographie des Künstlers, da Jan de Weryha-Wysoczański bislang nur in Deutschland einem breiteren Publikum bekannt war.

¹ <http://www.de-weryha-art.de>, Relationen sowie Erzählungen des Künstlers. Dies ist in bestimmten Aspekten vorbehaltliches Material, dessen Nichtverwendung jedoch unverzeihlich wäre.

Berücksichtigt wird auch der historisch-politische Kontext zu Beginn seiner künstlerischen Laufbahn, der auf das Schicksal und das Schaffen des Künstlers bedeutenden Einfluss hatte.

Im zweiten Kapitel widme ich mich der Analyse einzelner Werke des Künstlers. Sie wird mir bei der Darlegung verschiedener Schaffensperioden sowie der Entdeckung seiner Inspiration und Schaffensquelle behilflich sein. Dies wird auch ein Versuch sein, de Weryhas Wesen der Kunst zu definieren, seine verschiedenen Aspekte zu umreißen. In diesem Kapitel stelle ich ebenfalls die persönlichen ästhetischen Ansichten des Künstlers vor sowie sein künstlerisches Vorgehen.

Im abschließenden Kapitel versuche ich eine Einordnung von Jan de Weryha-Wysoczański in der Gegenwartskunst vorzunehmen.

Kapitel I

Jan de Weryha-Wysoczański

Biographie

Jan wurde am 1. Oktober 1950 als Sohn des Janusz und der Olga de Weryha-Wysoczański in Gdańsk geboren.² Er ist das älteste von fünf Kindern. Der Vater des späteren Künstlers war Ingenieur, Hochseeskipper, langjähriger und um das Vaterland verdienter Pädagoge. Die Mutter hat Abitur.³ Jan de Weryha-Wysoczański, polnischer Bildhauer⁴, entstammt altem polnischen Adel römisch-katholischen Glaubens aus Galizien, die Familie führt ihre Abstammung auf mittelalterliche walachische Bojaren zurück.⁵ Die Großmutter des Künstlers väterlicherseits war Österreicherin, seine Mutter jedoch ist deutsch-englischer Herkunft, sowohl seine Mutter als auch sein Vater wurden in Lemberg geboren. Sein Großvater väterlicherseits diente im Polnisch-Sowjetischen Krieg im Range eines Oberleutnants. Jan war in seiner Jugend auch ein leidenschaftlicher Patriot. Er beschreibt dies so: „Es war 1968, März, ich erinnere mich daran, dass uns in der Schule gesagt wurde, wir sollen an keinen Demonstrationen teilnehmen und zu Hause bleiben, wer dies nicht befolge, werde Probleme bekommen – ich gehorchte nicht. Ich ging vor das Gebäude der Technischen Universität Gdańsk, wo gerade eine Studentendemonstration abgehalten wurde, die Miliz schlug hemmungslos und blind auf alle die sie kriegen konnte mit Knüppeln ein. Ich war gerade dabei einer sich zufällig auf der Straße befindlichen alten Frau mit Einkäufen auf die Beinen zu helfen, die umfiel während sie mit der Menge weglief, als ein hinter uns laufender Milizionär uns mit Furie mit seinem großen Gummiknüppel zu traktieren begann... ich konnte damals gar nicht richtig verstehen wie so etwas überhaupt möglich sei... später verstand ich es. Kurz darauf, denn schon 1971, setzte sich die Miliz meiner Heimatstadt wieder mit den Bürgern ihres Staates auf den

² *Encyklopedia polskiej emigracji i Polonii (Enzyklopädie der polnischen Emigration und der Auslandspolen)*, Bd. 5, Thorn: Oficyna Wydawnicza Kucharski 2005, S. 234fg.

³ Interview mit dem Künstler Jan de Weryha-Wysoczański durchgeführt von Maryla Popowicz-Bereś, 21.11.2012.

⁴ Dr. Rafael Ritter de Weryha-Wysoczański, Tomasz Lenczewski, *Stammfolge des Geschlechtes v. Weryha-Wysoczański*, in: *Genealogisches Handbuch des Adels, Adelige Häuser XXX*, Bd. 145, Limburg a. d. Lahn: Starke Verlag 2008, S. 412-420.

⁵ Ebenda.

Straßen auseinander. Diesmal war die offizielle Begründung, dass dies in Verteidigung vor fremder Sabotage geschehe, denn gerade seien imperialistische Landungstruppen gelandet. Die Miliz könne deshalb bereits vom Beschuss Gebrauch machen.”⁶ Natürlich wurde damals auf den Straßen der Stadt bereits die Sperrstunde eingeführt. Der Künstler beschreibt dies folgendermaßen: „Es wurde spät und dunkel, das verhasste Gebäude des PZPR [Polnische Vereinigte Arbeiterpartei] stand in Flammen, man hörte Schüsse, Straßenkämpfe dauerten an, aus allen Richtungen vernahm man Schreie bestialisch geschlagener Menschen, uns heimlich durchschleichend gelang es mir und meiner Freundin uns aus dem Stadtzentrum Gdańsk bis nach Oliwa durchzuschlagen, stets auf der Hut im Dickicht oder in uns wohl bekannten Seitengassen vor weiteren kriegerisch eingestellten Milizpatrouillen.”⁷ Damals war Jan de Weryha wohl nicht wirklich im Klaren darüber, was ihm zustoßen konnte, was er davontragen konnte. Das einzige Ziel für alle, die auf den Straßen demonstriert hatten, war es, dem Regime zu zeigen, dass sie mit dem Ganzen nicht einverstanden waren... Viele junge Leute (aber nicht nur) dachten damals ähnlich und sind damals ähnlich vorgegangen. Die Unruhen forderten zahlreiche Opfer, doch der „Volksherrschaft“ gelang es im Namen einer fremden und Kraft der aufgezwungenen Ideologie, die Freiheitsbestrebungen niederzuschlagen. In den Jahren 1964-1968 war der Künstler Schüler des Żeromski-Lyceums in Gdańsk-Oliwa, wo er 1968 das Abitur erwarb.⁸

Auf meine Frage hin, wo und wann Weryha zum ersten Mal mit der Kunst in Berührung gekommen ist, entgegnet er: „Dies ist wohl ganz spontan geschehen noch im Kindesalter, schon von Beginn an, so meine Erinnerung, begeisterte ich mich für das Zeichnen und Malen, ich versuchte alles zu reproduzieren was mich bewegte, was ich sah. In der Grundschule griff ich häufig auf mein Talent zurück, indem ich jede mögliche Art von Arbeit mit künstlerischem Charakter ausführte, am liebsten in der Mathestunde – denn dann musste ich nicht an ihr teilnehmen. Dies war bestimmt keine Begegnung mit der Kunst wie wir sie aus dem Museum oder der Kunstgalerie her kennen. Diese meine Berührung mit der Kunst, die vorher absolut nicht geplant gewesen war, ging in einer sehr natürlichen Weise vonstatten in der gegenständlichen

⁶ Interview mit dem Künstler Jan de Weryha-Wysoczański durchgeführt von Maryla Popowicz-Bereś, 21.11.2012.

⁷ Ebd.

⁸ Ebd.

Welt inmitten der lebenden Natur, die noch unberührt und nicht in Kunstwerken eines konkreten Ausstellungsraumes verändert worden war.”⁹ Wie man sieht, beschäftigte ihn von Beginn an die Natur, ihr Kolorit, ihr Geruch, ihre Harmonie – Wälder, Wiesen, Felder, Wasser, Luft. Der Künstler konnte lange Stunden damit verbringen, am Straßenkantstein das Leben der Ameisen zu beobachten, welches besonders interessant wurde nach intensiven Schauern, wenn die Straßen sich für kurze Zeit in reißende Ströme verwandelten und die Insekten versuchten, ihre Behausungen vor der Überflutung zu retten und Jan de Weryha auf seine Weise daran ging, ihnen dabei zu helfen. Häufig verbrachte er Stunden am Bach sitzend und im Wasser Fische beobachtend, die die starke Strömung meisterten. Er wandelte über Felder und beobachtete dabei scheue Vögel und hoppelnde Hasen. Er liebte es Pferden, Kühen, Ziegen und Schafen zuzusehen, den eigenen und natürlichen Geruch der Weiden einzuatmen, Pilze zu sammeln, was übrigens bis zum heutigen Tage seine große Passion geblieben ist. Damals noch in diesen entlegenen Zeiten war die Umgebung der natürlichen Umwelt, in der er seine Jahre der Kindheit verbracht hatte, ein wirkliches und unverseuchtes Paradies. Wunderbar und voller Charakter waren die städtischen Gebäude des alten Oliwa mit dem prachtvollen Park im englischen und französischen Stil in seiner Mitte, von Süden umgeben von einem Gürtel dichter und undurchdringlicher Wälder, nach Norden hingegen von wilden und zu jeder Jahreszeit anders duftenden Wiesen, die die Stadt von den goldenen ausgedehnten Stränden abgrenzten, die sich entlang der gesamten Gdańsker Bucht ausdehnten und hinter denen nur noch Wasser lag, das sich im Sommer am Horizont mit dem Blau des Himmels verschmolz und all dies erfüllt vom charakteristischen Schreien der Möwen. Im Herbst und Winter war es dagegen neblig und geheimnisvoll, man vernahm aus der Ferne Geräusche von Bojen, Nebelwarnsignale oder auch Sirenen von Schiffen, die auf der Reede warteten, um in den Hafen gelassen zu werden.¹⁰

„Gerade diese mich umgebende Natur, auf der einen Seite die zu hörenden ohne Unterbrechung rauschenden Wellen des Meerwassers, sei es in tiefem Dunkelgrün, ein anderes Mal wieder in wunderbarem smaragdfarbenen Ton, auf der anderen Seite jedoch das rauschende undurchdringliche Waldgebiet, formten [...] in besonderer und

⁹ Ebd.

¹⁰ Ebd.

spontaner Art und Weise von Grund auf meine Auffassung vom Schönen, lehrten mich vortrefflich die Feinheiten von Proportionen herauszufühlen, die in fortwährender Bewegung befindliche Ganzheit der Harmonie jedesmalig und aufs Neue zu entdecken, auf den ersten Blick häufig versteckten Rhythmen auf die Schliche zu kommen, sich über das Ausmaß sowie die Kraft klar zu werden, die in der ganzen natürlichen Farbskala enthalten sind [...]”¹¹

Auf dem künstlerischen Weg de Weryhas fanden sich Steine im wortwörtlichen als auch im übertragenen Sinne, deren Bearbeitung er bereits als beginnender Künstler auf den Grund gegangen ist. Vor Beginn seines Studiums erlernte er die Kunst der Steinbearbeitung in Theorie und Praxis direkt bei den Bildhauern und die Arkana der Kunst¹² in seinen ersten Realisationen von Medaillen und kleinen Figuren in den Bildhauerwerkstätten von Gdańsk.

Bereits in der Zeit vor dem Abitur entschied der Künstler endgültig ein Studium der Bildhauerei an der Kunstakademie in Gdańsk aufnehmen zu wollen. Er las viel und war stets aufs Neue voller Entzückung für die Schätze der Kunstgeschichte. Selbst beschreibt er dies so: „[...] ich erinnere mich daran, als mein Vater mir in dieser Zeit gerade die neuherausgekommene schöne *Kunstgeschichte* von Alpatow schenkte. In der großen Hausbibliothek stand auf den Regalen ebenfalls zu meiner Disposition eine dreibändige noch vor dem Krieg 1934 in Lemberg erschienene Kunstgeschichte sowie auch Bände der *Dzieje greckie* und *Dzieje rzymskie*, 1934 in Warschau erschienen. [...]”¹³ Leider stand der lange Weg zur Erlangung des Studienbuches dieser ersehnten Hochschule noch vor ihm und dauerte, wie sich herausstellen sollte, ganze vier lange Jahre an. Das Problem war verzwickelt, denn für Studienanfänger standen in Gdańsk gerade mal fünf Plätze zur Verfügung und an Studienwilligen gab es mehrere Hundert. Die Angelegenheit verkomplizierte sich dadurch, dass Weryha nicht die notwendigen „Punkte für eine Abstammung aus dem Arbeitermilieu” vorweisen konnte, darüber hinaus hat sein Vater nie der Arbeiterpartei angehört... Nachdem er jedes Jahr die Aufnahmeprüfung mit einem „sehr gut” bestanden hatte, erhielt er jedesmalig zwar eine Bescheinigung, die dies bestätigte aber immer mit der Klausel „dass aufgrund der

¹¹ Ebd.

¹² K. Rogacka-Michels, *Tabularium – Jan de Weryha-Wysoczański*, Ausstellungskatalog, Städtische Galerie, Gdańsk, 2009.

¹³ Wie Anmerkung 10.

begrenzten Anzahl an Studienplätzen, der Kandidat leider keinen Studienplatz erhalten hat.“ In der Zwischenzeit, mit dem Ziel weitere Erfahrungen in der Bildhauerkunst, ein solides technisches Rüstzeug für den Beruf sowie eine Vertiefung seines theoretischen Wissens zu erlangen, arbeitete er ohne Unterbrechung in zwei Gdańsker Bildhauerwerkstätten bei älteren Künstlerkollegen der Bildhauerszene, die sich u.a. mit der Denkmalerrichtung, Skulpturen, Gedenktafeln, Medaillen, Formen, Modellen, Layouts, Reklamen, Typographie, usw. befassten. Er lernte dort praktisch fast alles, was ein Bildhauer können muss, um seinen Beruf auszuüben. Leider war ihm in den kommenden Jahren das Glück auch nicht gewogen. Im Jahre 1970 gelang es ihm endlich den Status eines Hochschulgasthörers zu erlangen, doch waren dies dann doch nur einige Stunden in der Woche ohne die Möglichkeit einer Anrechnung im Studienbuch. Das Jahr 1971 brachte eine unwiderrufliche Einstufung in T1 sowie die Einberufung zum Wehrdienst in der Kriegsmarine – in einem Unterseeboot – samt einem Reisebillet zum Stützpunkt in Ustka. In den vergangenen Jahren ist es ihm irgendwie gelungen, sich dem Wehrdienst stets zu entziehen. Die freundlichen Hochschulsekretärinnen haben ihm immer aus gutem Herzen dazu geraten, er möge doch endlich auf ein Studium an der Gdańsker Hochschule verzichten. Für ihn war jedoch jetzt das Maß endlich voll und alles auf eine Karte stellend, trat er, bis zum Äußersten verzweifelt und mit Hochschulbescheinigungen der letzten vier Jahre ausgerüstet, die Reise aus seiner Heimatstadt in die Hauptstadt an, ins Ministerium, wo ihn nach einem kurzen Gespräch ein hoher Beamter des Ministeriums für Kunst und Kultur mit entschiedener Stimme darüber informierte, „dass er von nun an Student der Bildhauerei der PWSSP in Gdańsk wäre“. Hoherfreut doch mit einer satten Dosis Unglaubens kehrte er triumphierend in seine Heimatstadt zurück, in den Ohren ohne Unterlass die Worte des hohen Beamten tönend. Er merkte, dass die Volksherrschaft alles vermöge und dies ab und zu auch tue... Am darauffolgenden Tage, strahlend und erfüllt, voller Anerkennung und plötzlicher Gefühle des Dankes für die Volksherrschaft, überschritt er die hohe Schwelle des Sekretariats der PWSSP und die stets freundlichen Damen gratulierten ihm dieses Mal schon aus der Ferne herzlich und aufrichtig, kämpfte er doch beharrlich bis zum Schluss. Aus dem Rektorat hingegen, erinnert sich der Künstler „[...] wie heute daran, kam mir mit einem Lächeln auf dem Gesicht ein stattlicher Mann entgegen, der damalige Rektor Jackiewicz, drückte mir

fest die Hand und gratulierte seinem neuen Studenten zum Studienplatz.”¹⁴ In den Jahren 1971-1976 studierte der Künstler im ersehnten Fachbereich Skulptur an der Staatlichen Hochschule für bildende Künste in seiner Heimatstadt Gdańsk.¹⁵ Zugeteilt wurde er der Bildhauerklasse von Professor Alfred Wiśniewski. Aus heutiger Perspektive sieht der Künstler seinen Professor in seinem pädagogischen Ansatz als konservativ an. In der Werkstatt herrschte stets eiserne Disziplin. Im Programm des fünfjährigen Studiums stand an erster Stelle immer der „Akt“, als Vollskulptur in allen möglichen Konfigurationen, als stehender, über den knienden bis zum liegenden Akt... etwas Relief, es gab auch den Kopf und natürlich die Büste. In einem der folgenden Semester tauchte sogar als Thema die zeitgenössische Grabskulptur auf – das einzig interessante für den Künstler. Zum Diplom wurden mehrere mehr oder minder gelungene Akte herangezogen, die im Zeitraum von fünf Jahren entstanden sind. Dazu wurde auch eine Abschlussarbeit aus dem fünften Jahr benötigt, d.h. ein „Portrait“. Der zweite Professor, der auf Weryha einen prägenden Eindruck hinterlassen hat, war der hervorragende Künstler Professor Adam Smolana, der aus Lemberg stammte und bei dem Weryha damals in der Klasse „Skulptur in der Architektur“ gewesen war, Weryha zufolge war dies eine der größten Autoritäten auf dem Gebiet der Skulptur. Ähnlich beschrieb ihn auch später seine frühere Schülerin Professor Magdalena Abakanowicz, die bekannteste polnische Bildhauerin. Sie nannte ihn die größte Autorität auf dem Gebiet der Skulptur, „the leading authority on sculpture”¹⁶. Smolana war ein faszinierender Pädagoge, ein großer seiner Zeit mit einer unwahrscheinlichen Sensibilität, dem man stundenlang ohne Unterlass zuhören konnte, ein Künstler mit großem Wissen, der, wenn er mit seinem charakteristischem Bass über eine Skulptur sinnierte, es einem so vorkam, als wenn er gerade ein Objekt schuf... Weryha hatte das Glück ihn bereits vor seinem Studium kennenlernen zu dürfen, in einer Zeit, als er noch in einer Bildhauerwerkstatt gearbeitet hatte, die Smolana oft besuchte, um sein O.K. für ein bestimmtes Werk zu geben. Großes Vergnügen bereitete es, dem Professor bei seinen Kommentaren zuzuhören oder bei seinen bunten, manchmal schier fantastischen oder geradezu unglaublichen Erzählungen von seinen Reisen um die

¹⁴ Wie Anm. 10.

¹⁵ *Gazeta prawna*, Wystawa rzeźb Jana de Weryha-Wysoczańskiego w Łodzi, 04.01.2005, Kultura; Internet: <http://www.de-weryha-art.de>, aufgerufen 03.09.2012.

¹⁶ Joanna Inglot, *The Figurative Sculpture of Magdalena Abakanowicz. Bodies, Environments, and Myths*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 2004, S. 24.

