

**herman de vries**

**herman de vries**  
gute hoffnung – ohne gegensätze

**KUNSTVEREIN RUHR**

Peter Friese

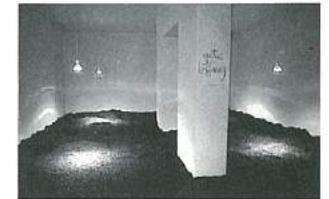
### **gute hoffnung - ohne gegensätze**

Überlegungen zu einer zweiteiligen Ausstellung von herman de vries

**Glückauf?** Als hätte es der Künstler auf eine ruhrgebietlerische Vordergründigkeit abgesehen, als gelte es, das, was zwischen Oberhausen und Dortmund von einem „Lokalbezug“ der Kunst erwartet wird, überschwänglich zu erfüllen: acht Tonnen Kohle füllen den kleinen Ausstellungsraum des Kunstverein Ruhr. Sie bedecken in einer etwa 30 cm hohen Schichtung den Boden des kubischen, fensterlosen Raumes. Und nur die Pfeilerkonstruktion in der Mitte lockert optisch den schwarzen, überquellenden Inhalt auf. Etwas, das es im Ruhrgebiet ohnehin massenhaft gibt und das zum (nicht nur positiven) Image dieser Kulturlandschaft geführt hat, soll zum Gegenstand einer ästhetischen Auseinandersetzung werden?

herman de vries scheint es den Lokalpatrioten, aber auch denen, die einen solchen Lokalpatriotismus leid sind, sehr leicht zu machen. Und würde sich der Verdacht einer regionalen Vordergründigkeit erhärten, könnte man das Kapitel „Kunst und Kohle“ ganz schnell beenden. (Eine „Steile Lagerung“ in Essen und eine Kounellis-Ausstellung mit besonders viel Kohle in Recklinghausen sind ja schon mehr als genug. (1))

Dort, wo eine ernsthafte Auseinandersetzung also normalerweise aufhört, soll die unsrige erst beginnen, und dieser kleine Katalog soll sie unterstützend und stimulierend begleiten.



**Fragen und Zweifel.** Eigentlich hat die Auseinandersetzung schon beim Lesen der ersten Zeilen dieses Textes begonnen; denn der Zweifel, ob eine solche Ausschüttung von „schwarzen Diamanten“ in irgendeiner Weise erkenntnistiftend oder besondere Wahrnehmungen stimulierend wirken kann, ist bereits Bestandteil der in der Arbeit des Künstlers angelegten Fragestellung.

Fragen wir also noch einmal anders:

Wie kommt die Kohle ins Oeuvre dieses Künstlers, in welchem Zusammenhang steht sie mit seiner bisherigen künstlerischen Entwicklung, und was ist das überhaupt für eine „Kunst“, vorgefundene, also bereits vorhandene Materialien einfach auszustellen?

Inspiziert durch Fahrten auf der Autobahn in Richtung Westen, seiner niederländischen Heimat zu, fiel herman de vries schon früh ein sehr merkwürdiger Name auf: Gutehoffnungsbrücke. Ein Namensschild auf einer aus Stahl konstruierten Autobahnbrücke, das er immer wieder unwillkürlich las, prägte ihm diese eigenartige Wortschöpfung ein. Warum nur nannte man eine Brücke so, was sollte dieser Euphemismus in Bezug auf eine Stahlkonstruktion? Das Einprägsame der ganzen Situation bestand indessen nicht in der Beantwortung dieser Fragen, sondern in dem stets wiederholten Lesen des Schildes, das da klarstellte: Du befindest Dich (schon wieder) auf der Gutehoffnungsbrücke! Ein anderer einprägsamer Sachverhalt kam hinzu: Von der Brücke aus konnte de vries etwas sehen, das tatsächlich einen typischen Landschaftseindruck des Ruhrgebietes vermittelte. Große Kohlenhalden, künstliche Berge, die vom Abbau der Bodenschätze zeugten, die es hier am meisten gibt. Eine Landschaft, die tatsächlich durch Eingriffe hier lebender und arbeitender Menschen entstanden war, deren schwarze Hügel immer dann den Weg des Künstlers säumten, wenn auch der Schriftzug „Gutehoffnungsbrücke“ als Kennwort auftauchte. Natürlich hat herman de vries im Laufe der Zeit erfahren, daß die Brücke nach der naheliegenden Hütte in Oberhausen-Sterkrade benannt worden ist, doch hat dies weder den merkwürdigen ersten Eindruck relativiert noch den rätselhaften Namen entzaubert. Nicht also Lokalpatriotismus oder eine etwas biedere Hommage des Niederländers an das Revier waren die Motive, diese 8 Tonnen Kohle aufzuschütten, sondern ein höchst subjektiver, möglicherweise nur „en passant“ erlebter Eindruck, herman de vries hat die Installation an einem Stützpfeiler des Raumes betitelt und signiert. Er gab ihr tatsächlich den mehrdeutigen Namen „gute hoffnung“. Und zur Eröffnung verfaßte er ein „statement“, das seinen persönlichen künstlerischen Zugang zum Thema und zum Material der Installation artikuliert.