Welt. Natürlich bestand auch die Möglichkeit, ihn in eine Diskussion zu verwickeln. Die Freitagnachmittage, denn dann tauchte der Professor in der Hochschulwerkstatt auf, zu erkennen an seiner energischen Schrittweise und dem schon aus der Ferne zu vernehmenden Geruch der Zigaretten der Marke „extra-mocne“ [wörtlich übersetzt „Extra-Stark“; Anmerkung des Übersetzers], gehörten damals wie heute für Jan Wysoczański zu den kostbarsten und großartigsten Stunden, die er in der Gdańsker Hochschule erlebt hat. Professor Smolana war für die Studenten jemand, den es galt nachzuahmen, sei es in seinem Schuhmodell oder der Zigarettenmarke, die er rauchte... Der Professor erlaubte es Jan schon damals Probleme zu erfassen, die die fundamentalen Prinzipien berührten, wie sich eine Skulptur in das Stadtbild einzuschreiben habe. Er lehrte Mechanismen zu betätigen, die die Kreativität freisetzen, unterstützte alles was neu war, er brachte ihm bei, nicht vor großen Räumen zurückzuschrecken. Nach dem Studium traf de Weryha seinen Professor noch in den Pracownie Sztuk Plastycznych [Werkstätten der Bildenden Kunst], wo er Mitglied der sogenannten Qualifikationskommission gewesen war, die Künstleraufträge verteilte und abnahm – bis zum Jahr 1981, als der Künstler von Gdańsk nach Hamburg übersiedelt. 1973 heiratete er Maryla, eine Philologin mit Magistergrad. Als beide noch studierten, wurde ihr Sohn Rafał geboren. Im Jahre 1976 erhielt Jan de Weryha-Wysoczański das Diplom eines Magisters der Kunstakademie in der Klasse von Professor Alfred Wiśniewski und Professor Adam Smolana.¹⁷ Ab 1976 arbeitete er als freischaffender Bildhauer. In Polen war Jan de Weryha-Wysoczański ein bekannter und angesehener Künstler, vor allem ein Meister der Bronzeskulptur. Er lebte gut von seiner künstlerischen Arbeit.¹⁸ Es ging ihm gut, er hatte ständig Aufträge, verdiente gutes Geld. Das jedoch was er schuf – Statuetten, kleine bildhauerische Formen, Medaillen – gab ihm aber nicht die Möglichkeit, sich künstlerisch frei zu entfalten. Im Sommer 1981, noch vor der Verhängung des Kriegszustandes, verließ Jan de Weryha-Wysoczański als 31-jähriger Bewohner Gdańks jedoch schon ein bekannter Künstler zusammen mit seiner Familie die Dreistadt und machte sich auf den Weg gen Westen. Damals, so schien es, stand die Gefahr eines Einmarsches

¹⁷ *Polak w świecie. Leksykon Polonii i Polaków za granicą (Der Pole in der Welt, Lexikon der Auslandspolen)*, Warszawa: Wydawnictwo Polska Agencja Informacyjna S.A. 2001, S. 336.

¹⁸ Helmut Orpel, *Sprechende Oberflächen und natürliches Material – die minimalistischen Objekte von Jan de Weryha-Wysoczański*, *Das Fachmagazin für aktuelle Kunst*, Mannheim, Heft 1, 9. Jahrgang 2003, S. 44fg., Internet: <http://www.de-weryha.art.de>, aufgerufen 03.09.2012.

sowjetischer Truppen kurz bevor. In der Gesellschaft schrumpfte die Hoffnung auf bessere Zeiten. Die pessimistische Einstellung des polnischen Volkes wurde genährt durch die Erinnerung an zahlreiche blutig niedergeschlagene Aufstände. Die Angst vor den Russen, die auch Jan und seine Familie ergriff, war damals mehr als gerechtfertigt. Im Dezember 1981 putschten polnische Militärs, was vielleicht einer fremden Intervention zuvorkam. Die Raupen, die diesen Winter über die Straßen Gdańsk rollten, gehörten polnischen Panzern. All diese Ereignisse hatten einen Einfluss auf das Leben von Jan de Weryha und veränderten es ständig.¹⁹

In einem Interview lesen wir: „[...] Polen war ein unfreies Land, es 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.“²⁰ Justyna Napiórkowska schreibt: „[...] Jan de Weryha-Wysoczański brach [...] nach Hamburg auf. Diesen Weg legten einst die mit Holz aus den Wäldern der Adelsrepublik beladenen Schiffe nach Westeuropa zurück. Das Holz erwies sich sowohl als Fetisch als auch grundlegender Gegenstand der künstlerischen Suche des heutigen Bildhauers.“²¹ Der Entschluss zu emigrieren, bedeutete für Weryha-Wysoczański die Notwendigkeit, den künstlerischen als auch den beruflichen Weg aufs Neue aufzubauen. Eine Änderung des Wohn- oder Arbeitsortes bedeutet immer eine wichtige Zäsur im Lebenslauf, vor allem in der Biographie eines Künstlers. Eine neue Umgebung, neue Kultur und eine fremde Sprache bleiben nicht

¹⁹ Ebd.

²⁰ Klara Kopcińska, Józef Żuk Piwkowski, *Rozmowa: Drugie życie drewna – Jan de Weryha-Wysoczański (Ein Gespräch: Das zweite Leben des Holzes – Jan de Weryha-Wysoczański)*, tytuł roboczy otwartego magazynu sztuki, dwumiesięcznik, Stowarzyszenie Edukacji i Postępu STEP Warszawa, Nr. 11-12.(10)2005.

²¹ Justyna Napiórkowska, *Tajemnice drewna (Geheimnisse des Holzes)*, ARTeon/Empfehlungen, 11/2004, S. 14.

ohne Einfluss auf die persönliche und schöpferische Entwicklung. Nur starke und konsequente Persönlichkeiten sind imstande, sich in der neuen Wirklichkeit wiederzufinden und wahrgenommen zu werden.²² Trotz gewisser Widrigkeiten gelang es dem Künstler, sich an die neuen Verhältnisse anzupassen. Seiner Familie gelang dies ebenso, was nicht leicht gewesen war, besonders für seine Ehefrau, die Polonistin ist. Helmut Orpel sagt: „[...] in Deutschland fing er wieder von vorne an. Aber Jan de Weryha gehört zu denjenigen, die im Westen problemlos Fuß fassten. Seine Familie hat sich integriert und Anschluss gefunden, der Sohn promoviert gerade im Fach Kunstgeschichte [...]“²³ und Jan de Weryha hat sich seit seinem Monument, das er für die KZ-Gedenkstätte in Neuengamme geschaffen hat, in der Hanseatischen Kunstszene etabliert.²⁴ Der Künstler braucht Ruhe, Inspiration, Stille, neue Bekanntschaften, Verdienstmöglichkeiten, nicht Behördengänge oder die Suche nach einem Domizil. Weryha wusste, dass der Unterhalt einer Familie in der neuen und modernen Realität des Wohlstandes nicht leicht sein würde. Er wusste auch, dass die Kunst keine Kompromisse duldet, sondern der Treue und Hingabe bedarf. Jene Spaltung der Künstlerseele tötet den einen, dient dem anderen. Dies ist von der Umgebung und dem Charakter abhängig. Die Wysoczański hatten immer Glück in der Wahl ihrer Bekanntschaften. Ihre Kultiviertheit, Gewandtheit, ihr tadelloses Benehmen, aber vor allem ihr Wissen, ihre Ambitionen, ihre Sensibilität und ihre Neugier auf die Welt, platzieren sie unter die freundlich gesinnten. [...] Jan de Weryha war umtriebig. Er war ständig in Galerien, Museen und auf Vernissagen, wo seine deutschen Kollegen ihre Arbeiten präsentierten. An eines dachte er ununterbrochen: ein Atelier. Er hatte eines in Gdańsk, warum sollte er keines in Hamburg haben? Nach seiner ersten Ausstellung in Hamburg wusste er, dass das Leben und sein Schaffen einen Sinn haben.“²⁵

Über viele Jahre hindurch konzentrierte sich das Schaffen des Künstlers auf Materialien wie Stein, Metall, Bronze, manchmal machte er auch Gebrauch vom Pinsel. Diese Materialien haben ihn jedoch nicht vollends zufrieden gestellt und er beschloss nach etwas zu suchen, das ihm Erfüllung bringen sollte. Ende der 90er Jahre des 20. Jahrhunderts fand er schließlich zum Holz und von da an wurde das von ihm geliebte Holz zum alleinigen Werkstoff seiner Realisationen.

²² I. Bigos, *Vorwort, Tabularium – Jan de Weryha-Wysoczański*, Ausstellungskatalog, Städtische Galerie, Gdańsk 2009.

²³ H. Orpel, ..., op. cit., S. 44.

²⁴ *Polak w świecie, Leksykon Polonii i Polaków za granicą (Der Pole in der Welt, Lexikon der Auslandspolen)*, Warszawa: Wydawnictwo Polska Agencja Informacyjna S.A. 2001, S. 336 u. 423.

²⁵ Sława Ratajczak, *Arboretum duszy mojej – o znanym w Niemczech rzeźbiarzu polskim Janie de Weryha-Wysoczańskim (Das Arboretum meiner Seele – Über den in Deutschland bekannten polnischen Bildhauer Jan de Weryha-Wysoczański)*, Polonia Viva, 27. Juli 2011, Internet: <http://www.polregio.eu>; aufgerufen 10.09.2012.

Alle Ausstellungen des Künstlers, ob in Hamburg, in der Kunsthalle Wilhelmshaven, in der Galerie Szyb Wilson in Katowice, im reizenden Orońsko (Museum für Zeitgenössische Skulptur), in der herzerwärmenden Gdańsker Städtischen Galerie sowie an zahlreichen anderen Orten in Polen, Belgien, der Schweiz, den USA, waren bemerkenswerte Ereignisse, da sie mit nicht alltäglichen Assoziationen überzeugten, mit Schönheit und der Schlichtheit der Kunst, die uns von Komplexen, Feindseligkeit, Vorurteilen und Selbstüberschätzung zu befreien vermag.

Jan de Weryha-Wysoczański leitet in seinem Galerieatelier in Hamburg-Bergedorf Kunstworkshops. Deutsche lernen hier nicht nur Bildhauerei, sie lernen auch die polnische Kultur kennen, sie lernen „sich durch die Kunst romantisch auszudrücken“. Sehr treffend hat Professor Dr. Jan Stanisław Wojciechowski das Romantische bei de Weryha im Katalogtext für die Ausstellung 2005 in Katowice umschrieben: „Wysoczańskis Werk stellt den Imperativ der Einbeziehung menschlicher Spiritualität in den Prozess der Erkenntnis der Wirklichkeit und ihrer Kreierung im Einklang mit den menschlichen Bedürfnissen her.“²⁶ Jan de Weryha will über die Karriere nicht ein Wort verlieren, ebenso wenig über Erfolg, sondern erzählt über die Entwicklung, die sich in seinem Inneren in der für ihn nicht einfachen Zeit in Deutschland vollzogen hat. Ihn befriedigt die Tatsache, dass seine Arbeit nicht umsonst gewesen war und er glaubt, dass er die Menschen noch oft in Erstaunen und Rührung zu versetzen in der Lage sein wird, den Ausstellungs- und Atelierbesucher zum Nachdenken bewegen wird. „Dies ist eben die Aufgabe eines Künstlers, eines Kunstschaffenden, dessen romantische Natur in Polen ihre Wurzeln hat, der in seiner Seele unsere polnischen Arboreten trägt.“²⁷

Kapitel II

Analyse der ausgewählten Werke und Charakteristik des Schaffens des Künstlers

²⁶ Professor Dr. Jan Stanisław Wojciechowski, *Jan de Weryha-Wysoczański – Epifanie natury w późnowspółczesnym świecie – Obiekty z drewna Jana de Weryha-Wysoczańskiego/Epiphanies of Nature in the Late-Modern World – Jan de Weryha-Wysoczański's Objects in Wood. (Epiphanien der Natur in der spätmodernen Welt – Holzobjekte von Jan de Weryha-Wysoczański)*, Katowice: Galeria Szyb Wilson 2005.

²⁷ Wie Anm. 25.

Eines der bekanntesten Werke des Künstlers in der „Hölzerne Kubus“ (Abb. 1). Diese dreidimensionale Form ist eine große monumentale Skulptur, einheitlich, abstrakt, geometrisch und wurde in der Gutskapelle im Zentrum für Polnische Skulptur in Orońsko gezeigt. Die Skulptur ist ein Kubus mit den Maßen 230 x 230 x 230 cm. Seine Seitenwände wurden mit kleinen Holzstücken ausgelegt und es wurde dabei verschiedenes Holz verwendet. Die Holzstücke der Skulptur entstanden durch Motorsägenschnitte und nachher durch Abtrennung mit der Axt oder dem Stechbeitel. Der Körper ist drehbar, die Komposition, die auf einem Quadrat beruht, besitzt dominierende Ausrichtungen, die Senkrechte und die Waagerechte, in der Form sind kleinere Elemente mit unterschiedlichen Proportionen. Spürbar ist eine Balance dank paralleler Rhythmen in der Struktur und des Farbtons der ganzen Anordnung. Das Objekt besitzt durch den Aufbau der Oberfläche, die auf der Anordnung der Holzteile beruht, beliebig viele Zeichnungen. Die Faktur der Skulptur ist stark differenziert, kontrastiert, an einigen Stellen glatt an anderen rau, mit starken Lichtkontrasten, man sieht tiefe Schatten. Dem ästhetischen Endeffekt liegen die zu bemerkenden Spuren des Arbeitswerkzeugs zugrunde. Der Kubus ist keineswegs koloriert oder patiniert und besitzt eine schmale Farbpalette. Dies sind warme Farbtöne des natürlichen Materials des Holzes. Der Körper vermittelt durch die monumentalen Ausmaße den Eindruck von Schwere. Alles das trägt zum Ausdruck der Skulptur bei, es wird das Gefühl von Statik, Ordnung und Gleichgewicht vermittelt und der Betrachter wird in eine bestimmte Sphäre des Sacrum geführt, was vom sakralen Charakter des Ausstellungsraumes unterstrichen wird, in dem das Werk situiert worden war. Gemeint ist die intime Galerie „Kapelle“ in der ehemaligen Kapelle des Gutsgebäudekomplexes im Park des Zentrums für Polnische Skulptur in Orońsko. Die beschriebene Arbeit wurde vom Künstler schon vorher konzipiert, doch erst 2003 für die Ausstellung in der Galerie „Kapelle“ umgesetzt. Die einfache Form wird zu einem wichtigen Element des Raumes, dessen vorgefundene Architektur den Rahmen bildet. Weryha-Wysoczański evoziert durch dieses Werk die lange Tradition einen Kubus im Raum aufzustellen. Diese reicht bis ins alte Ägypten. Eines der wichtigsten Werke dieser Art war der aus dem Jahre 1777 stammende Altar der Agathé Tyché in Weimar von Goethe. Dieser setzte sich aus einem Steinkubus und einer auf ihm positionierten Steinkugel

zusammen.²⁸ Für Weryha-Wysoczański ist der Kubus eine neutrale Form, deren Idee nicht so wichtig ist. Die Oberfläche ändert sich in unseren Augen fortwährend, beim Rundgang und im Tagesverlauf, zusammen mit dem unaufhörlich auf ihr wandernden Tageslicht, das von drei Seiten in das Innere einfällt durch die Fenster auf den Seiten und durch die offene Tür der Kapelle. Dieses Tageslicht, das stets von den Seiten auf die ungeraden Oberflächen einfällt (der Kubus wurde zu den Wänden schräg gestellt), offenbart diese Unebenheit (man könnte sagen, formt sie); wir sehen, dass jede die Oberfläche gestaltende Form (Holzstückchen) nicht wiederholbar ist, ihre Farbe, Weichheit hat. Wir können die Wandflächen erkennen, sie ansehen. Die Kubusform ist unseren Sinnen nur über die Oberfläche zugänglich, die die Natur schafft und das Licht enthüllt. Die Unterbringung des Kubus in dem Gebäude einer alten Kapelle suggerierte die Möglichkeit, die Idee des Werkes durch den sakralen Kontext, diese rational geschaffene Kunst als symbolische Objekte abzulesen. In diese Art von Objekten ist ein reicher ideell-symbolischer Gehalt eingeschrieben.

Das Quadrat ist eines der populärsten symbolischen Zeichen; es ist ein statisches Symbol, wird oft als Gegenpol zum Kreis gesehen, ist das Symbol der Erde im Gegenteil zum Himmel oder auch der Beschränktheit im Gegensatz zur Unbeschränktheit. Ferner wird es seit jeher als Symbol der vier Weltrichtungen verstanden.²⁹ Das Quadrat, welches den Umriss des Fundaments eines Gebäudes bildet, ist ein Symbol der Erde.³⁰

Das Quadrat wird am häufigsten für den Plan von Gotteshäusern, Altären, Städten oder als architektonische Einheit z.B. im gebundenen System der Romanik verwendet. Im chinesischen Glauben ist sowohl der Kosmos als auch die Erde quadratisch. Die Pythagoreer sahen das Quadrat als Symbol des Zusammenwirkens der vier Elemente an und damit der Kräfte von Aphrodite, Demeter, Hestia und Hera, deren Synthese man als Göttermutter Rea betrachtete.³¹

Dem griechischen Philosophen Platon zufolge war das Quadrat neben dem Kreis die Verkörperung des absolut Schönen. Im Islam spielt das Quadrat eine

²⁸ A.M. Vogt, *Das architektonische Denkmal – seine Kulmination im 18. Jahrhundert*, in: *Denkmäler im 19. Jahrhundert. Deutung und Kritik*, Hans-Ernst Mitting, Volker Plagemann (Hrsg.), *Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts*, München 1972, Bd. 20, S. 27-46.

²⁹ Eduteka.pl, *kwadrat (Quadrat)*, Internet, aufgerufen 02.02.2013.

³⁰ R. Taylor, *Przewodnik po symbolice kościoła*, Wrocław 2006, S. 53.

³¹ <http://sennik-mistyczny.pl, symbolika, kwadrat>, aufgerufen 12.25.2013.

vielfältige Rolle; so galten die Herzen einfacher Leute als quadratisch, denn sie waren offen für die vier möglichen Quellen der Inspiration: die göttliche, die engelhafte, die menschliche und die teuflische (die Herzen von Propheten sind hingegen dreieckig, denn sie sind nicht mehr den Attacken des Teufels ausgeliefert).³²

In der christlichen Kunst ist das Quadrat oftmals als Symbol der Erde im Gegenteil zum Himmel zu verstehen. Die quadratischen Heiligscheine noch lebender Menschen zeigen, dass sie noch zu dieser Welt gehören. C.G. Jung sieht im Quadrat das Symbol der Materie, des Leibes, der weltlichen Wirklichkeit. „Gott – das ist die Vier“.³³

Ganz anders präsentierte sich dieselbe Arbeit de Weryhas in den neuen Räumlichkeiten der Galerie Patio im noch unfertigen Bibliotheksgebäude der Wyższa Szkoła Humanistyczno-Ekonomiczna in Łódź. Der Ausstellungsraum ermöglichte es nicht aus dem „Kubus“ das Hauptwerk der Ausstellung werden zu lassen. Der Künstler und der Kurator mussten eine schwere Entscheidung treffen: Die vier Wandelemente wurden auf den Boden gelegt und der Sinn dieser ungewöhnlichen Realisation änderte sich dabei völlig (Abb. 2). Sie erinnerte jetzt an einige der Objekte aus der Serie „Hölzerne Tafeln“, die der Entstehung des „Kubus“ unmittelbar vorausgingen. Hier hat eine „bodennahe“ Regel eine Form zu gestalten Einzug gehalten, die wir in der ersten Phase des Schaffens des Künstlers wiederfinden. Eine Skulptur, die ein dreidimensionaler Körper gewesen war, wurde zerlegt und stellt sich nun in einer entwickelten Form dar, die Gestalt des bildlichen Feldes geht über in ein Rechteck mit den Maßen 880 x 220 x 16 cm. Die Skulptur hingegen (in dieser Anordnung quasi ein Bild oder ein Relief, zuweilen eine Art Flachrelief) wirkt weiterhin größtenteils durch Lichtschatteneffekte. Gleichzeitig haften ihr jetzt keine sakralen Werte an, wie dies im Falle der „Kapelle“ gewesen war.

In einem Ausstellungsraum des Museums für [Zeitgenössische] Skulptur wird das Objekt des „Hölzernen Kubus“ erneut zerlegt und diesmal an die Wand gehängt (Abb. 3) als große „Hölzerne Tafel“.

Das in dieser Form gezeigte Werk ändert wieder seine Ausmaße zu einer rechteckigen Tafel mit den Maßen 890 x 230 x 15 cm. Die Arbeit wird zu einer

³² Ebd.

³³ Andrzej Kuźmicki, *Symbolika Jaźni*, Serie: *Biblioteka jungowska*, Bd. 3, 1. Ausgabe, Warszawa: Wydawnictwo Psychologii i Kultury ENETEIA 1995, S. 119.