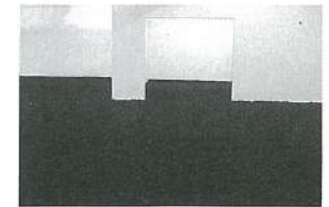


*deep from the earth  
it came  
a wonder of life  
schwarze schwarze berge  
kabl*

*einen holunder am fuss*

*wie weit wie weit ist die welt  
signifikanz ist gegeben  
das bild dieser welt ist  
unseres & unsere realität  
schrecklich schön  
die gegensätze beben sich auf  
gute hoffnung*

Offensichtlich nimmt de vries die genaue Beobachtung einer Landschaft zum Anlaß für grundsätzlichere Erwägungen. Für ihn ist das, was er links und rechts der Autobahnbrücke sieht, in seiner Substanz Ausgangspunkt für eine nicht gerade gewöhnliche künstlerische Entscheidung. Etwas, das draußen massenhaft vorkommt und sogar das Gesicht einer Landschaft prägt, soll hier drinnen zum Gegenstand einer konzentrierten Auseinandersetzung werden. Die Entscheidung, acht Tonnen glitzernde Feinkohle in den Raum hineinzutransportieren, verkehrt also das Innen-Außen-Verhältnis und macht das Gewöhnliche zu etwas Besonderem. Der weiße, fensterlose Raum wird zum Rahmen und zur Plattform seiner schwarzen Füllung. Der Schwarz-Weiß-Kontrast und die Entscheidung, die Kohle durch 4 niedrighängende Lampen konzentriert zu beleuchten, gibt dem Ganzen den Charakter einer absichts- und effektvollen Inszenierung. Wie schon bei Installationen anderer Künstler erhält der eigentlich sehr kleine Raum hierdurch eine skulpturale Eigenart und wirkt wie eine nach innen gekehrte Plastik. Die quasi in die Kohleschichtung eintauchenden Stützpfeiler verlieren etwas von ihrer Schwere und ihrer tragenden Funktion; sie markieren wie zwei schwebende, weiße Körper die Mitte des Raumes. Insgesamt hebt de vries mit diesem Eingriff optisch die statischen Bedingungen dieses Raumes auf: Wände, Decke und Pfeiler scheinen über der Kohle zu schweben. Auch die Größendimensionen sind nicht mehr klar erfaßbar. Den Boden bedeckt eine Miniaturlandschaft aus Kohle, der Raum erscheint weiter und größer, als er tatsächlich ist.



zum Vergleich:  
Walter De Maria, New York Earth Room, Dia Art  
Foundation, 1977. Foto: Peter Fricse

Doch sind diese beeindruckenden formalen Bedingungen, der Schwarz-Weiß-Kontrast und die Verkehrung der Verhältnisse schon hinreichende Kriterien, um der Arbeit von de vries als „Kunst“ gerecht zu werden? Ist das, was er tut, so etwas wie eine Concept- oder Minimal-Art mit Bezug zum Ruhrgebiet?

herman de vries beschäftigt sich, soweit man seine Arbeit verfolgen kann, mit Zusammenhängen, die außerhalb jeder künstlerischen Konvention des Bildes als Ab-Bild und Darstellung stehen. Dies wird sofort beim Betrachten seiner Serie „weißer Bilder“ aus den 60er Jahren klar und drängt sich geradezu auf, wenn man seine Arbeiten mit Pflanzen, mit Erde und anderen Naturmaterialien sieht. Man könnte somit sagen, daß de vries sich als Künstler viel weniger mit Prozessen des Darstellens, Umsetzens und Wiedererkennens in der Kunst befaßt, als vielmehr mit der Stimulation konzentrierter Wahrnehmungen. Dies geschieht z.B. durch Bilder, auf denen fast nichts zu sehen ist, aber auch durch minimale Setzungen vorgefundener Materialien, durch die Ausstellung von „Natur“.



rosa damascena. düsseldorf 1984. foto: peter friese



auslegung in basar (in schüsselchen, mit rosa damascena). marrakech 1983. foto: herman de vries