Wandskulptur. Weiterhin ist das Hauptausdrucksmittel die Faktur sowie die Licht- und Schattenwirkung, die sich dank der Oberfläche so vielfältig ausdrückt.

Diese Arbeit spricht vor allem durch ihre Struktur, die geometrischen Unterteilungen sowie das einheitliche Kompositionsschema. Dies ist ein so gut wie idealer Körper, den Kubus kann man in drei Gestalten bewundern: einer geschlossenen und zwei entwickelten. Dies zeugt von einer Zulässigkeit bestimmter Varianten, sogar vom Status des Werkes, das imstande ist sich zu verwandeln.³⁴

Jene von außen angenommene „Naturordnung“ wird hineingeschrieben in die vorher vorbereitete „Geometrie“ des Innenraumes. Dem Schöpfer des Werkes zufolge werden im Zuge einer solchen Transformation neue Werte freigesetzt, jene der neuen spontanen Formen, die häufig erfüllt sind von einem kontrollierten Chaos.³⁵

Das nächste Bild zeigt eine Skulptur „ohne Titel“ von 2008 mit den Maßen 900 x 900 x 43 cm (Abb. 4). Hier liegt die Arbeit in offenem Raum vor dem ehemaligen DB-Ausbesserungswerk, in dem sich zu dieser Zeit das Atelier des Künstlers befunden hat. Das Objekt setzt sich aus zersägten ungefähr gleichgroßen Birkenholzstammteilen zusammen, die auf den Betonboden gelegt wurden – auf der Fläche eines Kreises, je näher zur Mitte hin, desto enger liegen die Holzstammteile zusammen. Die Komposition besitzt ein Zentrum, das auch die geometrische Mitte des ganzen Werkes ist. Die Komposition des Objektes ist geschlossen, lose, drehbar. Die Ausrichtungen der Skulptur bestehen aus Kreisen, die den Eindruck des Kreisens vermitteln, einer Zentralbewegung. Die Faktur ist differenziert. Da die Holzteile flach ausgelegt sind, wird die Aufmerksamkeit auf den Kontrast zwischen glatter und heterogener Faktur gelenkt. Die Elemente weisen auf der Oberfläche keine Schnittspuren auf, die Elemente sind mit der natürlichen Birkenrinde bedeckt, die der Skulptur auch ihre Farbe gibt, die Farbe der Umgebung. Die Lichtquelle ist das natürliche Sonnenlicht. Durch den Kontrast zwischen hellem Birkenholz und dunklem Beton wird der Kontrast zwischen diesen beiden Materialien besonders deutlich. Hauptausdrucksmittel dieser Arbeit ist zweifellos die Dynamik des Systems, das den Betrachter in seinen Sog nimmt. Die Arbeit erinnert an einen Wasserstrudel oder an Wasserkreise, die durch einen in das Wasser geworfenen Stein entstehen, viel Energie

³⁴ M. Knorowski ..., op.cit., S. 4.

³⁵ Interview, Mariusz Knorowski spricht mit Jan de Weryha-Wysoczański, *Gazeta Wyborcza Radom*, 20.-26. Januar 2006, Nr. 20, S. 16.

emanieren von der Arbeit. Sie erinnert auch an die Steinringe in Grzybnica, wo ein Friedhof von skandinavischen Goten im 1. Jahrhundert unserer Zeit errichtet wurde.³⁶

Jeder Steinkreis ist eine Ansammlung von Steinen. Als Grabstätte unserer Vorfahren erfüllt sie die Voraussetzungen für die Vollführung des Erinnerungsaktes. Die Einheimischen sagen, dies sei ein „Ort der Kraft“, wo man sich in Stille und inmitten der Natur der Kontemplation hingeben kann, wo man mental mit der „Mutter Natur“ in Verbindung treten kann. Anscheinend ist dies ein Ort mit besonderen energetischen Eigenschaften und viele Menschen kommen dorthin, um Ihre Batterien mit positiver Energie aufzuladen.³⁷

In Polen haben wir auch viele andere geheimnisvolle Stätten, die in ihrer Anlage an die Arbeiten des Künstlers erinnern. Ein Beispiel sind die Steinkreise in Węsiory und Odry. Nicht weit von Sulęczyn gelegen, sind sie eines der vielen Objekte dieser Art in Pomorze. Dies ist ein Ort, der sowohl Skeptiker anzieht als auch Personen, die an seine inhärente Kraft glauben. Oft beobachtete man hier „übernatürliche Phänomene“. Das Verweilen an dieser Stelle hat eine beruhigende Wirkung. Hier kann man Harmonie und Seelenruhe wiedererlangen. Nach Aussagen von Touristen lindert die Anwesenheit an dem Steinkreis gar Kopfschmerzen. Vielleicht steckt in dem ein Fünkchen Wahrheit, da über den Steinkreisen mehrfach Sternkreuzungen beobachtet wurden. Das Energieaufkommen ist hier ebenso stark wie auf dem Wawel. Womöglich strömt von den Holzkreisen auch eine Kraft, die uns Harmonie sowie eine Portion positiver Energie beschert.³⁸

Die nächste Arbeit des Künstlers ist eine Skulptur aus Lindenholz, „ohne Titel“ von 2000 mit den Maßen 200 x 197 x 56 cm (Abb. 5). Die Skulptur ist freistehend mit einer geteilten Form. Sie setzt sich zusammen aus fünf von Holzrinde befreiten Holzstämmen, die jeweils an einer Seite zugespitzt sind. Sie liegen mit den Spitzen einander zugewandt, was eine Zentralbewegung der Form hervorruft. Man sieht Einschnitte, die mit Holzrissen bedeckt sind und von einem jahrhundertealten Leben eines Naturproduktes zeugen. Bei der Entfernung der Rinde ist ein Muster entstanden, das zurückzuführen ist auf vertikale und horizontale Sägeneinschnitte. Gleichzeitig ist

³⁶ Ryszard Wołagiewicz, *Grzybnica – cmentarzysko kultury wielbarskiej z kręgami kamiennymi*, *Koszalińskie Zeszyty Muzealne*, Bd. 5, 1975, S. 137-161.

³⁷ Ebd.

³⁸ www.fotka.pl, *Najbardziej tajemnicze miejsca na świecie, Kamienne Kręgi w Węsiarach*; aufgerufen 03.15.2013.

klar, hier ist nichts konstruiert und jede Linie entstammt dem Arbeitsprozess, kein Quadrat ist regelmäßig. Die Faktur mit den sichtbaren Spuren der Säge ist differenziert und vermittelt den Eindruck des Unfertigen, was jedoch vom Künstler beabsichtigt war. Als Lichtquelle dient künstliches Licht von oben, was starke Kontraste hervorruft: Der untere Teil der Skulptur bleibt im Schatten. Die natürliche Farbe des verwendeten Materials bildet den Farbton, nach oben hin ist die Skulptur dunkler, was mit der helleren Farbe der entrindeten sowie zugespitzten Flächen kontrastiert. Durch die Anordnung der Formen scheint die Energie an einem Punkt zusammenzulaufen, während eine Strahlung in fünf Richtungen stattfindet. Von der Skulptur strahlt positive Energie aus, was uns an ein Lagerfeuer denken lässt, an dem man sich wärmen kann.

Die nächste Arbeit ist eine monumentale vertikale Skulptur aus Holz (Abb. 6), „ohne Titel“ mit den Maßen 201 x 63 x 60 cm. Hier haben wir es mit einer freistehenden Form zu tun, die drehbar ist und sich aus neun gestapelten Holzscheiben zusammensetzt, die mit einer Motorsäge sorgfältig von Rinde befreit worden waren. Dabei sind halbrunde Formen entstanden, die der Künstler zu einer Säule zusammensetzte. Die Skulptur ist statisch und wird sowohl von der Vertikalen als auch der Horizontalen beeinflusst. Die Komposition des Blocks ist vertikal und geschlossen, die Proportionen der einzelnen Elemente unterscheiden sich voneinander aber nicht dahingehend, dass eines davon dominiert. Man gewinnt zwar den Eindruck, dass die Oberfläche des Monuments glatt sei, in Wirklichkeit ist sie jedoch heterogen. Zu sehen sind die Spuren des Werkzeugs aber auch die natürlichen Risse des Materials. Da das Licht von oben einfällt, erzeugt dies starke Kontraste der Verbindungslinien. Die Form weist die Farbe des natürlichen Materials auf. Das Monument erinnert an indianische Totems sowie uralte megalithische Bauwerke, wie die magischen und kultischen Menhire.

Die Totems der nordamerikanischen Indianer³⁹ (Abb. 7) stellten Tiere oder auch Naturereignisse dar, welche dem Stamm seinen Anfang geben sollten, gleichzeitig waren sie gemeinsamer Vorfahr aller Stammesmitglieder. Die Totems waren für Urvölker charakteristisch, sie leben aber bis heute fort in Gemeinschaften der Ureinwohner. Sie waren auch bei den Slawen verbreitet, die Tiere, Bäume oder

³⁹ <http://images.ioh.pl.artykuly,heraldyka03.jpg>; aufgerufen 14.02.2013.

Naturereignisse anbeteten. Symbole, seien sie persönlicher Natur oder auch der Gesamtfamilie oder dem ganzen Stamm vorbehalten, die einzelnen Besitz kennzeichneten oder auch der Identifikation dienten, haben eine sehr lange Tradition, wir finden sie auf der ganzen Erdkugel. Meist wird das Wappen als Besitzerkennungszeichen bezeichnet, welches nach vorbestimmten Regeln entstand. Das Auftauchen von Wappen besiegelt einen langen Prozess, während dessen sich die Form, die Funktion sowie die Regeln veränderten, die die Verwendung dieser Zeichen bestimmten. Die ältesten Zeichen, die eine bestimmte Gemeinschaft bezeichnen sollten, waren die Totems. In diesem Kontext unterschied sich ihre Funktion nicht viel mehr von der Bedeutung späterer Wappen. Die Bezeichnung Totem entstammt der Kultur nordamerikanischer Indianer und bedeutet wortwörtlich „seine Familie“.

Als Menhire wurden früher senkrecht in die Erde eingegrabene homogene, unbehauene oder in geringfügiger Weise bearbeitete Steinsäulen bezeichnet meist mit nach oben hin zulaufender Spitze, senkrecht auf dem Grabe eines Verstorbenen positioniert, erfüllten sie in gewisser Weise die Rolle eines Grabsteins. Hier ein neuneinhalb Meter großer Menhir aus der Bretagne (Abb. 8).⁴⁰ Im Vergleich ist die Skulptur des Künstlers aber nicht spitz zulaufend, sondern fügt sich weiterhin in die Tradition der Symbolik des Urkolosses. Zumeist in der Grabesfunktion, findet er sich in England, Irland, der Bretagne, Skandinavien, Frankreich, auf Korsika aber auch in Afrika, Asien und Amerika, wo er zu kultischen Zwecken herangezogen wurde. Uralte Menhire erreichten eine Höhe von vier bis 20 Metern sowie ein Gewicht von bis zu 50 Tonnen.⁴¹ Sie traten in ähnlicher Weise auf wie Jan de Weryha-Wysoczańskis Kompositionen, also einzeln, in Reihe aufgestellt oder in der Form von Steinkreisen. Menhire stammen hauptsächlich aus der Jungsteinzeit (ab dem 4. Jahrtausend v. Chr.) und der frühen Bronzezeit.⁴²

Das nächste Werk Wysoczańskis mit dem Titel „Hölzerne Tafel“ (Abb. 9) ist eine riesengroße monumentale Skulptur mit geschlossener Form, abstrakt und geometrisch. Die Arbeit hat die Maße 253 x 200 x 11 cm. Die Oberfläche wurde hier mit kleinen Holzrindenstücken unterschiedlicher Hölzer ausgelegt. Die Mosaikteilchen unterschiedlicher Größe fügen sich zu quasi einer Wand mit Reliefcharakter zusammen

⁴⁰ www.archirama.pl/encyklopedia architektury/menchir; aufgerufen 04.03.2013.

⁴¹ <http://nieztejziemi.org>, *Menhiry – moce mineralów*; aufgerufen 03.03.2013.

⁴² Witold Szolginia, *Architektura*, Warszawa: Sigma NOT 1992, S. 99.

mit nur einem geringen Bearbeitungsgrad des Werkzeuges. Diese Arbeit zeichnet sich vor allem durch eine sehr stark entwickelte architektonische Ordnung aus. Sie weist eine mit starker Spannung aufgeladene Holzstruktur auf mit eigenen interdependent wirkenden konkreten Rhythmen. Es ist eine Wandarbeit in Anlehnung an ein flach-konkav-konvexes Relief. Scheinbar hat die Komposition der Arbeit dominierende senkrecht-waagrecht Ausrichtungen und einen offenen Charakter. Neben den rauen Eigenschaften der Materialoberfläche spielt dennoch eine subtil differenzierte Palette an Farbtönen der hölzernen „Haut“ eine wichtige Rolle. Es ist auch zu bemerken, dass man recht staunt wie leicht die abgewogenen Farbtöne miteinander verschwimmen und die verschiedensten Holztöne zu wirken beginnen. Die dort auftretenden subtilen Übergänge zwischen den Farbtongrenzen fließen ganz einfach. Möglich ist dies daher, da das von Jan de Weryha verwendete Holz nicht einfach so gefunden, sondern sorgfältig ausgesucht und nach einem zuvor vorbereitem Plan in ein Ganzes zusammengefügt wurde. Im ersten Moment wirkt die geschaffene, vollkommen funktionierende Harmonie scheinbar monoton. In dem Augenblick erst, wo plötzlich die warmen Farben von Waldhonig bis zu sanft verkohltem Holz, die Verschiedenheit des Materials von der Rinde bis zu den vielfältigen Holzarten, die sichtbaren Arbeitsspuren der eingesetzten Werkzeuge und die entstehenden Lichtreflexe hervortreten, verändert sich die Situation radikal in eine leidenschaftlich lebende und vibrierende fabelhafte Erzählung.⁴³ Hauptausdrucksmittel der Skulptur sind ihre monumentalen Ausmaße, die Stärke und Würde ausstrahlen. Die Tafel ist so etwas wie ein Epitaph der Geschichtsaufzeichnung, eine Tafel, die an das Leben der Bäume gemahnt.

Bei genauerem Hinsehen ergeben sich auch Assoziationen mit der Klagemauer. Zum einen legt die Anordnung eine solche Assoziation nahe, zum anderen weckt die Darstellung bestimmte Emotionen und zwingt zur Kontemplation (Abb. 10).

An der Stelle des zerstörten Jerusalemer Tempels errichtete man 691 den Felsendom. Vom Tempel ist nur die westliche Klagemauer⁴⁴ übriggeblieben, also eine Wand der Plattform, auf der der Tempel gestanden hatte. Die sogenannte Klagemauer

⁴³ Professor Dr. Jan Stanisław Wojciechowski, *Epifanie natury w późno-nowoczesnym świecie. Obiekty z drewna Jana de Weryhy-Wysoczańskiego*, *Format*, Nr. 18, S. 8.

⁴⁴ <http://www.latofostera.pl>; aufgerufen 06.07.2013.

ist der einzige Ort, durch den die Juden in Verbindung bleiben mit ihrem alten Tempel.⁴⁵

In dieser Weise kann man auch die Arbeit des Künstlers als Holzwand verstehen, die die Menschen mit der Natur verbindet. Sie steht dafür, was war und was vergangen ist, nach dem sich viele Sehnen – eben nach dem Naturuniversum.

Die folgende Abbildung (Abb. 11) zeigt die Skulptur „ohne Titel“ von 2006. Das in diesem Werk verwendete Material ist verschiedenes Holz, die Maße sind 500 x 500 x 45 cm. Als Grundrissform wurde das Kreuz verwendet, die gesamte Anordnung liegt auf dem Boden und besteht aus vielen Holzstücken, die an unbearbeitete, verschwommen wirkende Quader erinnern. Die Größe der Holzstücke variiert, so ist eines 15 cm hoch das daneben aber „spring“ auf eine Höhe von 45 cm. Eine solche Anordnung macht den Eindruck der Bewegung, erinnert ein wenig an dichten Wald, der sich empor rankt. Die Komposition der Gesamtform ist geschlossen dynamisch, asymmetrisch und scheinbar geometrisch. Sie besitzt dominierende Vertikalausrichtungen. Die Oberfläche des natürlichen Materials ist trotz der geringen Bearbeitung recht differenziert und produziert trotz der hauptsächlich für das Licht verantwortlichen Gesamtform tiefe Lichtschattenkontraste, ferner Brechungen in der oberen Helligkeit und der im unteren Bereich dominierenden Schwärze. Dadurch wird man auch auf den Kontrast der glatten und differenzierten Oberfläche aufmerksam. Am oberen Ende jedes Holzstücks befindet sich eine glatte Schnittstelle, was bei künstlichem Licht bewirkt, dass eben die Oberseite zu glänzen scheint. Die Farbe ist der natürliche Farbton des Materials. Die Skulptur verbreitet eine recht dramatische Stimmung. Das Schema des Kreuzsymbols bringt Unruhe und ruft starke Emotionen hervor, denn das Kreuz wird fast von jedermann gleichermaßen gedeutet – als Symbol der Kreuzigung Christi.

Eine derartige Anordnung der Komposition verleitet zur Reflexion. Die Relation mit dem Objekt ist sehr emotionsgeladen, die aus unterschiedlich großen Einzelteilen bestehende Gesamtheit erlaubt es jedem einzelnen Sünder sich in dieser Anordnung wiederzufinden, sei es in einem größeren oder auch kleineren Holzsplit. Obwohl alles sich zu dem einen großen Erlösungskreuz zusammenfügt, hat doch jeder Anteil am Ganzen und seinen eigenen Platz.

⁴⁵ Robert Szuchta, Piotr Trojański, „Holokaust“, *Zrozumieć dlaczego*, wyd. Bellona 2003, S.103.

In ähnlicher Weise kann man auch die folgende Realisation deuten (Abb. 12), eine Skulptur mit dem Titel „Orońsko“ von 2006. Dies ist eine in ihren Ausmaßen monumentale Arbeit mit den Maßen 900 x 900 x 50 cm. Diese Komposition ist wieder eine Bodenarbeit, zusammengesetzt aus vielen Birkenholzklötzen der gleichen Höhe, aufgestellt in gleichen Abständen auf dem Plan eines Kreuzes. Die Komposition der Form ist symmetrisch, proportioniert, statisch, von der Vertikalen und Waagrechten dominiert. Die Oberfläche der Oberseite der Holzstämme ist glatt, ob der präzisen Schnitte mit der Säge, um die Holzscheite herum befindet sich hingegen eine unter dem Gesichtspunkt der Rauheit und Farbe differenzierte Decke der natürlichen Rinde der Birke. Dort, wo die Säge hingekommen ist, ist es viel heller im Vergleich zur „Haut“ des Holzes, wo sich das Licht verliert: je tiefer desto dunkler. Diese, wie auch die vorherige Komposition, lässt das Sakralmotiv hervorscheinen. Sie ruft ähnliche Emotionen hervor. Doch anders als zuvor sind die Teile gleich, aus denen das Kreuz besteht. Man könnte dies dahingehend verstehen, dass ein jeder die gleiche Schuld an der Kreuzigung Christi trägt. Hier gibt es keine Diskussion darüber, ob jemand ein kleineres oder auch größeres Teilchen des Kreuzes darstellt. Der Betrachter des Werkes hat den Eindruck, an dem Moment des Todes des Erlösers beizuwohnen. Starke Helldunkeleffekte tragen sehr zum Ausdruck bei. Das Licht fällt lediglich an einer Stelle des Kreuzes ein, scheinbar nur oben. Die dramatische Aussage der Skulptur wird gerade durch das Licht unterstrichen. Dieses dominiert die ganze geometrische Komposition, indem es mit der Dunkelheit am unteren Ende der Arbeit kontrastiert, werden Tiefentöne aufgebaut, die ins Schwarze fallen. Gerade dieser deutliche Kontrast symbolisiert den Sieg Christi über den Tod.

Die Form des griechischen Kreuzes, in die die beiden oben besprochenen Arbeiten eingeschrieben sind, erinnert an Flurkreuze, die eben auf dem Schema des gekürzten Kreuzes⁴⁶ basieren, welches gleiche Schenkel aufweist. Wieso griff der Künstler auf gerade dieses Schema des Kreuzes zurück? Vielleicht beabsichtigte er eine ähnliche Funktion in Erscheinung treten zu lassen wie im 7. Jahrhundert – die Funktion von Steinkreuzen auf den Britischen Inseln. Damals waren solche Objekte in der Regel mit der Grab- und der Gedenkfunktion verbunden, sie wurden zur Unterstreichung der Bedeutung militärischer oder ziviler Ereignisse errichtet. Man

⁴⁶ NEB Stichwort *Cross*, *Encyklopedia Brytannica*, S. 753.

errichtete ebenso Kreuze der Danksagung, der Fürbitte sowie Kreuze gegen die Pest. Die interessanteste Funktion erfüllten hingegen Büßerkreuze an Orten des Verbrechens.⁴⁷

Fast gleichzeitig im 13. Jahrhundert tauchten in ganz Europa „Bußverträge“ auf, compositio genannt. Diese Verträge betrafen Verbrechen und waren ein schlichtendes Mittel, um von der Blutrache abzuhalten, die unter mittelalterlichen Familien üblich gewesen war. Mit einem derartigen Vergleich gingen eine Reihe von Verpflichtungen einher, darunter die Errichtung eines Büßerkreuzes an der Stelle des Verbrechens.⁴⁸ Man kann die Bußverträge samt Kreuzen mit dem Vertrag J. de Weryha-Wysoczańskis vergleichen, den dieser mit Mutter Natur eingegangen ist. In Schlesien, das heute zu Polen gehört, erlies als erster Herzog Bolko I. von Schweidnitz 1301 „neue Gesetze“.⁴⁹ Der älteste Bußtraktat, ein schlesisches Kreuz betreffend, ist das compositio im Malteserarchiv in Prag, hierbei geht es um ein steinernes Kreuz in Stanowice bei Strzegom. Diesen Vertrag bestätigte Herzogin Beatrix, Gemahlin des erwähnten Bolko I., am 4. Dezember 1305.⁵⁰ Viele Jahrhunderte hindurch hielt man ausschließlich Schlesien für das einzige Gebiet mit geheimnisvollen Steinkreuzen. Untersuchungen des 19. Jahrhunderts und der Gegenwart dieser Bußsymbole gehen jedoch von dieser Annahme ab.⁵¹ Die Forschung vertritt den Standpunkt, dass Büßerkreuze in fast ganz Europa errichtet wurden, die größte Zahl davon in deutschsprachigen Ländern.⁵² Man fand ebenfalls auf den Britischen Inseln Steinkreuze monumentaler Ausmaße, die auf das 7. Jahrhundert datiert werden.⁵³

Der Vergleich der Kreuze von Jan de Weryha-Wysoczański mit Büßerkreuzen erstreckt sich nicht lediglich auf das Schema des griechischen Kreuzes. Die Skulpturen des Künstlers werden zu Objekten mit Grabfunktion, werden zu Denkmälern, die an das Leben und die Geschichte der Bäume gemahnen. Die Objekte des Bildhauers sind quasi Büßerkreuze vom Menschen für die Natur errichtet. Sie sind der Versuch, die für

⁴⁷ Vergl. A. Scheer, *Krzyże pokutne Ziemi Świdnickiej*, Świdnica 1987, S. 4; T. Seweryn, *Kapliczki i krzyże przydrożne w Polsce*, Warszawa 1958, S. 4; A. Kostołowski, *Symbol symboli. Historia znaku krzyża*, „Więź”, Nr. 8 (1984), S. 63.

⁴⁸ Vergl. W. Maisel, *Archeologia prawna Polski*, Warszawa/Poznań 1982, S. 164.

⁴⁹ Vergl. ders., *Muzeum dawnego kupiectwa w Świdnicy*, „Informator Kulturalny i Turystyczny Województwa Wałbrzyskiego” 9 (1984), S. 15; E. Drużyłowski, *Kamienie mówią. Wyprawy krzyżowe*, „Kultura Dolnośląska” 3 (1987), S. 32.

⁵⁰ Vergl. A. Scheer, *Krzyże pokutne*, S. 24.

⁵¹ Vergl. I. Milka, *Dolnośląskie krzyże pokutne*, „Chrześcijanin a Współczesność”, Nr.3, 1986, S. 61.

⁵² Vergl. A. Scheer, *Krzyże pokutne ziemi Świdnickiej*, Świdnica 1987, S. 8 u. 10.

⁵³ A. Olędzka-Frybesowa, *Krzyż przez stulecia*, „Znak”, Nr.4, 1982, S. 187.

ihre Zunichtemachung aufgeladene Schuld zu sühnen. Vergleichen wir die Skulpturen mit den steinernen Darstellungen, so können wir noch eine Gemeinsamkeit feststellen, nämlich den Willen gegen die Pest vorgehen zu wollen. Die Werke des Künstlers entstehen, um ein Zeichen des „Kreuzes gegen die Pest“ zu werden, die Pest der Industrialisierung, die Pest der gegenwärtigen Verschmutzung der Umwelt und im Resultat der Zerstörung der Wälder.

In den Kreuzen Jan de Weryha-Wysoczańskis finde ich noch eine weitere Gemeinsamkeit mit den Steinobjekten. Sie können auch die Aufgabe von Kreuzen der Danksagung erfüllen, errichtet, um der Natur für die sedative Wirkung der Bäume und ihre Stärke zu danken.

Die erwähnten Skulpturen des Künstlers berufen sich direkt auf Bauwerke, die auf dem Grundriss eines griechischen Kreuzes entstanden sind. Als Beispiel kann die dreidimensionale Anlage der Basilika San Mario in Venedig dienen.⁵⁴ Durch diesen Vergleich kann erneut von einer Sakralfunktion in den Werken von Jan de Weryha-Wysoczański gesprochen werden. Diese Ähnlichkeiten bemerkt auch Ernst Brennecke in seinem Zeitungsartikel zu einer Ausstellung des Künstlers: „[...] Eine wesentliche Rolle spielen auch religiöse Bezüge. Immer wieder sind in den Anordnungen deutliche Ausdeutungen der Zahlen drei, sieben und zwölf sowie deren Potenzzahlen zu erkennen.“⁵⁵ Derartige Assoziationen hatte auch Dr. Dorota Grubba-Thiede, indem sie schreibt: „Der Künstler multipliziert, baut Strukturen, Serien, abwechselnd legt er zusammen und auseinander, gibt toten Bäumen Kraft zurück, die durch den Wind gebrochen oder zur Abholzung vorbestimmt waren, wie die zur Kunst erhobenen jungen Birken – Material der zentralen *monotonen* Installation auf der Fläche eines griechischen Kreuzes. Ihnen gegenüber hat er Wegetappen in dem aktiven Raum abgesteckt und weckt einen in der Kunstperzeption verkannten Sinn – den Geruchssinn. Junge Bäume duften sehr, in der Intention des Künstlers provozieren sie zur Reflexion wie wichtig sie im geschlossenen Komplex der ökologischen Uhr sind, dass ihr Fehlen ein Ende allem Sein setzen würde.“⁵⁶ Ferner kann man feststellen, dass

⁵⁴ Juliusz Feldhorn, *Dzieła i twórcy*, Warszawa 1961, S. 100.

⁵⁵ Ernst Brennecke, *Ordnen, bewahren, verfremden*, *Harburger Anzeigen und Nachrichten*, 24. August 2000. Aus Anlass der Ausstellung von Jan de Weryha-Wysoczański.

⁵⁶ Dr. Dorota Grubba-Thiede, *Gdy postawa staje się formą (Wenn Haltungen Form werden)*, *EXIT sztuka w Polsce new art in Poland*, *Kwartalnik* Nr. 2 (66) 2006, S. 4112.

die Skulpturen des Künstlers quasi zu kleinen den Bäumen gewidmeten Tempeln werden.

In seinen Realisationen verwendet Jan de Weryha nur Holz, Holz in sehr rauem Zustand; er spaltet es zu Scheiten, gelegentlich kohlt er es teilweise an, fügt es zu Schichten oder in bestimmte Anordnungen oder schafft aus Holzrindenstücken riesige Formen, Tafeln. So haben zahlreiche Werke des Künstlers einen koordinierten architektonischen Charakter.

Die Wandarbeiten in seinem künstlerischen Schaffen sind Quasibilder oder Mauerwände, wobei die Architektonik an Ornamente erinnern lässt.

Die Kuben und Säulen des Künstlers sind schon allein durch ihre Form der Architektur nahe. Dies ist jedoch außergewöhnliche Architektur, die einen eigenen Charakter hat, der in den glatten feinen Formen moderner Stahl- oder Glasbauten nicht anzutreffen ist, es handelt sich hierbei um einen eher archaischen Baustil mit z.B. Bruchsteinmauern oder hölzernen Fachwerkbau. In diesen Arbeiten spürt man die alte kleinstädtische Atmosphäre. So schreibt Dr. Daniel Spanke: „Jan de Weryha ist jedoch ganz und gar Städter, Großstädter: in Danzig geboren und aufgewachsen lebt und arbeitet der Künstler heute in Hamburg, einer der wenigen wirklichen Weltstädte des deutschsprachigen Raums. Ein Blick in die Kulturgeschichte des „Ländlichen im Urbanen“ mag ein Schlüssel für diese vermeintliche Asymmetrie sein. In antiken Super-Metropolen wie Rom oder Alexandria bildete sich schon früh eine Kontrastsehnsucht nach dem Ländlichen als Inbegriff des moralisch noch intakten, unkorrupten Lebens heraus. Diesem städtischen Bedürfnis entsprang der Bautypus der ländlichen *villa rustica*, die dem Städter ein zeitweiliges Gegenbild zum urbanen Teil seines (durch und durch urbanen) Lebensstils ermöglichte. Hier beginnt die Kulturgeschichte von Urlaub und Wochenende auf dem Lande. Sich auf das Erbe der Antike berufend zitierten die Baumeister der italienischen Renaissance ländliche Formen wiederum nicht zufällig im Zentrum des urbanen Lebens, etwa den Stadtpalästen der neuen Aristokratie. Deren Sockelgeschoss ist häufig mit buckelig und roh erscheinenden Quadern verblendet: der so genannten Rustika. Ein besonders eindruckliches Beispiel dafür ist der Palazzo Medici-Riccardi in Florenz – Stadtresidenz der Aufsteigerfamilie der Renaissance schlechthin: der Medici. Im

Bereich der Palastarchitektur ist die Rustika ein politisches Symbol zum Ausdruck von gerechter, gleichsam wie Fels natürlich gewachsener Macht. Es erzählt davon, dass die Stärke, die zum Ausüben dieser Macht befähigt, nicht unrechtmäßiger Aneignung entspringt, sondern im historisch Gewachsenen und kraftvoll seit alters her Gegründeten wurzelt.“⁵⁷

Donald Judd, Max Bill oder Carl Andre sowie andere vergleichbare Künstler waren lediglich eine Inspiration auf dem künstlerischen Weg Weryhas⁵⁸, man fände zahlreiche Gemeinsamkeiten mit den oben genannten, Jan de Weryha verwendet das Arbeitsmaterial jedoch in völlig anderer Weise, er führt die Genuität des verwendeten Materials ein. Natürlichkeit, Ursprünglichkeit, das Leben sowie die Unberechenbarkeit des Holzes sind omnipräsent in Weryhas Werken. Der Künstler erreicht dies durch eine kleinstmögliche Ingerenz bei der Materialverarbeitung.

Ähnlich wie Helga Weihs. Die Künstlerin schafft geometrische Objekte, fügt abwechselnd helle und dunkle Längsleisten zusammen, die in ihrer Form an Zellen erinnern, in die man eintreten kann, schafft Konstruktionen, die an Regale erinnern oder Pfade, die aus Leisten auf dem Boden zusammengefügt sind.⁵⁹ „In ihren Werken setzen sich Helga Weihs, Heiner Szamida und Jan de Weryha-Wysoczański mit den Gegebenheiten des Materials Holz auf so eigenständige wie spannende Weise auseinander. Der organische Werkstoff wird dabei jeweils in eine ganz neue, strenge Ordnung gebracht, die dazu einlädt, über das Verhältnis von Natur und menschlicher Organisation, von Kultur und natürlicher Individualität nachzudenken. Die drei Künstler der Ausstellung entwickeln dabei in ihren Werken eigene Möglichkeiten, formende Kultur und gewachsene Natur nicht als Gegensatz zu verstehen, sondern als gemeinsame Grundlage kreativen Handelns. [...] In das Spannungsfeld von minimalistischer und ornamentaler Wirkung setzt Jan de Weryha-Wysoczański seine Werke durch die Bildung großformatiger Holztafelobjekte aus verschiedenfarbigen Hölzern. In seinen Arbeiten kontrastiert ein spielerischer Materialumgang mit der Monumentalität und Kraft, die von dem zum Teil roh und berindet gelassenen Holzstücken ausgeht, auf höchst eindrucksvolle Weise. Dem Pathos des urwüchsigen

⁵⁷ Dr. Daniel Spanke, *Anti-Rustika*, zum Katalog der Ausstellung *Strenges Holz* in der Kunsthalle Wilhelmshaven 2004.

⁵⁸ Interview mit dem Künstler Jan de Weryha-Wysoczański durchgeführt von Maryla Popowicz-Bereś, 21.11.2012.

⁵⁹ *Helga Weihs. Entgegen aller Erwartung*, Ausstellungskatalog, Kunstverein Paderborn 2007, S. 4-5.

Stoffes setzt der Künstler seine gestalterische Fantasie entgegen, die sich dennoch stets aus den Eigenschaften des Holzes selbst entwickelt. So gleichen seine Objekte oft Bibliotheken der verschiedenen Holzcharaktere, wobei die Individualität eines jeden Elementes sich sowohl zum Eindruck eines auf die Harmonie des Ganzen abgestimmten Werkes zusammenschließt als auch diese Individualitäten stets gewahrt bleiben. [...]“⁶⁰

Im Gegensatz zu ihnen bleibt das Holz in Jan de Weryhas Objekten hingegen immer auch ein Stück weit ungestaltet, der Künstler erlaubt „die Natur des Materials zum Sprechen zu bringen [...]. De Weryha führt in seinem Werk zwei Stränge zusammen: diese Materialgerechtigkeit und die Rationalität konstruktiver Konzepte.“⁶¹

In folgender Weise beschreibt dies Agata Patralaska-Obarewicz: „Er gibt nicht nur vor Künstler zu sein, er webt mit seinem Material ein unsichtbares Band der Verbundenheit. Natürlicherweise ist er ein überdurchschnittlich begabter Künstler, der das Verhältnis Mensch und Natur außerordentlich zu berühren weiß aber auch das der Kunst als Träger von Wahrheit und Sinn. [...] Jans Wertschätzung für das Holz bewegt mich, macht mich gar verlegen.... Was ihn umtreibt, finde ich wieder in meiner Vision einer aufrichtigen Auseinandersetzung mit meinen Emotionen, in meiner Vision von der Kunst.... Als ob er das Band, das ihn mit Mutter Natur wie eine Nabelschnur aus Holz verbindet, nie durchtrennt hätte!“⁶²

Anhand der obigen Analyse ausgewählter Werke sehen wir wie das Schaffen des Künstlers aufblüht und sich im Zuge einer näheren Betrachtung des Materials, des Holzes, verändert.

Der Künstler Jan de Weryha-Wysoczański konstruiert in der ersten Phase seines Schaffens geradezu monumentale sehr schwere Holzobjekte, der Stützpunkt aller der entstandenen Werke dieser ersten Etappe ist der Boden, die Erde. Alle Realisationen bestehen ausschließlich aus natürlichem Holz. Eine derartige Lösung erinnert in großem Maße an die Ausformungen, die die Land Art charakterisieren, einer Strömung, bei der die Künstler für ihre Realisationen nur Produkte der Natur verwenden. Sie arbeiten in Anlehnung an die Ausnutzung der Gegebenheiten der

⁶⁰ Artinfo.pl, Dr. Daniel Spanke, *Strenges Holz – Zeitgenössische Holzskulptur im Spannungsfeld von Ordnung und Organik*; aufgerufen am 15.03.2013.

⁶¹ Dr. Daniel Spanke, *Anti-Rustika*, Katalogtext der Ausstellung *Strenges Holz*, 2004, S. 57.

⁶² Agata Patralaska-Obarewicz, *Drewniana pępowina (Aus Verbundenheit mit dem Holz)*.

Landschaft im freien Feld, der natürlichen Materiale: wie Wasser, Stein, Holz, Erde oder von Pflanzenelementen.⁶³

Bei Jan de Weryha haben wir es mit einem nur scheinbar gleichen Prinzip zu tun, eine Bodenform zu schaffen. Insbesondere wird dies deutlich bei den Objekten („Hölzerne Säule“, 2003, „Hölzerner Kubus“) sowie den Kreisen („ohne Titel“, 2003), die aus losen Splittern und Holzscheiten bestehen. Sie sind jedoch nicht wie z.B. bei Richard Long, dem Hauptvertreter dieser Strömung, „Dokumente“ einer Wanderung, sie sind eher Zeichen eines bestimmten Prozesses, dem Holz auf den Grund gehen zu wollen, die logische Folge eines „Eindringens“ in das Material. Vor allem bilden sie die Anfangsetappe in der Entwicklung des Künstlers, gefolgt von Formen, die sich in der Statik und Tektonik ein wenig unterscheiden. Ferner sind sie nicht die Endspur der erfolgten Wanderung, sondern eigentlich ihr Anfang. Von Long unterscheidet Wysoczański hauptsächlich auch die Landschaft, bei Long haben wir es mit dem offenen Raum der Landschaft zu tun. Umgekehrt bei Wysoczański, arbeitet er doch in der Regel in geschlossenen Räumen, seine Landschaft ist unnatürlich und der „ersten Moderne“⁶⁴ zugehörig. Der Weg führt dabei nicht durch die Naturlandschaft, sondern durch die „Landschaft der Industriekultur“⁶⁵ – den Innenraum einer Fabrik.

Nach den Bodenarbeiten folgten die Wandarbeiten. Dieses neue vertikale „Milieu“⁶⁶ erzwang eine etwas andere Form der Arbeiten. Immer tiefer wird die Materie enthüllt – das „Innere“ verschiedener Holzgattungen und so entstanden in den Jahren 2001-2003 viele nummerierte „Hölzerne Tafeln“. Diese rufen Assoziationen mit der Strömung der Minimal Art hervor. Solchen Assoziationen begegnet man in den Aussagen einiger Autoren, die über seine Objekte schrieben. Zu nennen sind hier z.B. Helmut Orpel, Mieczysław Szewczuk und andere. Sie werden wohl vom Impuls geleitet, der der Tatsache entstammt, dass sie ungegenständlich, abstrakt, geometrisch sind, d.h. geordnet in Form von Figuren der Quadrate, Rechtecke, Kuben. Solche Vergleiche können auch dadurch begünstigt werden, dass einige vertikale Objekte das Holz ordnen, indem sie es wie Bücher aufstellen und mächtige geheimnisvolle „Bibliotheken“ bilden. Zu erwähnen ist auch, dass die Kritiker zahlreiche Merkmale

⁶³ Michael Lailach, *Land Art*, Taschen GmbH 2007, S. 5.

⁶⁴ M. Kapiszewska, *Zrozumieć współczesność*, Warszawa 2009, S. 239.

⁶⁵ Professor Dr. Jan Stanisław Wojciechowski, *Epifanie natury w późno-nowoczesnym świecie Obiekty z drewna Jana de Weryhy-Wysoczańskiego (Epiphanien der Natur in der spätmodernen Welt)*, *Format*, 2005, Nr. 47, S. 7.