**rosa damascena.** Bei „von hier aus“ (1984), einer Gruppenausstellung in den Düsseldorfer Messehallen, die ansonsten durch ausdrucksstarke Malerei bestimmt war, realisierte de vries eine aus dem gesamten Kontext der großen, bunten Bilder herausfallende Setzung: im hinteren Teil des riesigen Ausstellungsraumes, also weit weg vom Eingang, häufte er einen Tumulus von 108 Pfund Rosenblüten auf, die mit ihren Farben, aber auch mit ihrem eindringlichen, betörenden Duft, der sich in regelmäßigen Schüben durch den ganzen Raum zog, die Besucher in gleicher Weise interessierte wie irritierte. Obwohl der Blütenberg sprichwörtlich in der hintersten Ecke plaziert war, konnte er durch seinen Geruch den ganzen Raum für sich beanspruchen. Er wurde schon durch das normale Atemholen unwillkürlich und unmittelbar wahrgenommen. Das Merkwürdige an diesem künstlerischen Beitrag war die Tatsache, daß hier etwas ausgestellt war, das überhaupt nichts Artifizielles, Subjektives oder Spontanes an sich hatte und das gerade deshalb in dieser von sich heftig und farbig gebärdenden Künstlersubjekten dominierten Ausstellung auffallen mußte.

Aber auch mit dem seit Marcel Duchamp bekannten „Readymade“, dem „objet trouvé“ oder den Spurensicherungen der 70er Jahre hatte dies nichts zu tun, viel eher dachte man an das Einbringen von Ernte, an einen Markt oder einen Basar, bei dem die zu verkaufenden Naturprodukte auf dem Boden

ausbreitet werden. Vielleicht hatte der damalige Ausstellungsleiter diesen Kontrapunkt zu allen heftig gemalten Bildern bewußt gesetzt. Jedenfalls habe ich es „von hier aus“ zu verdanken, daß mir diese merkwürdige Installation in Nase und Auge stach und der Künstler in mein Bewußtsein rückte.

Für sich gesehen indessen bleiben die 108 Pfund Rosenblüten das, was sie sind. Sie stellen nichts dar, repräsentieren nichts als sich selbst und bleiben dennoch in der beschriebenen Weise selbst-verständlich. Allenfalls Anknüpfungen, leise Anklänge dessen, wozu solche Rosenknospen vielleicht gebraucht werden, was diese Pflanzen zu Kulturpflanzen macht, stellten sich assoziativ ein. Erst später fand ich bestätigt, daß diese Knospen ätherische Öle enthalten, die schon seit Generationen herausdestilliert und vielfältig angewandt werden und wurden. Doch die Bedeutungen, die diese ausgelegten Dinge allmählich für mich bekamen, erhielten sie nicht durch eine Art Gebrauchsanweisung oder Verständnishilfe des Künstlers, sondern eigenartigerweise durch mich selbst. Durch mich als Betrachter, der begann, dasjenige, das da begriffs- und kommentarlos vor ihm lag, mit Sinn zu füllen. Eine Grundhaltung, die zunächst durch Verwunderung, vielleicht sogar durch ein wenig Hilflosigkeit bestimmt war, veränderte sich im Laufe der Zeit zu einer in sich selbst ruhenden Akzeptanz, eben zu einer Selbst-Verständlichkeit, die weitere Beobachtungen und Differenzierungen ermöglichte.

**mind moving.** Eine solche Differenzierung verlangten ebenfalls drei weitere Arbeiten, die „von hier aus“ damals zeigte. Es handelte sich dabei jeweils um getrocknete Pflanzen, die hinter Glas gezeigt wurden. Auch hier dachte man zunächst an alles mögliche, an Herbarien aus dem Naturkundeunterricht oder an getrocknete Pilze und Beeren, die wie mumifizierte Mitbringsel aus dem Urlaub in den Bergen aussahen. Ja, sie waren gruppiert und arrangiert, einander zugeordnet. Dies traf besonders für eine kleine Vitrine zu, die den Titel „mind moving“ trug. Man sah getrocknete Pflanzenteile, von denen ich einige identifizieren konnte: ein Fliegenpilz, Früchte und Samen des Stechapfels und kleine Mohnkapseln. Wie ich später herausfand, gab es noch Tollkirsche, Hopfen und Alraune.

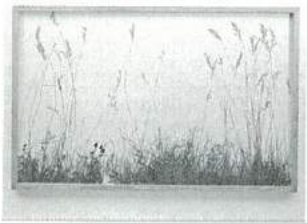
Alles „Mindmovers“, also sogenannte Drogenpflanzen mit einer bewußtseinsverändernden Wirkung. Hier lagen sie indessen hinter Glas, wurden sozusagen zur Begutachtung mitten in einer Kunstausstellung voller Gemälde freigegeben.



attara, markt in essaucira, marocco 1983. foto: herman de vries



„mind moving“ (fragment). coll. mueller roth. 1984. foto: bruno schneyder



grosstes rasenstück. 1979. Stück Wiese, gepreßt zwischen Glas und Karton.  
96 x 149 cm