⁶⁶ Ebd.

feststellen, die vom Minimalismus wegführen. Denn Jan de Weryha geometrische Holzobjekte sind außerordentlich vital und aussagekräftig in der Enthüllung des unermesslichen Reichtums der Holzerscheinungsformen. Das Holz wirkt geometrisch geordnet, aber innen roh, „natürlich“ in seiner natürlichen und nicht rationellen und geometrisierten Erscheinung. Es ist eher so, dass die unermessliche und spontane „Natur“ des Holzes für die Ermöglichung der Wahrnehmung in einen geometrischen Rahmen gefasst wird. Die Vergleiche mit dem Minimalismus sind also oberflächlich. Durch Monika Branicka anders ausgedrückt ist dies Minimalismus mit Seele.⁶⁷

Die *minimal art* im Bündnis mit dem Konzeptualismus ist eine effektvolle Phase der Dematerialisierung und Denaturalisierung der Kunst. Die Objekte von Andre, Judd, Morris oder Serra sind bekanntlich eine räumliche Imagination von Sprach- und Denkfiguren. Der Akzent liegt dabei auf der Tautologie, also auf der Flucht vor allen Metaphern, Symbolen und „Offenbarungen“, auf den Bestrebungen, Grundlagen einer abstrakten Sprache zu erreichen und ihre begrifflichen Nullpunkte zu bestimmen. Minimalistische Objekte sind so konzipiert, dass sie nur so viel „sprechen“, wie man in der geometrischen, materiell und räumlich gleichgültigen Fläche oder im Kubus sehen kann. Die Kunst der siebziger Jahre, und vor allem die Dekade der achtziger Jahre, ging einen heftigen künstlerischen Streit mit diesen Tendenzen ein, indem sie die Kraft der individuellen Expression, Materialität und vor allem die Körperlichkeit des künstlerischen Aktes betonte. Das ist eine für die späte Moderne, die Postmoderne, charakteristische Wende.

Und Jan de Weryha-Wysoczański ist gerade auf eine manifeste Weise „körperlich“. Körperlich in einem besonderen Sinn, denn das Objekt seiner künstlerischen Ausbeute ist Holz in seiner rohen Erscheinungsform. Minimalistische Tautologien sind das Gegenteil der künstlerischen Epiphanien und Weryhas Kunst ist epiphanisch und nicht tautologisch.

Diese Kunst von Weryha-Wysoczański, epiphanische Kunst, ist ein Mittel, um etwas offen zu legen, was „tiefer“ steckt, sie ist die Befreiung des „Lichtes“, sie schafft Bedingungen für jene „lichten Weiten“ und Einblicke. Jan de Weryha-Wysoczański erwächst aus jener spätmodernen Auflehnung gegen die Dematerialisierung der Kunst,

⁶⁷ Monika Branicka, *Dusza drewna (Die Seele des Holzes)*, „Art & Business“, Instytut Promocji Kultury Sp. zo. o. Warszawa, Nr: 7-8/2005, S. 53.

seine Kunst ist eine Zelebrierung der Materialität, der „Körperlichkeit“ des Holzes. Man kann sagen, Weryhas Kunst sei – im Einklang mit seiner Biografie, er debütierte bekanntlich in den siebziger Jahren – eine Fortsetzung jener expressivistischen Wende, die nach dem Minimalismus und Konzeptualismus erfolgte. Jan de Weryha bleibt durchaus ein Moderner und reiht sich genauso wie die *minimal art* in einen bestimmten kanonischen modernistischen Diskurs ein, er tritt aber in dessen anderer Phase in Erscheinung. An der Quelle seiner schöpferischen Tätigkeit finden wir den sich ständig erneuernden Streit, der seit langem in der europäischen Kultur präsent ist. Eine besonders krasse Artikulation, deren Echo bis in die heutige Zeit hallt, erreichte er im 18. Jahrhundert, als ein prinzipieller Durchbruch in der Betrachtung der Beziehung zwischen Mensch und Natur stattfand. Es bildete sich damals – in aller Verkürzung gesagt – die Opposition zwischen „naturalistischer“ und „romantischer“ Naturbetrachtung.⁶⁸

In den Jahren 1968-70 wandte sich die Kunst der Natur zu, dieser Wechsel leitet eine neue Strömung ein, die heute den Namen Land Art trägt.⁶⁹ Diese Strömung, wie der Name schon sagt, greift auf die Erde zurück, doch ist sie nicht der einzige Werkstoff. Verwendet werden auch die Ableitungen Sand, Felsen, Holz, Pflanzen und andere natürliche Materialien. Alles wird in monumentalen Ausmaßen und im Freien realisiert. Die Entstehung dieser innovativen Strömung wird auf 1968 datiert, als provisorisches Datum, damals fand in New York in der Dwan Gallery die Ausstellung Earthworks statt. Im Jahre 1967 gab es hingegen ähnliche Ausstellungen in Europa. In der westdeutschen Galerie Gerry Shuma stellte man eine Filmaufzeichnung vor, die an der Vorführung teilnehmenden Künstler waren: Walter de Maria, Jan Dibbets, Barry Flanagan, Michael Heizer, Richard Long, Dennis Oppenheim sowie Robert Smithson.⁷⁰ Viele von ihnen waren eine Inspiration auf dem künstlerischen Weg Jan de Weryha-Wysoczańskis.⁷¹ Die Werke dieser Künstler, beschreibt in seinem Buch G. Dziamski, „stellten sich als mehr heraus als nur ein Vorschlag einer neuen Kunstrichtung – sie waren eine grundlegende Revision zeitgenössischer Annahmen,

⁶⁸ Professor Dr. Jan Stanisław Wojciechowski, op.cit.

⁶⁹ *Sztuka ziemi (Land Art)*, in: *Słownik terminologiczny sztuk pięknych (Terminologisches Wörterbuch der bildenden Künste)*, Ausgabe V, K. Kubalska Sulkiewicz u.a. (Red.), Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006, S. 404.

⁷⁰ G. Dziamski, *Sztuka u progu XXI wieku*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 2002, S. 128.

⁷¹ Interview mit dem Künstler Jan de Weryha-Wysoczański durchgeführt von Maryla Popowicz-Bereś, 21.11.2012.

auf denen sich die gesamte modernistische Kunsttradition stützte sowie eine Ankündigung tiefer Veränderungen im Kunstverständnis, die erst vollen Ausdruck finden sollten im Schaffen der nächsten Dekade.“⁷² Also u.a. auch im Schaffen von Jan de Weryha-Wysoczański. Die in den oben erwähnten Ausstellungen vorgestellten Objekte wiesen Merkmale auf, die wir in den grundlegenden Veränderungen in der Kunst der späten 50er Jahre wiedererkennen. Die in jener Zeit eingetretenen Transformationen sagten die durch Literaturkritiker definierte Krise der sogenannten „Postmoderne“ voraus, die Werke benannte, die den Rahmen einer bestimmten Ästhetik sprengten. „In ein antiformales Handeln traten viele Künstler, Philosophen und Ästhetiker ein und in seinem innovativen Eifer ergriff die Strömung sämtliche Bereiche des Schaffens.“⁷³

Die Land Art hat symbolisch Handlungen unter ihrer Fuchtel, die auf die allgemeinen Veränderungen in den Interessen zusammenkommen Kunst aufzunehmen und zu vertreiben, durch natürliche Prozesse, die Zunichtemachung von Kunstgegenständen.

Einer, der die Land Art einführte sowie die Ausstellung in der Dwan Gallery organisierte, war Robert Smithson. Als Hauptvertreter der Land Art war er einerseits Künstler, andererseits auch Kritiker – auch der eigenen Arbeiten.⁷⁴ Sein Umgang mit den Werken sowie die aussagekräftigen Artikel sind tief mit den schöpferischen Prozessen von Jan de Weryha-Wysoczański verbunden, mit dessen Umgang mit der Skulptur und im Besonderen mit dem Respekt vor dem Material. Robert Smithson tadelte in seinen Artikeln besonders sogenannte schweißende Bildhauer. Für ihn waren dies Vertreter der modernen Bildhauerschule, die mit Verzückung in Stahl und Aluminium arbeiteten. Er akzeptierte nicht ihr Engagement für eine technologisch-industrielle Ideologie. Er forderte eine Rückwendung zu natürlichen Prozessen und mit demselben die Verwerfung der Moderne, die entgegen ihres Modells zum technologischen Denken aufforderte. Das technologische Denken konnte nicht damit vereinbart werden, dass alles ein Ende habe, zerstört und transformiert würde, die Funktion verliere. Diese Furcht war auf zu lose Strukturen zurückzuführen, mit denen

⁷² G. Dziamski, *Sztuka u progu XXI wieku*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 2002, S. 128 fg.

⁷³ G. Dziamski, *Postmodernizm (Die Postmoderne)*, in: *Od awangardy do postmodernizmu (Von der Avantgarde zur Postmoderne)*, G. Dziamski (Red.), Instytut Kultury, Warszawa 1996, S. 396, 25.

⁷⁴ Grzegorz Dziamski zufolge wurden die Artikel Smithsons posthum von seiner Ehefrau herausgegeben im Band *The Writings of Robert Smithson*, New York 1979.

die Moderne operierte. Dies übertrug sich auf die Angst vor dem Tode als endgültiger und zerstörerischer Kraft. Die Veränderung im Denken führte demnach auch zu einer anderen Behandlung des Todes – diesmal als einer sicheren unabwendbaren Veränderung. Die Konsequenz des neuen Verhältnisses zur Natur war das von dem modernen Muster verschiedene Verständnis der Entropie.⁷⁵

Robert Smithson verbrachte lange damit, die in seinen Schriften beschriebenen Grundsätze darzustellen. Vorher stellte er Versuche vor, wie z.B. eine Ausstellung seiner Arbeiten mit dem Titel „Non-Site Earthworks“. Vorgestellt wurden dreidimensionale Landkarten. Festgesetzte Orte (Sites) zeigte er durch Fotos, Landkarten, in Schachteln und Kisten verschlossen (Non-Sites) sowie geologische Proben. Dank derartiger Zusammenstellungen verband Smithson in seinen Arbeiten Gegensätze, Gegenständliches mit Abstraktem, Konkretes mit Imaginiertem, Nichtmaterielles mit Greifbarem. Dies hatte einen großen Einfluss auf zukünftige Vertreter dieser Strömung „und die Dialektik des Ortes und Nicht-Ortes wurde zum Grundprinzip“ der Land Art.⁷⁶

1970 konstruiert Robert Smithson die bekannte „Spiral Jetty“ auf einem See im Staate Utah (Abb. 13), eine Arbeit monumentaler Größe mit einer Länge von 460 m und einer Breite von 4,5 m, die jetzt erst in vollem Umfang seine theoretische Konzeption wiedergibt.

(Abb. 13) Die Kunst Smithsons wird von vielen als Scherz verstanden, sie ist ein Musterbeispiel der Land Art des 20. Jahrhunderts. Die „Spiral Jetty“ ist eine Metapher prähistorischer Denkmäler, wie z.B. Stonehenge in England (Abb. 14).

Die aus Erde, Felsen und Salzkristallen durch einen Menschen aufgeschüttete „Spiral Jetty“ beruft sich auf die Symbolik der Spirale als Ornament der Unendlichkeit sowie des Mondlichtes. Die Form der Spirale von Smithson wird am besten aus dem Fenster eines Flugzeuges betrachtet. Die „Spiral Jetty“ ist sehenswert, ein Werk, in dem die Urgewalt der Erde eintritt in das Königreich des Wasser in einer Begegnung des salzigen Kusses. Der Kritiker Roger Piaskowski schreibt auf seinem Blog⁷⁷, es schiene so, als betrachteten wir die Architektur der Seele des Künstlers, der wie ein Druide dem wahrhaftigen Schöpfer der Erde und Herrscher über die Urgewalten sein

⁷⁵ G. Dziamski, *Sztuka u progu XXI wieku*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 2002, S. 129 fg.

⁷⁶ G. Dziamski, *Sztuka...*, op. cit., S. 131.

⁷⁷ panweb-eye.blogspot.com, aufgerufen 30.03.2013.

Werk als Opfer darbringe.⁷⁸ Die den Naturgewalten ausgesetzte Spirale existiert nicht mehr, das Objekt besteht nur in Photographien weiter, was vom Künstler beabsichtigt war.

Dieses Beispiel spiegelt sich sehr wider in der ersten Phase des künstlerischen Schaffens von Jan de Weryha-Wysoczański. Nacheinander entstanden Arbeiten, die viel gemein haben mit der oben besprochenen Spirale. Der Künstler erschafft Bodenobjekte aus natürlichem Material auf dem Grundriss von Kreisen, Spiralen oder formt im Resultat quasi einen Fluss aus Holzstämmen, was nacheinander auf den Abbildungen 15, 16 und 17 zu sehen ist.

Die nächste monumentale Unternehmung R. Smithsons ist die von 1971 stammende Arbeit unter dem Titel „Broken Circle“ und „Spiral Hill“ (Abb. 18, 19).

Hierbei haben wir es mit einem Damm zu tun, der aus zwei Teilen besteht – einem halbkreisförmigen Steg sowie einem Halbkreis, der in den See eintaucht.

Dies ist eine Arbeit der Land Art und entstand in den nordöstlichen Niederlanden im Städtchen Emmen in der Provinz Drenthe in der Nähe der deutschen Grenze. In einem Teil der Arbeit findet sich ein ganz und gar zufälliges Element, ein riesiger Stein, den der Künstler, ob seines Gewichtes nicht weggeschafft hat, was jedoch durch die unbeabsichtigte Form das Werk um neue Inhalte bereichert. Derartige riesengroße Steine sind eine Seltenheit in jener Gegend und ein Symbol der Erinnerung, des Hünengrabes. Die Arbeit des Künstlers beruft sich u.a. auf die Prähistorie.⁷⁹ Neben dem im Wasser befindlichen „Broken Circle“, wörtlich übersetzt gebrochener Kreis, befindet sich an Land quasi der zweite Teil der Arbeit, „Spiral Hill“ genannt. Dies ist ein Hügel, auf dessen Spitze ein aus weißem Sand aufgeschütteter Weg führt, siehe selbe Abbildung. Die so geschaffenen Objekte sind durch die Geometrie miteinander verbunden.

Die Grundidee des Projektes „Broken Circle/Spiral Hill“ entstammt der ersten Phase der Entwicklung der Konzeption der Land Art – die hinausgeht über die Galerie und die zielgerichtete Schaffung des Raumes (Parke, Gärten, städtischer Raum) und die Landschaft ergänzt und in der Skala an Gebilde der Natur heranreicht und oft, wie diese auch, der natürlichen Veränderung und dem Verfall ausgesetzt ist. Gerade dieser

⁷⁸ panweb-eye.blogspot.com, aufgerufen 30.03.2013.

⁷⁹ G. Dziamski, *Sztuka...*, op. cit., S. 132.

Ausschluss aus dem determinierenden Kontext der Umgebung erlaubt es ihr als selbständige Existenz in Erscheinung zu treten und nicht als Gegenstand der Interpretation oder Ware; dies erlaubt dem Betrachter in eine Relation mit dem Werk an einem Ort der passiven Kontemplation einzutreten, impliziert durch den definierten Museums- oder Galerieraum.⁸⁰ Ilona Szymańska erinnert in ihrem Artikel *Kunst der Rekultivierung – Rekultivierung durch Kunst*, was für den Künstler ein integraler Teil der Objektes gewesen war, nämlich die durch den Künstler nicht fertiggestellte Filmaufnahme *Breaking Ground: Broken Circle/Spirall Hill*, nicht beendet durch einen Flugzeugabsturz und den damit einhergehenden Tod des Künstlers. Der Film war nicht nur eine Aufzeichnung der Entstehung des Werkes, sondern in der Anlage angelehnt an megalithische Skulpturen, die geologische Vergangenheit des Ortes, den Abbauprozess und eine Flutkatastrophe – die Objekte sollten als ein Mikrokosmos dargestellt werden, der die tragische Überschwemmung widerspiegelte, die im Jahre 1953 in Zeeland Einzug hielt.⁸¹

Die oben beschriebene Arbeit finden wir wieder im Schaffen von Jan de Weryha-Wysoczański, in der Entstehung ähnlicher Objekte. Am meisten beziehen sich in der Form an das obige System u.a. die Arbeiten „ohne Titel“ von 2000 (Abb. 20, 21, 22).

In den Arbeiten von Jan de Weryha-Wysoczański als auch von Robert Smithson hörte auf das Werk Ziel des Schaffens zu sein, sondern zu diesem wurde die Sakralisierung des Raumes.

In diesem Geiste arbeitete auch Michael Heizer. Sein Schaffen vereinigte auf sich zwei Botschaften. Seine Strukturen realisierte er vor allem wie zuvor die Mayas, die Azteken, die Ägypter, also sich auf religiöse Riten berufend.⁸² Er berief sich auf diese, als ob er sich nach ihnen sehnte oder sich dem Absoluten annähern wollte. Der zweite wichtige Aspekt dieses Schaffens hingegen war die Verwendung gigantischer Arbeitsgeräte, Maschinen, Bagger und Bulldozer zu künstlerischen Zwecken. Lucy Lippard beschreibt diese Maßnahmen Heizers als „ökologischen Ödipuskomplex“.⁸³

⁸⁰ Ilona Szymańska, *Sztuka rekultywacji – rekultywacja przez sztukę (Kunst der Rekultivierung – Rekultivierung durch Kunst)*, www.surowce-naturalne.pl, aufgerufen 21.02.2013.

⁸¹ Ebd.

⁸² G. Dziamski, *Sztuka...*, op. cit., S. 132.

⁸³ L. Lippard, *Overlay. Contemporary Art and the Art of Prehistory*, New York 1983, S. 57.

Zuerst beruft sich Heizer ähnlich wie Jan de Weryha-Wysoczański auf indianische Traditionen, Wysoczański erschafft etwas was an Totems und Grabformen erinnert, Heizer konstruiert Objekte, die an indianische Hügelgräber gemahnen. Doch ist in beiden Fällen nicht wichtig, welchen Kulturen die Handlungen zugesprochen werden, wichtig ist nur, dass beide Künstler Werke erschaffen, die an ein sakrales Moment angelehnt sind. Michael Heizer ist vor allem bekannt geworden durch die Arbeit „Double Negative“, 1971 entstanden. Das Werk besteht darin, dass der Künstler aus einem Canyon in Nevada 240 Tonnen Stein entfernte, so dass eine Lücke entstand (Abb. 23).

Der Künstler schuf durch seine Handlung einen künstlichen Ausriss und wie Professor Jerzy Ludwiński in seinem Vortrag unter dem Titel *Lücken in Prozessen* bemerkte, sind wohl die Risse, das was in den Lücken, Ausrissen, Löchern geschieht, am wichtigsten. Indem z.B. Michael Heizer in der Mohave-Wüste die Arbeit „Double Negative“ schuf, abgesehen von allen anderen Effekten, welche diese Arbeit in die Kunst einbrachte, beinhaltet diese Realisation einen wunderbaren Schnitt durch die Erdschichten dieser Wüste. Und, analog dazu, sind diese Lücken, Löcher ein wunderbarer Schnitt durch die Schichten, auf dem Gebiet der Kunst, in der Zeit der Kunst. Und etwas kehrte sich hier vollkommen um. Die Kunst ist, doch weiß ich dies nicht selbst, ein ständiges Aushöhlen, solch eine Reise zu den Quellen, dies ist wohl ihr Sinn und dann gibt es unterschiedliche sinnlose Begriffe.⁸⁴

Die von Weryha geschaffene Kunst beruft sich auf dieses Modell, in ihr geschieht Verschiedenes, für die digitale und fortschrittliche Welt, Ungewöhnliches vergangener Epochen, es gibt gar die Rückkehr zu Steinkreisen, megalithischen Bauwerken. Deshalb gibt es in ihr wenig und praktisch gar nichts Avantgardistisches, sofern in dieser modernen Welt die Verwendung eines solch einfachen Materials wie das Holz nicht schon an sich avantgardistisch ist. Eingetreten ist eine Umkehr zu Idealen zurückliegender Epochen, abgesehen von der ausschließlichen Verwendung des Holzes. Dank Künstlern wie u.a. Jan de Weryha-Wysoczański oder Michael Heizer entstand ein Loch darin, was bisher als zeitgenössische Kunst bezeichnet worden war. Bis vor kurzem war mit Kunst eigentlich die zeitgenössische Kunst gemeint, Museen

⁸⁴ Professor Jerzy Ludwiński, Vortrag unter dem Titel *Luki w procesach* (*Lücken in Prozessen*) in der Galerie RR in Warschau am 16. Dezember 1984.

zeitgenössischer Kunst, Galerien zeitgenössischer Kunst, Bücher, die die neue und neueste Kunst betreffen, usw. Zu diesem Zeitpunkt ist die Kunst überall präsent und es ist schwer in diesem Ganzen zwischen guter Kunst und dem zu unterscheiden, was auf den ersten Blick nicht attraktiv erscheint, doch bei genauerem Hinsehen viele Inhalte offenbart.

Grzegorz Działowski schreibt in seinem Buch zu Smithson und Heizer, dass beide Künstler mit ihren Arbeiten „Spiral Jetty“ und „Double Negative“ Arbeiten den Anfang gaben, die „Site Works“ oder „Site Constructions“ genannt werden. Die 70er Jahre produzierten zahlreiche ähnlich arbeitende Künstler: Robert Morris, Ian Baxter, Robert Irwin, Alice Aycock, Marry Miss und viele andere.⁸⁵ Dazunehmen kann man u.a. auch Jan de Weryha-Wysoczański.

Eine recht abweichende Vision verfolgte Dennis Oppenheim. Nur einen Teil seiner Arbeiten kann man der Land Art zurechnen. Er versuchte seinem Schaffen einen rituellen Charakter zu verleihen. Ähnlich wie Jan de Weryha-Wysoczański beabsichtigte er zu zeigen, dass die Begegnung mit der Natur sich nicht nur auf den Konsum oder die Produktion beziehen muss, er wollte zur ursprünglichen Vereinigung von tiefer Empfindung mit natürlichen Idealen zurückkehren, wovon die Philosophie der Ökologie handelt.

„In all den Arbeiten versuchte Oppenheim ein für das Ritual spezifisches Gleichgewicht beizubehalten zwischen dem, was individuell und dem, was kollektiv ist, dem kollektiven Bewusstsein zugehörig. Nur die Verwurzelung in der kollektiven Erinnerung erlaubt heute der Kunst der Abgleitung in die Wertlosigkeit Einhalt zu gebieten.“⁸⁶ Ein Beispiel aus diesem Bereich sind Oppenheims „Annual Rings“ (Abb. 24). Es wird darin an die Maserung, die Jahresringe des Holzes erinnert, die in der Kunst Jan de Weryhas unvermeidlich sind.

Im Vergleich der Kunst von Jan de Weryha-Wysoczański mit europäischen Künstlern verdient Richard Long besondere Erwähnung. Seine Werke waren die Hauptinspirationsquelle für Jan de Weryha. Schwerlich kann man sich der Feststellung entziehen, dass die Werke de Weryha-Wysoczańskis scheinbar eine Kopie der Werke Longs seien mit dem Unterschied, dass sie aus Holz sind.

⁸⁵ G. Działowski, *Sztuka...*, op. cit., S. 133.

⁸⁶ Ebd.

Der englische Künstler schuf ein Übermaß an Werken, die einer raschen Vernichtung unterlagen und nur noch in der Fotodokumentation weiterbestehen. Ebenso wie Weryha in das Holz, griff Long in die Umwelt ein also in sehr unbedeutender Weise, seiner Maxime folgend, der ursprüngliche Zustand könne wiederbelegt werden. Eines seiner frühesten Werke ist „A Line Made by Walking“ (Abb. 25).

Diese Arbeit ist ein ausgetretener Pfad, bereits fest eingeschrieben in Longs Schaffen, seine Wanderung. Jenes Motiv bereitete den Weg für einen innovativen künstlerischen Versuch, später von zahlreichen anderen Künstlern unternommen, darunter von Jan de Weryha-Wysoczański u.a. in der Arbeit „Chilehaus Five Lines“ (Abb. 26).

Auf dieser Abbildung sehen wir einen Weg aus Baumstämmen. Der einzige Unterschied zu Long ist der Raum, in dem sich diese Realisation befindet, nämlich eine Betonhalle.

Im weiteren Schaffen Richard Longs sind immer irgendwelche Linien zu sehen. Der Künstler sagt dazu: „Eine Wanderung drückt Raum und Freiheit aus, das Wissen davon lebt in der Imagination anderer, und das wiederum bildet einen neuen Raum“.⁸⁷

Viele Realisation, Steinanordnungen des genannten Künstlers sind quasi der Prototyp der Arbeiten von Jan de Weryha-Wysoczański. Eines der zahlreichen Beispiele ist die Arbeit auf Abbildung 27 und jene auf Abbildung 28.

Die eine Arbeit unterscheidet sich von der anderen lediglich im verwendeten Material. Beide Arbeiten auf dem Grundriss eines Kreises bestehen aus nach oben gerichteten Elementen, einziger Unterschied ist das Material aus dem sie bestehen, nämlich bei Long aus Stein und bei Weryha aus Holz. Derartige Zusammenstellungen kann man viele anbringen, also ist Richard Longs künstlerisches Schaffen aus dem Bereich der Land Art wohl die Hauptinspirationsquelle von Jan de Weryha-Wysoczański.

Eine weitere Person, deren Werke die Werke Weryhas in Erinnerung rufen, ist die US-amerikanische Bildhauerin Emilie Benes Brzezinski, die ähnlich arbeitet wie Jan de Weryha, ihre ebenfalls monumentalen Skulpturen entstehen aus der Natur, die sowohl Inspiration als auch Werkstoff ist. Alle Arbeiten der Künstlerin bestehen aus

⁸⁷ Zitiert nach G. Dziamski, *Sztuka...*, op. cit., S. 135.

Holz, Harz und ähnlich wie bei Weryha tragen sie Spuren des Lebens und der menschlichen Aktivität, wie z.B. Narben, Risse, Motorsägen-, Beitel-, Bohrmeißel- und Axtspuren. In ihren Gebilden bemerkt man auf den ersten Blick das Spiel zwischen zwei Energiepolen: der Masse und der Leere, der Kraft und der Lähmung, der Trägheit und der vollen Energie.⁸⁸ In Warszawa im Zamek Ujazdowski [Zentrum für zeitgenössische Kunst Schloss Ujazdów] stellte die Künstlerin in der Zeit vom 10.09.2002 – 06.10.2002 zwei Installationen aus: „Las“ und „Tytni“ (Abb. 29).

In der ersteren Arbeit wurden einzelne Stämme verschiedener Bäume – der Eiche, des Ahorns, der Kirsche, des Nussbaumes, der Esche, der Linde, der Ulme – zu einem künstlichen Wald verbunden, einer Art Korridor, die es dem Betrachter ermöglicht, das komplizierte Spiel der Wunden mit den Einkerbungen auf der Oberfläche wahrzunehmen. Verschiedene Bäume wurden durch die Spur des vorherigen Kampfes ums Licht verbunden. In der zweiten Arbeit befasst sich die Künstlerin mit der Frage des Verständnisses der bildhauerischen Materie, entstanden im Zuge der Arbeit mit dem Wald. „Tytni“, das sind fünf riesige Holzstämme, die einen Kreis bilden, der Energie ausstrahlt und der zum Ort des Nachsinnens über die Beziehung zwischen Natur und Mensch geworden ist.⁸⁹

Die Arbeiten von Brzezinski haben viel gemein mit dem Schaffen von Jan de Weryha-Wysoczański und nicht nur das Material und die Technik der Ausführung verbindet diese, sie haben eine ähnliche Botschaft und Kraft und ihr Hauptbindeglied ist die starke Verbindung zwischen Natur und Mensch. Der Begriff, unter dem die Kunst der ausgehenden 60er Jahre zusammengefasst werden kann, die auf die Verwendung von primitiven Materialien und Rohstoffen zurückgreift und auf die Form und Darstellung für künstlerische Zwecke verzichtet, ist der Begriff der *Arte Povera* (arme Kunst)⁹⁰.

So beschrieb der Kritiker G. Celant die Land Art, die *Arte Povera* sollte Kunst bezeichnen, die sich sachlicher und kommerzieller Werte entledigt, sie sollte antidoktrinär und vergänglich sein, in diesen Begriff schreiben sich natürlich alle mit

⁸⁸ Culture.pl, Emilie Benes Brzezinski, *Dialog z drewnem (Der Dialog mit dem Holz)*.

⁸⁹ Ebd., Culture.pl.

⁹⁰ Schlagwort: *Arte Povera*, in: *Słownik terminologiczny sztuk pięknych (Terminologisches Wörterbuch der bildenden Künste)*, op. cit., S. 22.

Jan de Weryha verbundenen Strömungen ein: die Konzeptkunst, die Minimal Art, die Performancekunst sowie die Land Art.⁹¹

Grzegorz Dziamski zufolge erlangte trotzdem die Mehrheit der Künstler aus diesem Kreis einen kommerziellen Erfolg und ihre künstlerische Leistung ist in prestigereichen Galerien und Museen zu verfolgen. Man kann hier also nicht von einer Protestbewegung sprechen, die diese Kunst nicht mehr definiert. Man sollte jedoch nicht außer Acht lassen, dass die Arte Povera unter den Künstlern das Interesse für scheinbar nutzlose Materialien und ihre Bedeutung für die Kultur weckte.⁹² Folgendermaßen beschreibt die Kunsthistorikerin Anna Podsiadły eine Ausstellung, an der der Künstler beteiligt gewesen war: „Die Ausstellung in Orońsko, die dem Holz gewidmet war, zeigte eine Zusammenstellung und Konfrontationen verschiedener Strategien der Nutzung dieses Werkstoffes und dessen Bearbeitungstechniken. Sie präsentierte einen ungewöhnlichen Reichtum der Gattungen, Farben, Strukturen. Gleichzeitig war sie auch eine recht umfangreiche Präsentation der Formen individueller Ausdrucksweisen der Künstler, die das „Körperliche“ des Holzes zelebrieren oder die den Werkstoff aus anderen Gründen und Impulsen verwenden. Die genetischen Vorzeichen des Schaffens der präsentierten Bildhauer waren sehr unterschiedlich. [...] Unter den vorgestellten künstlerischen Persönlichkeiten der Ausstellung befanden sich Werke von Künstlern, deren Hauptmaterial oder ein wichtiges Material ihrer Arbeit das Holz darstellt. Zu diesen zählen wir Jerzy Faber, Stefan Borzęcki, Jan de Weryha-Wysoczański, Stanisław Kulon, Adam Procki sowie Antoni Rząsa.“⁹³

Jan de Weryha-Wysoczański ist der Auffassung, dass gute Kunst Kunst sei, die er sofort verstehe. Immer interessierte ihn schon das Einfache und der deutliche Ausdruck. Dabei gehe es gar nicht darum, dass einfache Kunst schlechte Kunst sein müsse. Der Künstler meint, dass das durch das Werk zu Übermittelnde nicht versteckt sein dürfe, damit es richtig verstanden würde. Die Vollkommenheit der Harmonie, die Virtuosität der verwendeten Proportionen, der unverklärte fließende Rhythmus, die unversehrte Reinheit der Farbe, die einfache Komposition, die lesbare Botschaft, das

⁹¹ Siehe Schlagwort: *Sztuka ziemi (Land Art)*..., op. cit., S. 404.

⁹² G. Dziamski, *Sztuka*..., op. cit., S. 138.

⁹³ Anna Podsiadły, *Drewno jako materia rzeźby (Holz als Werkstoff der Skulptur)*, *Orońsko Kwartalnik Rzeźby*, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku (Zentrum für Polnische Skulptur in Orońsko), 21. Jahrgang: 3(80)2010, S. 1-6.

seien wohl die wichtigsten der Grundattribute, die er in der Überlegung über das Schöne und die Kunst verfolge. Für den Künstler selbst sei es wie selbstverständlich, dass der Begriff des Schönen stets auf verschiedenen Ebenen und unter verschiedenem Blickwinkel betrachtet werden solle, doch das Ergebnis sei wohl bestimmt auch relativ, was nicht vergessen werden könne.

Es gebe viele Künstler, die Jan de Weryha-Wysoczański bewundere. Zu ihnen gehörten u.a. Carl Andre, Robert Smithson, Cy Twombly, Sol LeWitt, Donald Judd, Frank Stella, Philip Glass, Witold Lutosławski, Henryk Mikołaj Górecki, Krzysztof Penderecki, Erik Satie, Ludwig van Beethoven, Claude Debussy, Frédéric Chopin.

Andererseits könne er konkret keine Werke benennen, denen er den Vorzug gebe, doch ziehe er vor allem jene vor, die zur Minimal Art gehörten, der er gewissermaßen ebenfalls zugehörig ist, darüber hinaus hefte er des Öfteren um der inneren Ruhe willen auch den Blick auf die eigenen hölzernen Arbeiten. Der Künstler ist auch der Meinung, dass alle Epochen der Geschichte der Kunst auf ihre Weise wichtig seien.

Er ist der Auffassung, dass die Kunst im Leben der Menschen die Funktion habe, dass sie zu besseren Menschen würden... und meint, dass zu den Aufgaben der Kunst gehöre, die Menschen zu formen....⁹⁴

Das Hauptausdrucksmittel Jan Weryhas ist das Holz, „es ist ein Werk der Natur, das nach seinem physischen Tod gewissermaßen ein neues Leben beginnt. Es duftet und verändert seine Farbe, es quillt an, trocknet aus. Die Kraft dieses Materials bewirkte, dass ich von ihm restlos beherrscht wurde und regte mich an, ihm treu zu bleiben trotz der heute sich anbietenden, wie es scheinen könnte – „aktuelleren“ – Multimediatechniken.“⁹⁵

„[...] die Natur selbst und dies noch als ich ein Kind gewesen war, verführte und verzauberte mich ohne Unterlass mit ihrer grenzenlosen Schönheit. Mit der Zeit und im Zuge der Entwicklung meiner Persönlichkeit reiften in mir weitere Prozesse heran und wie es im Leben eben vorkommt u.a. diejenigen, die für meine künstlerische Sensibilität nicht unerheblich waren, im Gegenteil, die Priorität erlangen und

⁹⁴ Interview mit dem Künstler Jan de Weryha-Wysoczański durchgeführt von Maryla Popowicz-Bereś, 21.11.2012.

⁹⁵ M. Knorowski, Einführung zum Ausstellungskatalog *Jan de Weryha-Wysoczański – Objawienia w drewnie – Orońsko 2006*, (*Jan de Weryha-Wysoczański – Offenbarungen in Holz – Orońsko 2006*), Muzeum Rzeźby Współczesnej (Museum für Zeitgenössische Skulptur), Orońsko 2006, S. 3.

entscheidend wurden. Und mehr oder minder auf diese Weise fand ich auf meiner Suche zu einem der ältesten und schönsten Produkten der Natur, welches von Künstlern bereits seit Tausenden von Jahren verwendet wurde – dem Holz, einem Material, das eine unendliche Schatzkammer darstellt, aus der ich schöpfe und mit der ich in meiner Arbeit einen strikt vorgegebenen, adäquaten und einen ihrem Charakter entsprechenden sehr reichen Vorrat an Ausdrucksmitteln definiere.“ Zur Erinnerung, „Weryha-Wysoczański würde „niemals einen gesunden Baum für die Kunst fällen“. Deshalb ist er auch die „Komplizenschaft“ mit den Behörden eingegangen, die ihn dann und wann mit Holz von kranken oder umgestürzten Bäumen beliefern. Weryha-Wysoczański ist vermutlich einer der ökologischsten Künstler seiner Zunft. Zum einen bedient er sich nur des Materials, das die Natur preis gibt, zum anderen verzichtet er bei der Verarbeitung auf Farben, Lacke und Chemie. Außer den vom Holzkäfer befallenen und morschen Stämmen gibt es bei seiner Arbeit keinen Abfall.“⁹⁶

Kapitel III

Die Kunst Jan de Weryha-Wysoczańskis im Kontext der Kunstentwicklung der Gegenwart

Jan de Weryha-Wysoczański erscheint nach vielen Jahren der Abwesenheit erneut in der Arena der polnischen Kunst. Obgleich er den Großteil seines reifen künstlerischen Lebens in Deutschland verbrachte, kappte die Ausreise aus Polen jedoch nicht die kulturellen Bande, was seine Rückkehr in die Heimat beweist. Die künstlerische Praxis des Künstlers und insbesondere seine in seinem Atelier, dem Ausbesserungswerk der DB in Hamburg, entstandenen Werke, die seit einigen Jahren im Kreise deutscher Kunstinstitutionen präsentiert werden und von Persönlichkeiten des künstlerischen Lebens in Deutschland positiv bewertet werden, finden auch in Polen positiven Anklang. Das Interesse, das seiner Kunst in Deutschland und Polen entgegen gebracht wird, verwundert niemanden.

Künstler und vor allem Wysoczańskis Altersgenossen haben die in der weltweiten Gegenwartskunst dominierenden Trends der Konzeptkunst, der Minimal

⁹⁶ Bianca Fischer, *Eine Hommage an Mutter Natur – Jan de Weryha-Wysoczanski: Alles Holz, Harburger Anzeigen und Nachrichten*, Nr. 195, 158. Jahrgang, 22.8.2002.

Art, der Performancekunst, der Medienkunst angenommen. In Polen erfolgte eine Schwächung des spekulativen, rein begriffsmäßigen Charakters der Konzeptkunst, durch personalistische Motive erfolgte auch eine Hinwendung zur materiellen Substanz der Kunst der Natur. Jan de Weryha-Wysoczański reiste aus der Volksrepublik Polen mit dem Gepäck europäischer intellektueller und kultureller Werte aus.

Über zehn Jahre fertigt Jan de Weryha-Wysoczański jetzt Holzobjekte, die er dem deutschen Publikum präsentiert. Nicht ohne Bedeutung für sein Schaffen ist sein monumentales Atelier in Hamburg – ein altes Industrieobjekt (Teil des vor einigen Jahren still gelegten DB-Ausbesserungswerks), das im Einklang mit der seit einigen zehn Jahren in zahlreichen Städten gegenwärtiger Praxis, mit Hilfe der Stadtbehörden für die Bedürfnisse der Kunst hergerichtet und zwei Künstlern, darunter eben Jan Wysoczański, zur Nutzung überlassen wurde. Die Halle mit einer Fläche von 3000 m², ein riesiger postindustrieller Raum⁹⁷, wurde zum Ort der Kulturrevitalisierung. Allein in der Tatsache der Übergabe der ehemaligen Industrieanlage in die Regie der Künstler liegt ein immenses Begriffspotential. Das ist ein Zeichen eines bestimmten „Laufs der Dinge“, charakteristisch für die gegenwärtigen entwickelten Gesellschaften des Westens. Technische sowie ingenieurische Aktivitäten und die sie begleitenden intensiven Umwandlungen der Natur treffen auf Widerstand. Eine größere Bedeutung für die Entwicklung gewinnt dagegen die intellektuelle Anstrengung und der geistige Raum, gestaltet und geformt von der symbolischen Kultur, vor allem der Kunst. Das Werk von Jan de Weryha-Wysoczański reiht sich in diesen Prozess ein.

Die Entstehung der innovativen Arbeiten des Künstlers vor einigen Jahren begann Dank der vom Ort vorgegebenen Bedingungen. Also mit der Gestaltung des Fußbodens der gigantischen Halle eines einstigen Lagers. Begleitet wurde sie von einem klaren Werkstoffentschluss. Die Wahl fiel auf das Holz, ein Material, das doch so anders in seinem „Klima“ und seiner inneren Struktur ist als die Stahlkonstruktionen der Maschinen, die früher diese Räumlichkeiten füllten. Jenes von den Bildhauern so gern benutzte Material beinhaltet nicht nur ein bestimmtes polemisches Potential gegenüber dem Metall – Symbol der Industrialisierung, sondern in ihm stecken auch immense Möglichkeiten, eine monumentale Skala zu erreichen,

⁹⁷ M. Knorowski, *Objawienia w drewnie (Offenbarungen in Holz)*, *Orońsko kwartalnik rzeźby*, 1(62) 2006, S. 3.

Möglichkeiten der Anwendung verschiedener Bearbeitungstechniken sowie ein unglaublicher Reichtum der Gattungen, Farben und Fakturen. Die Arbeiten Jan Weryhas können zu bestimmten Assoziationen mit den für die Land Art so charakteristischen Arbeiten von R. Long führen, der die Wanderung über die Erde zur ursprünglichen Regel seiner Kunst erhob, die angetroffenen Naturobjekte – Steine – zu „Zeugen“ dieser Wanderung erklärte, und die Spiralförmigen, die er fertigte, drückten und verstärkten jene irdische Gravitation. Bei Jan de Weryha haben wir es – auf den ersten Blick – mit einem ähnlichen Gravitationsprinzip der Formkonstruktion zu tun. Besonders in den Objekten („Hölzerne Säule, 2003, „Hölzernes Sechseck“) und den Kreisen („Ohne Titel“, 2003), gebaut aus lose angeordneten Holzspänen und Latten. Sie sind jedoch nicht – wie bei Long – „Dokumente“ einer Wanderung, sie sind eher Spuren eines bestimmten Holzbetrachtungsprozesses, eine Konsequenz des „Eindringens“ in jenes Material. Sie sind vor allem die erste Etappe des Schaffens des Künstlers, der andere Formen folgen werden, etwas unterschiedlicher in ihrer Statik und Tektonik. Sie sind also nicht die Endspur der erfolgten Wanderung sondern eigentlich ihr Anfang. Von Long unterscheidet Wysoczański radikal die Landschaft, das sind keine offenen Räume einer Naturlandschaft – im Gegenteil – das ist ein geschlossener Raum, eine unnatürliche Landschaft, eine von der forcierten, modernen Wirtschaft kreierte Welt, vom Bahnwesen – kanonisches Verkehrsmittel der „ersten Moderne“ geschaffen. Der Wanderweg ist also nicht von der Naturlandschaft sondern von der „Landschaft der Industriekultur“ – dem inneren Fabrikraum vorgegeben. Nach dem Fußboden kam die Zeit der Wände. Dieses neue vertikale „Milieu“ erzwang eine etwas andere Form der Arbeiten. Immer tiefer wird die Materie enthüllt – das „Innere“ verschiedener Holzgattungen. Diese Materie muss auf die freie Gravitation verzichten, die auf dem Fußboden ausreichend war, muss in die Vertikale gebracht werden und das hängt auf die natürlichste Weise mit einer bestimmten Konstruktion – einem Träger, an dem befestigt und einem Rahmen, der halten muss, zusammen. In den Jahren 2001-2003 entstanden zahlreiche nummerierte „Hölzerne Tafeln“.

Jan de Weryhas Weg hat außer des eigenen Ortes auch einen eigenen Rhythmus und eine eigene Zeit, deren Dauer mit der Herausbildung der künstlerischen Ideen in seinem Kopf gemessen wird. Arbeiten, die für die Wand konstruiert sind, lassen Assoziationen zur Minimal Art aufkommen. Solche Vergleiche finden sich in

Stellungnahmen mancher Kritiker, die über seine Objekte schrieben. Sie werden wohl vom Impuls geleitet, der der Tatsache entstammt, dass sie ungegenständlich, abstrakt, geometrisch sind, d.h. geordnet in Form von Figuren der Quadrate, Rechtecke, Kuben. Solche Vergleiche können auch dadurch begünstigt werden, dass einige vertikale Objekte das Holz ordnen, indem sie es wie Bücher aufstellen und mächtige geheimnisvolle „Bibliotheken“ bilden. Fügen wir hinzu, dass die Kritiker, der Ehrlichkeit halber, eine Reihe von Eigenschaften feststellen, die von den Vergleichen mit dem Minimalismus weggleiten.

Schritt für Schritt ändert sich das Schaffen des Künstlers in folgenden Etappen seines Lebens, so ist es sehr schwierig die Weryha-Wysoczańskis Arbeiten einer Strömung zuzuschreiben, die sein künstlerisches Schaffen vollständig und erschöpfend beschreiben würde.

Ökologische Kunst ist dem Schaffen Jan de Weryha-Wysoczańskis am nächsten.

L. Sosnowski sagt über ökologische Kunst, die die innovative Beziehung des Menschen zur Natur illustriert: „Abhängig von der Quelle der Einflüsse kann diese Umwelt die Natur sein. Die Unterschiede liegen in der objektiven bzw. subjektiven Behandlung. Im zweiten Fall wird die Begriffsbedeutung durch neue Inhalte bereichert: ihr wird ein bestimmter Geist zugeschrieben, eine bestimmte Individualisierung, ein Bewusstsein übermenschlichen Charakters. Natur ist gegenwärtig etwas, was über die natürlich-naturhafte Umwelt des Menschen hinauswächst.“⁹⁸

Abgesehen davon bemerkt der Autor, dass ökologische Kunst Veränderungen im ästhetischen Erleben bewirkte und was damit einhergeht in der ästhetischen Erfahrung.⁹⁹ Jene Kunst ist in diesem Sinne allgemein zugänglich und wird von der Allgemeinheit rezipiert. Das Ziel der neuen ökologischen Kunst wurde die Erschaffung einer bisher unbekannten Konzeption der Wahrnehmung der Natur.

Als ökologische Kunst kann man künstlerische Realisationen bezeichnen, die eine zweifellos besondere Konzeption in sich tragen. Es werden keine konkreten Stile genannt, Formen, bestimmte Varianten künstlerischen Ausdrucks oder andere ähnliche

⁹⁸ L. Sosnowski, *Ekologia – wegetarianizm – estetyka* (Ökologie – Vegetarismus – Ästhetik), in: *Estetyka a ekologia* (Ästhetik und Ökologie), K. Wilkoszewska (Red.), Kraków: Uniwersytet Jagielloński 1992, S. 99-111.

⁹⁹ Ebd., S. 109.

künstlerische Eigenschaften. Diese Bezeichnung bezieht sich auf eine Vielzahl künstlerischer Formrealisationen, die ein für sich eigener transzendentaler Bestandteil zur Geltung bringt. Franciszek Chmielowski schreibt, dass wir es mit einer ähnlichen Situation zu tun haben, wenn wir den Begriff der sakralen Kunst für Werke anwenden wollen, die eine bestimmte Reflexion¹⁰⁰ evozieren, wie z.B. der „Kubus“ von Jan de Weryha-Wysoczański oder die Skulptur „ohne Titel“, die die Form eines bestimmten Kreuzes darstellt. Die ökologische Kunst ist also an der Idee der Beziehung zwischen dem Menschen und seiner Umwelt zu erkennen, die als ganzes Universum verstanden wird, das wir mit unserer Anwesenheit ergänzen.¹⁰¹

Ökologische Kunst in Polen, geschaffen in Osieki oder der Umgebung, war hauptsächlich und vor allem verbunden mit der Performancekunst, dem Happening oder Aktionen und auch mit literarischen oder poetischen Niederschriften. Es handelte sich um die Pleinairbewegung der 70er Jahre und der Jahre danach. Das in den künstlerischen Handlungen als Aktionsfeld erscheinende Motiv der Natur unterstrich die ökologische Problematik bzw. sollte auch zum Dialog mit der Natur führen, hauptsächlich mit jenem Element, das die Künstler *en plein air* finden konnten.¹⁰²

Bereits in den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts gab es die ersten Künstler, die der neuen Konzeption der Kunst folgten. Einer von ihnen war Jerzy Bereś, der Werke schuf, in denen man vergeblich nach Modernität, Fortschritt und der Emanzipation des Menschen sucht, der lediglich die böse Natur bändigt und ihm unterordnet. Sein Werkstoff war primitives Material, also Holz, Stein, Schnur, Leinen. Mit Hilfe dieser Materialien baute er Gebilde, die in ihrer Form an primitive Werkzeuge der Bauern erinnerten.¹⁰³ „Diese Arbeiten waren jedoch nicht nur unfunktionale landwirtschaftliche Werkzeuge, sie waren erfüllt von einer präindustriellen Magie, sie waren Trugbilder und konnten deshalb als Fantasien uralter Zeiten verstanden werden; als Fantasien der zeitgenössischen Vorstellung von urlawischen Gottheiten, Dämonen, bäuerlichen Fertigkeiten der Holzbearbeitung, die Bereś gleichsetzte mit der

¹⁰⁰ F. Chmielowski, *Obecność ekologicznego myślenia w sztukach plastycznych (Ökologisches Denken in den bildenden Künsten)*, in: M. Gołaszewska (Red.), *Poznanie i doznanie. Eseje z estetyki ekologii (Erkenntnis und Empfindung. Essays zur ökologischen Ästhetik)*, Kraków: Universitas 2000, S. 180.

¹⁰¹ Loc. cit.

¹⁰² G. Dziamski, *Sztuka...*, op. cit, S. 142.

¹⁰³ Aleksandra Węcka (Red.), *Jerzy Bereś. Zwidy – wyrocznie – ołtarze – wyzwania*, Poznań: Wydawnictwo Muzeum Narodowego w Poznaniu 1995.

natürlichen Form der Beziehung des Menschen mit der Natur.”¹⁰⁴ Dies ist das hauptsächliche gemeinsame Element mit dem Schaffen von Jan de Weryha-Wysoczański.

Das authentische Zusammenleben mit der Natur war die Negation des bereits früher erwähnten Motivs der Vergewaltigung der Natur. Das beste Beispiel für das Auflehnen gegen die Zerstörung der Natur ist das Werk „Zwid wielki” von Bereś, 1966 in Puławy entstanden. Der unmittelbare Impuls für die Entstehung des Werkes war eine durch ihn gefundene devastierte alte Eiche. Den Stamm der Eiche positionierte er senkrecht mit Hilfe von eisernen Stützen in einer Fabrikhalle.

Jerzy Bereś zeigt klar und deutlich – die Natur, das sind auch wir. Indem wir sie zerstören, zerstören wir uns. Wir müssen die Gesetze der Natur respektieren, deren Ergänzung wir sind.

Abgesehen von Jerzy Bereś betätigten sich auf dem Feld der ökologischen Kunst in Polen in den folgenden Dekaden auch Danuta Mączak, Dariusz Lipski, Jacek Jagielski, Mariusz Gil, Kazimierz Sita.¹⁰⁵ Sie verwendeten für die Idee der ökologischen Kunst charakteristische Werkstoffe wie z.B. Holz, Stein, Sand und andere der Natur entstammende Materialien. Bei allen diesen Künstlern spielte der Gedanke der Opposition in Bezug auf das bereits erwähnte Paradigma der Überlegenheit der guten Kultur über die zerstörerische Natur eine Rolle. Die Kunst offenbarte einen tiefen Sinn in der Beziehung zwischen Mensch und Natur.¹⁰⁶

Die oben vorgestellten Beispiele von Arbeiten und ihr Vergleich mit dem Schaffen von Jan de Weryha-Wysoczański offenbart zweifellos eine untrennbare Verbindung mit der Natur und der für sie charakteristischen transzendentalen Sprache. Der Natur entsprach selbst bereits die Renaissancemalerei, doch die zeitgenössische Kunst gab dieser Verbindung einen Namen und verlieh der geistigen künstlerischen Deklaration einen doch so aussagekräftigen Charakter.

Das Programm der ökologischen Kunst befürwortet nicht die vorgefundene Form der Kultur, die die Natur in Frage stellt. Die Künstler dieser Strömung versuchen

¹⁰⁴ G. Dziamski, *Sztuka...*, op. cit., S. 143.

¹⁰⁵ G. Dziamski, *Sztuka...*, op. cit., S. 146.

¹⁰⁶ Einen Vorläufer dieses Gedankens sieht Chmielowski in der Malerei des italienischen Trecento. Siehe F. Chmielowski, *Sztuka ekologiczna – casus Hundertwasser (Ökologische Kunst – der Fall Hundertwasser)*, in: *Estetyka...*, op. cit., S. 191-193.

zu schildert und zu zeigen, welche Gefahr die Zerstörung der Natur in sich trägt, der wir doch selbst angehören.

Die Werke Jan de Weryha-Wysoczańskis bringen einen frischen Wind in die Ära der Moderne, sie tragen stark vernehmbare geistige Elemente in sich und man spürt in diesem Schaffen transzendente Motive. Der Kunstkritiker Jan Stanisław Wojciechowski schreibt über sein Schaffen: „Seine Arbeit mit Holz kommt unter Bedingungen der späten Moderne zum Vorschein – das heißt in der Welt der Globalisierung, des rasenden Konsums, der Werbung, in der Welt der Algorhythmen, in der uns jeder Besuch im Computercyberspace gefangen hält. In dieser Welt führt der Künstler eine Revolte durch, dreht unsere Wahrnehmung um, schlägt erneut einen Einblick in die Natur in ihrer rohen Gestalt vor. Lichte Weiten, Offenbarungen, Einblicke in die Natur – Epiphanien der Natur unter Bedingungen der späten Moderne. [...]“¹⁰⁷

Die innovative Auflehnung von Künstlern der Kunst, die als Natur wahrgenommen wird, umfasst, kann man sagen, die ganze Welt. Erste Werke dieser Art entstanden in den Vereinigten Staaten und eben dort entsprang der Wille, gegen die Betonwirklichkeit angehen zu wollen, später schwappte alles nach Europa, wo man trotz des zeitlichen Abstandes gleichermaßen mit der Idee und der Entwicklung der ökologischen Kunst zurechtkam.

Die oben vorgestellten Werke der Kunst der Natur sind lediglich ein geringer Teil der Kunstproduktion dieser neuen Strömung, zu der man mit gutem Gewissen die künstlerische Tätigkeit von Jan de Weryha-Wysoczański dazuzählen kann.

¹⁰⁷ Professor Dr. Jan Stanisław Wojciechowski, *Epifanie natury w późno-nowoczesnym świecie. Obiekty z drewna Jana de Weryhy-Wysoczańskiego*.

Schluss

Das beschriebene Schaffen von Jan de Weryha-Wysoczański spiegelt den Reichtum an Strömungen des 20. und 21. Jahrhunderts wider und zeigt wie viele Kunstrichtungen Teil eines und desselben künstlerischen Schaffens auf der Suche nach dem rechten Kunststil sein können.

In den anfänglichen Realisationen zeigt sich ein unverkennbarer Einfluss anderer Künstler auf die Kunst de Weryha-Wysoczańskis. Einen Unterschied bildet das Material, auf das zurückgegriffen wird. Zahlreiche Kunstkritiker sprachen sich dafür aus, diese Kunst den Richtungen der Minimal Art, der Konzeptkunst, der Konkreten Kunst, der Land Art oder auch der Romantik zuzusprechen, doch wird im Grunde keine der erwähnten Strömungen im vollem Umfang der Idee der von Wysoczański geschaffenen Kunst gerecht. Im weiteren Verlauf sehen wir, dass die durch de Weryha erschaffene Kunst in ihrer Art auserlesen ist, eine Zelebration und Erforschung der Natur.

Seine Arbeiten lehnen sich an archaische Traditionen an. Jan de Weryha-Wysoczański ist ein Bildhauer, der durch seine Befassung mit dem Holz, die Spezifität dieses Materials zu verstehen sucht. Er geht mit besonderer Sorgfalt mit seinem Material um, indem er es eingehend und intensiv beobachtet und prüft. Er verändert das Holz zum Teil, formt es und gleichzeitig ordnet er es sich unter wie die Bildhauer seit jeher.

Seine Holzkonstruktionen streifen sakrale Aspekte und die ökologische Reflexion. Die Einschreibung des Schaffens des Künstlers in die ökologische Kunst ist wohl am richtigsten, doch handelt es sich hierbei noch nicht um eine vollends stimmige Konzeption, aber dennoch mit bestimmten verbindenden Elementen. Erstens bezieht sie sich auf das neue Paradigma der Kultur, sie ruft zu Veränderungen in der Denkweise des modernen Menschen, zur Revolution der Zivilisation auf. Sie fordert die Aufgabe der bisherigen Form der rationalistischen gegenwärtigen Kultur.

Die Kunst de Weryhas zeigt ein neues Modell des Zusammenwirkens des Menschen mit der Natur, gibt ihr ihre ursprüngliche Bedeutung wieder. Erhebt das Holz zur Kunst, haucht ihm neues Leben ein, verleiht ihm eine tiefere Bedeutung, veranlasst zur Reflexion über die gegenwärtige Zivilisation oder über sich selbst, um sich im Einvernehmen mit Mutter Natur wiederzufinden.

Das Interesse der Ästhetiker für die Beziehung zwischen Mensch und Natur folgte sogleich auf die philosophische Reflexion. Erstens beginnt sich diese neue Strömung für die bisher geringgeschätzte Umwelt zu interessieren, zweitens fokussiert sie die Aufmerksamkeit auf die neue Kunst. Die Prädisposition des Auftretens des Ökoelementes in allen Sparten des menschlichen Handelns des 20. Jahrhunderts ist wohl am augenfälligsten im künstlerischen Handeln. Dies geschah wohl deshalb, da dieses Schaffen oft spontaner Natur war. Der Künstler verwendet für seine Objekte z.B. einen Holzstamm oder -ast, scheinbar zu nichts zu gebrauchen und zurückgelassen. Dieses zum Schein allen Wertes entbehrende Element wird für Weryha beachtenswert und mit Hilfe einiger feiner Schnitte oder Anordnungen verwandelt der Künstler es in ein Kunstwerk.

Dies ist Kunst jenseits des Kanons enger beschränkender Rahmen. Er nimmt sich schnelle Veränderungen, dynamische Entwicklungen heraus.

Kunst in der Ausführung von Jan Wysoczański scheint eine natürliche Notwendigkeit des Menschen zu sein, ein dringendes Bedürfnis. Kann jedoch die Kunst den Menschen der Natur annähern? Die Kunst des Künstlers erinnert an ein Straßenschild, das dorthin führt, was die Ökophilosophie einen Kreuzzug hin zur Veränderung des Bewusstseins nennt. Der Maßstab, den uns der Künstler durch seine Werke an die Hand gibt, unabhängig davon, wie wir ihn ablesen, ist bereits der Eintritt zum Kennenlernen, zum Zwiegespräch mit der Natur. Dies ist sicher ein sehr

wertvolles Zeichen, denn Kunst hat starke Macht, beeinflusst tiefe Emotionen viel mehr als alles andere.

Bibliographie

- Chmielowski F., *Obecność ekologicznego myślenia w sztukach plastycznych*.
- Dziamski G., *Sztuka u progu XXI wieku*, Poznań: Wydawnictwo Fundacji Humaniora 2002.
- Dziamski G., *Postmodernizm*, in: *Od awangardy do postmodernizmu*, G. Dziamski (Red.), Warszawa: Instytut Kultury 1996.
- Encyklopedia polskiej emigracji i Polonii*, Bd. V, Toruń 2005.
- Encyklopedia Brytannica*, Schlagwort Cross.
- Feldhorn J., „*Dzieła i twórcy*”, *Popularny zapis historii sztuki*, Warszawa 1961.
- Gołaszewska M. (Red.), *Poznanie i doznanie. Eseje z estetyki ekologii*, Kraków: Universitas 2000.
- Inglot J., *The Figurative Sculpture of Magdalena Abakanowicz. Bodies, Environments, and Myths*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 2004.
- Kapiszewska M., *Zrozumieć współczesność*, Warszawa 2009.
- Kuźmicki A., *Biblioteka jungowska*, Bd. 3, Ausgabe 1, Warszawa: Wydawnictwo Psychologii i Kultury ENETEIA 1995.
- Lailach M., *Land Art*, Taschen GmbH, 2007.

- Lippard L., *Overlay. Contemporary Art and the Art of Prehistory*, New York 1983.
- Maisel W., *Archeologia prawna Polski*, Warszawa-Poznań 1982.
- Polak w świecie. Leksykon Polonii i Polaków za granicą*, Warszawa 2001.
- Scheer A., *Krzyże pokutne ziemi Świdnickiej*, Świdnica 1987.
- Seweryn T., *Kapliczki i krzyże przydrożne w Polsce*, Warszawa 1958.
- Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, Ausgabe V, K. Kubalska, R. Wołagiewicz (Red.), *Grzybnica – cmentarzysko kultury wielbarskiej z kręgami kamiennymi*, „Koszalińskie Zeszyty Muzealne”.
- Sosnowski L., *Ekologia – wegetarianizm – estetyka*, in: *Estetyka a ekologia*, K. Wilkoszewska (Red.), Kraków: Uniwersytet Jagielloński 1992.
- Sulkiewicz u.a., Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2006.
- Szolginia W., *Architektura*. Warszawa: Sigma NOT, 1992.
- Szuchta R., Trojański P., „*Holokaust*”, *Zrozumieć, dlaczego*, wyd. Bellona.
- A.M.Vogt, *Das architektonische Denkmal. Seine Kulmination im 18. Jahrhundert*, in: *Denkmäler im 19. Jahrhundert. Deutung und Kritik*, Hans-Ernst Mitting, Volker Plagemann (Hrsg.), *Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts*, Bd. 20, München 1972.
- Weryha-Wysoczański R. Ritter de, Lenczewski T., *Stammfolge des Geschlechtes v. Weryha-Wysoczański*, in: *Genealogisches Handbuch des Adels, Adelige Häuser XXX*, Bd. 145, Limburg a. d. Lahn 2008.

Ausstellungskataloge

- Bigos I., *Tabularium – Jan de Weryha-Wysoczański*, Ausstellungskatalog, Städtische Galerie, Gdańsk 2009.
- Helga Weihs. Entgegen aller Erwartung*, Ausstellungskatalog, Paderborn 2007.
- Knorowski M., Interview mit Jan de Weryha-Wysoczański, *Jan de Weryha-*

- Wysoczański – *Offenbarungen in Holz – Orońsko 2006*, Ausstellungskatalog, Orońsko: Museum für Zeitgenössische Skulptur 2006.
- Rogacka-Michels K., *Tabularium – Jan de Weryha-Wysoczański*, Ausstellungskatalog, Städtische Galerie, Gdańsk 2009.
- Spanke D., *Anti-Rustika*, in: *Strenges Holz*, Ausstellungskatalog, Kunsthalle Wilhelmshaven 2004.
- Węcka A. (Red.), *Jerzy Bereś. Zwidy – wyrocznie – ołtarze – wyzwania*, Poznań: Wydawnictwo Muzeum Narodowego w Poznaniu 1995.
- Wojciechowski J. S., *Jan de Weryha-Wysoczański – Epifanie natury w późnowspółczesnym świecie – Obiekty z drewna Jana de Weryha-Wysoczańskiego*, Ausstellungskatalog, Katowice: Galeria Szyb Wilson 2005.

Interviews

- Interview mit dem Künstler Jan de Weryha-Wysoczański durchgeführt von Maryla Popowicz-Bereś, 21.11.2012.

Zeitungsartikel

- Branicka M., *Dusza drewna*, art & Business Sztuka Polska i Antyk, Instytut Promocji Kultury Sp. z o.o. Warszawa, Nr: 7-8/2005.
- Brennecke E., *Das ist alles nur aus Holz – Ordnen, bewahren, verfremden – Atelierausstellung von Jan de Weryha-Wysoczanski*, Harburger Anzeigen und Nachrichten, Nr. 197, 157. Jahrgang, 24.8.2000.
- Drużyłowski E., *Kamienie mówią. Wyprawy krzyżowe*, „Kultura Dolnośląska“, 3 (1987).
- Fischer B., *Eine Hommage an Mutter Natur – Jan de Weryha-Wysoczanski: Alles Holz*, Harburger Anzeigen und Nachrichten, Nr. 195, 128. Jahrgang, 22.8.2002.
- Grubba-Thiede D., *Gdy postawa staje się formą, EXIT sztuka w polsce*

- new art in Poland*, Kwartalnik Quarterly Nr. 2 (66) 2006.
- Kopcińska K., Żuk Piwkowski J., *Drugie życie drewna – Jan de Weryha-Wysoczański*, tytuł roboczy, otwarty magazyn sztuki, dwumiesięcznik, Stowarzyszenie Edukacji i Postępu STEP, Warszawa, Nr. 11-12.(10) 2005.
- Napiórkowska J., *Tajemnice drewna*, ARTeon, 2004, Nr 11.
- Kostołowski A., *Symbol symboli. Historia znaku krzyża*, „Więź”, Nr. 8, (1984).
- Ludwiński J., *Luki w procesach*, Vortrag in der Galerie RR in Warszawa, 16.12.1984.
- Milka I., *Dolnośląskie krzyże pokutne „Chrześcijanin a Współczesność”*, Nr. 3, 1986.
- Olędzka-Frybesowa A., *Krzyż przez stulecia*, „Znak”, Nr. 4, 1982.
- Patrańska-Obarewicz A., *Drewniana pępowina*.
- Podsiadły A., *Drewno jako materia rzeźby*, *Orońsko Kwartalnik Rzeźby*, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, 21. Jahrgang: 3(80)2010.
- Taylor R., *Przewodnik po symbolice kościoła*, Wrocław 2006.
- Wojciechowski J. S., *Epifanie natury w późno-nowoczesnym świecie – Obiekty z drewna Jana de Weryhy-Wysoczańskiego*, *Format Pismo Artystyczne*, Akademia Sztuk Pięknych we Wrocławiu i Fundacja im. Eugeniusza Gepperta Wrocław, Nr. 47, 3/2005.

Internetseiten

- <http://www.de-weryha-art.de>, siehe *Gazeta prawna*, Wystawa rzeźb Jana de Weryha-Wysoczańskiego w Łodzi, 04.01.2005, Kultura; Internet: <http://www.de-weryha-art.de>, aufgerufen 03.09.2012.
- Orpel H., *Sprechende Oberflächen und natürliches Material – die minimalistischen Objekte von Jan de Weryha-Wysoczański*, *Das Fachmagazin für aktuelle Kunst*, Mannheim, Heft 1, 9. Jahrgang 2003, Internet: <http://www.de-weryha-art.de>, aufgerufen 03.09.2012.
- Ratajczak S., *Arboretum duszy mojej – o znanym w Niemczech rzeźbiarzu*

polskim Janie de Weryha-Wysoczańskim, Internet: <http://www.polregio.eu>,
aufgerufen 10.09.2012.

Eduka.pl, *kwadrat*, aufgerufen 02.02.2013.

<http://images.ioh.pl/artykuly/heraldyka/03.jpg>.

<http://pl.wikipedia.org/wiki/Menhir>.

<http://www.latofostera.pl>.

panweb-eye.blogspot.com.

www.robertsmithson.com.

Szymańska I., www.surowce-naturalne.pl, *Sztuka rekultywacji –
rekultywacja przez sztukę*, aufgerufen 21.02.2013.

Interia.pl, *sztuka ziemi, land art*, aufgerufen 02.02.2013.

Locke J., *blog design, Photography, Double Negative*, aufgerufen 13.02.2013.

<http://www.nationalgalleries.org>.

<http://whitemarkarts.wordpress.com>.

<http://www.de-weryha-art.de>.

Culture.pl, *Emilie Benes Brzezinski "Dialog z drewnem"*.

<http://sennik-mistyczny.pl>, *symbolika, kwadrat*.

[nie z tej ziemi.org](http://nie-z-tej-ziemi.org), *Menhiry – moce minerałów*.

Abbildungsverzeichnis

1. Jan de Weryha-Wysoczański, „Hölzerner Kubus“, 2003, verschiedenes Holz: 230 x 230 x 230 cm, Galeria Kaplica, Orońsko, Quelle: www.de-weryha-art.de.
2. Jan de Weryha-Wysoczański, „Hölzerner Kubus“, 2003, verschiedenes Holz: 880 x 220 x 16 cm, Galeria Patio, Łódź, Quelle: www.de-weryha-art.de.
3. Jan de Weryha-Wysoczański, „Hölzerner Kubus“, 2003, verschiedenes Holz: 890 x 230 x 15 cm, Muzeum Rzeźby Współczesnej, Orońsko, Quelle: www.de-weryha-art.de.
4. Jan de Weryha-Wysoczański, „ohne Titel“, 2008, Birke: 900 x 900 x 43 cm, Quelle: www.de-weryha-art.de.
5. Jan de Weryha-Wysoczański, „ohne Titel“, 2000, Linde: 200 x 197 x 56 cm, Quelle: www.de-weryha-art.de.
6. Jan de Weryha-Wysoczański, „ohne Titel“, 2008, Lärche: 201 x 63 x 60 cm, Quelle: www.de-weryha-art.de.
7. Totems nordamerikanischer Indianer, ohne Entstehungsdatum, verschiedenes Holz, Farbe, Totempark Vancouver, Kanada, Quelle: <http://images.ioh.pl/artykuly/heraldyka/03.jpg>.
8. Menhir, 4500 Jahre v. Chr.: 9,5 m, Bretagne, Quelle: <http://pl.wikipedia.org/wiki/Menhir>.

9. Jan de Weryha-Wysoczański, „Hölzerne Tafel”, 2003, verschiedene Holzrinde: 253 x 200 x 11cm, Städtische Galerie, Gdańsk, Quelle: www.de-weryha-art.de.
10. Klagemauer, ca. 19 v. Chr., Stein: ca. 60 m, Jerusalem, Quelle: Jerzy Ciecieląg, *Powstanie barKohby 132-135 po Chr.*, Zabrze 2008, S. 206.
11. Jan de Weryha-Wysoczański, „ohne Titel”, 2006, verschiedenes Holz: 500 x 500 x 45 cm, Museum für Zeitgenössische Skulptur, Orońsko, Quelle: www.de-weryha-art.de.
12. Jan de Weryha-Wysoczański, „ohne Titel”, 2006, Birke: 900 x 900 x 50 cm, Zentrum Polnischer Skulptur, Orońsko, Quelle: www.de-weryha-art.de.
13. Robert Smithson, „Spiral Jetty”, 1970, Schlamm, Erde, Wasser, Basaltgestein, Salzkristalle: 460 x 4,5 m, Great Lake, Utah, USA, Quelle: www.robertsmithson.com.
14. Stonehenge, Steinkreise, ca. 1800-1450 v. Chr., Steine, Erde: Durchmesser ca. 40 m, Höhe ca. 9 m, Wiltshire, Großbritannien, Quelle: www.okragledomy.com.
15. Jan de Weryha-Wysoczański, „ohne Titel”, 2008, Birke: 900 x 900 x 43 cm, Quelle: www.de-weryha-art.de.
16. Jan de Weryha-Wysoczański, „ohne Titel”, 2000, Lärche: 500 x 500 x 53 cm, Quelle: www.de-weryha-art.de.
17. Jan de Weryha-Wysoczański, „Chilehaus Five Lines”, 2011, Installation, Birke: 9000 x 230 x 14 cm, Quelle: www.de-weryha-art.de.
18. Robert Smithson, „Broken Circle”, „Spiral Hill”, 1971, Felsen, Erde, Salz: 1500 Fuß, New Jersey, Quelle: www.robertsmithson.com.
19. Robert Smithson, „Broken Circle”, „Spiral Hill”, Skizzen, Quelle: www.robertsmithson.com.
20. Jan de Weryha-Wysoczański, „ohne Titel”, 2000, Weide: 90 x 90 x 36 cm, Quelle: www.de-weryha-art.de.
21. Jan de Weryha-Wysoczański, „ohne Titel”, 2000, Holzrinde: 90 x 90 x 34 cm, Quelle: www.de-weryha-art.de.
22. Jan de Weryha-Wysoczański, „ohne Titel”, 2000, Birke: 115 x 115 x 7 cm, Quelle: www.de-weryha-art.de.
23. Michael Heizer, „Double Negative”, 1970, Felsen, Sand, Sandstein: 9 x 15 x 457 m, bei Overton, Nevada, Quelle: John Locke, *blog design, Photography, Double Negative*, aufgerufen 13.02.2013.

24. Dennis Oppenheim, "Annual Rings", 1968, Schnee: ?, Quelle: www.dennis-oppenheim.com.
25. Richard Long, "A Line Made by Walking", 1967, Gras, Erde: ca. 20 x 0,20 m, Quelle: www.richardlong.org.
26. Jan de Weryha-Wysoczański, „Chilehaus Five Lines”, 2011, Installation, Birke: 9000 x 230 x 14 cm, Quelle: www.de-weryha-art.de.
27. Richard Long, "Blaenau Ffestiniog Circle", 2011, Felsen: 370 x 4000 x 4000 mm, Tate Gallery, Großbritannien, Quelle: www.richardlong.org.
28. Jan de Weryha-Wysoczański, „ohne Titel”, 2001, verschiedenes Holz: 140 x 140 x 33 cm, Quelle: www.de-weryha-art.de.
29. Emilie Benes Brzeziński, „Las”, 1997, verschiedenes Holz: ca. 15 x 20 m, Kouros Gallery, Manhattan, New York, Quelle: www.culture.pl.

Abbildungen



1. Jan de Weryha-Wysoczański, „Hölzerner Kubus”, 2003, verschiedenes Holz: 230 x 230 x 230 cm, Galeria Kaplica, Orońsko, Quelle: www.de-weryha-art.de



2. Jan de Weryha-Wysoczański, „Hölzerner Kubus”, 2003, verschiedenes Holz: 880 x 220 x 16 cm, Galeria Patio, Łódź, Quelle: www.de-weryha-art.de



3. Jan de Weryha-Wysoczański, „Hölzerner Kubus”, 2003, verschiedenes Holz: 890 x 230 x 15 cm, Muzeum Rzeźby Współczesnej, Orońsko, Quelle: www.de-weryha-art.de



4. Jan de Weryha-Wysoczański, „ohne Titel”, 2008, Birke: 900 x 900 x 43 cm, Quelle: www.de-weryha-art.de



5. Jan de Weryha-Wysoczański, „ohne Titel”, 2000, Linde: 200 x 197 x 56 cm,
Quelle: www.de-weryha-art.de



6. Jan de Weryha-Wysoczański, „ohne Titel“, 2008, Lärche: 201 x 63 x 60 cm,
Quelle: www.de-weryha-art.de



7. Totems nordamerikanischer Indianer, ohne Entstehungsdatum, verschiedenes Holz, Farbe, Totempark Vancouver, Kanada, Quelle:
<http://images.ioh.pl/artykuly/heraldyka/03.jpg>



8. Menhir, 4500 Jahre v. Chr.: 9,5 m, Bretagne, Quelle:
<http://pl.wikipedia.org/wiki/Menhir>



9. Jan de Weryha-Wysoczański, „Hölzerne Tafel”, 2003, verschiedene Holzrinde: 253 x 200 x 11cm, Städtische Galerie, Gdańsk, Quelle: www.de-weryha-art.de



10. Klagemauer, ca. 19 v. Chr., Stein: ca. 60 m, Jerusalem, Quelle: Jerzy Ciecieląg, *Powstanie barKohby 132-135 po Chr.*, Zabrze 2008, S. 206



11. Jan de Weryha-Wysoczański, „ohne Titel”, 2006, verschiedenes Holz: 500 x 500 x 45 cm, Museum für Zeitgenössische Skulptur, Orońsko, Quelle: www.de-weryha-art.de



12. Jan de Weryha-Wysoczański, „ohne Titel”, 2006, Birke: 900 x 900 x 50 cm, Zentrum Polnischer Skulptur, Orońsko, Quelle: www.de-weryha-art.de



13. Robert Smithson, „Spiral Jetty”, 1970, Schlamm, Erde, Wasser, Basaltgestein, Salzkristalle: 460 x 4,5 m, Great Lake, Utah, USA, Quelle: www.robertsmithson.com



14. Stonehenge, Steinkreise, ca. 1800-1450 v. Chr., Steine, Erde: Durchmesser ca. 40 m, Höhe ca. 9 m, Wiltshire, Großbritannien, Quelle: www.okragledomy.com



15. Jan de Weryha-Wysoczański, „ohne Titel”, 2008, Birke: 900 x 900 x 43 cm, Quelle: www.de-weryha-art.de



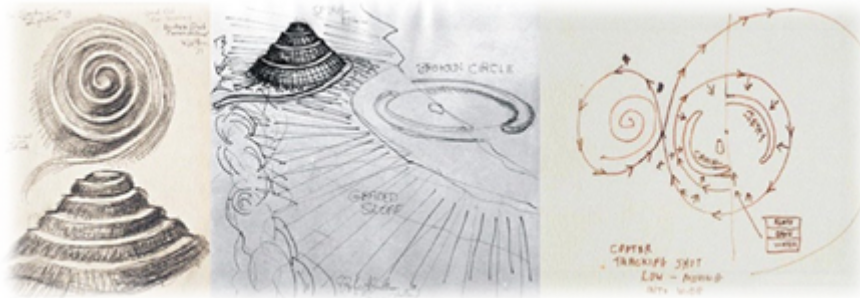
16. Jan de Weryha-Wysoczański, „ohne Titel”, 2000, Lärche: 500 x 500 x 53 cm,
Quelle: www.de-weryha-art.de



17. Jan de Weryha-Wysoczański, „Chilehaus Five Lines”, 2011, Installation, Birke:
9000 x 230 x 14 cm, Quelle: www.de-weryha-art.de



18. Robert Smithson, „Broken Circle”, „Spiral Hill”, 1971, Felsen, Erde, Salz:
1500 Fuß, New Jersey, Quelle: www.robertsmithson.com



19. Robert Smithson, "Broken Circle", "Spiral Hill", Skizzen, Quelle: www.robertsmithson.com



20. Jan de Weryha-Wysoczański, „ohne Titel”, 2000, Weide: 90 x 90 x 36 cm, Quelle: www.de-weryha-art.de



21. Jan de Weryha-Wysoczański, „ohne Titel”, 2000, Holzrinde: 90 x 90 x 34 cm, Quelle: www.de-weryha-art.de



22. Jan de Weryha-Wysoczański, „ohne Titel”, 2000, Birke: 115 x 115 x 7 cm,
Quelle: www.de-weryha-art.de



23. Michael Heizer, „Double Negative”, 1970, Felsen, Sand, Sandstein: 9 x 15 x 457 m, bei Overton, Nevada, Quelle: John Locke, *blog design, Photography, Double Negative*, aufgerufen 13.02.2013



24. Dennis Oppenheim, “Annual Rings”, 1968, Schnee: ?, Quelle: www.dennis-oppenheim.com



25. Richard Long, "A Line Made by Walking", 1967, Gras, Erde: ca. 20 x 0,20 m, Quelle: www.richardlong.org



26. Jan de Weryha-Wysoczański, „Chilehaus Five Lines”, 2011, Installation, Birke: 9000 x 230 x 14 cm, Quelle: www.de-weryha-art.de



27. Richard Long, "Blaenau Ffestiniog Circle", 2011, Felsen: 370 x 4000 x 4000 mm, Tate Gallery, Großbritannien, Quelle: www.richardlong.org



28. Jan de Weryha-Wysoczański, „ohne Titel”, 2001, verschiedenes Holz: 140 x 140 x 33 cm, Quelle: www.de-weryha-art.de



29. Emilie Benes Brzeziński, „Las”, 1997, verschiedenes Holz: ca. 15 x 20 m, Kouros Gallery, Manhattan, New York, Quelle: www.culture.pl