**Hommage à Dürer.** Ein eher an ein Bild erinnerndes Ensemble von getrockneten Gräsern hing dagegen an der Wand und trug den Titel „das große rasenstück“. Bereits auf den ersten Blick war die Anspielung auf Dürers bekanntes Aquarell aus dem Jahr 1503 offensichtlich. Wollte der Künstler hier eine Rückführung von Dürers wunderbarem Bild in die Natur unternehmen? Jedenfalls handelte es sich um ein wörtlich genommenes Stück (echter) Wiese mit einer Vielfalt von blühenden Gräsern und anderen direkt und ungekünstelt in der Natur vorkommenden Pflanzen. Hier, in dieser Paraphrase wurde endlich ein Bezug zur Kunst(-geschichte) deutlich. Es war eine Hommage an Dürer und zugleich auch eine demonstrative Aufhebung des alten künstlerischen Postulats, direkt nach der Natur zu arbeiten. Dies war Natur direkt. Das große Rasenstück als kleines Herbarium. Doch wollte mir beim Anblick dieses liebevollen Arrangements insgesamt der Transfer zur Kunst, also zu einer reflektierten, bewußten Setzung nicht gelingen. Die Erinnerung an den Biologieunterricht drängte sich stattdessen immer wieder auf.

Als ich schließlich über den Künstler, der solch merkwürdige Ausstellungsformen wählte, mehr erfahren wollte, stieß ich im Katalog der Ausstellung auf einen Text, der in etwas eigenwilliger Sprache u.a. alles das beschrieb, was herman de vries nicht tut, was er nicht ist oder künstlerisch beabsichtigt:

„Keine kultische Erhöhung durch Räucherstäbchen, keine Geschmacksproben für Körnerfresser in lila Latzhosen, kein Schielen auf Hahnemanns Homöopathieerfolge, keine Lust am Sterben des Ökosystems, keine Verheißung des Landes, wo Milch und Honig fließen, keine Depesche an den Club of Rome, kein Gesamtkunstwerk zukünftiger Gesellschaftsordnung, keine Akteure und kein Schauspiel, keine Visionen und keine Effekte.“(2)

Diese sprachlich durchaus amüsante Definition „ex negativo“ führte zumindest zu einer Bestätigung dessen, wozu herman de vries nicht einzuspannen war. Nein, ein Mahner, Prediger und Ideologe in Sachen Natur ist dieser Künstler nicht. Und er macht es denjenigen, die ihn zu so etwas machen wollen, nicht gerade leicht. Zu autonom, zu minimalistisch sind seine Setzungen, zu wenig Raum läßt er einer vorschnell empfundenen Heilsgewisheit und einer seinem Oeuvre überzustülpenden Öko-Ideologie.

Was aber bleibt dann, was ist seine Absicht, und aus welcher inneren Motivation heraus verwirklicht de vries diese Ausstellungen von Natur, was treibt ihn, der aktiv Anteil an der Entwicklung der modernen Kunst nach 1945 hatte, dazu, Pflanzen, Erde und letztlich auch Kohle zu sammeln, zu ordnen und als solche auszustellen?



Albrecht Dürer. Das große Rasenstück. 1503. Wasserfarben. 41 x 31,5 cm

Zusammen mit diesem Text war auch ein Foto publiziert, das Aufschluß über den Künstler ergab, aber gleichzeitig wiederum eine Verrätselung auslöste. Es zeigte herman de vries in einem Waldstück - also mitten in der Natur - mit weit ausgebreiteten Armen. Unter dem Foto konnte man lesen: herman de vries in seinem 200 km<sup>2</sup> großen Atelier. Bild und Bildunterschrift befanden sich also in einem spannenden und zugleich humorvollen Widerspruch. Doch was ist eigentlich gemeint? Die freie Natur als Atelier, als Ort, an dem der Künstler seine Arbeit tut? Anders jedoch als die Freilichtmaler, die mit Aquarellblock oder gar Staffelei, Leinwand und Ölfarben sich der freien Natur aussetzen, hält herman de vries nichts in seinen Händen (3). Die Haltung, die er einnimmt, ist eher die des Gekreuzigten oder die des Mannes, der nach Vitruv in Kreis und Quadrat eingeschrieben ist. Doch de vries mißt nicht die Natur an sich selbst, und sein Körper wird auch nicht durch geometrische Grundformen vermessen, sondern er streckt sich, er expandiert mit seinen Gliedmaßen in den ihn umgebenden Raum. Er schafft somit deutlich eine Parallele zum Kosmos-Antropos und zu den vielfältigen Versuchen seit der Antike, eine mikromakrokosmische Wechselbeziehung zwischen Mensch und Natur anschaulich zu machen. So steht also nicht nur der von Leonardo gezeichnete Mann in der Quadratur des Kreises, so steht auch, mit etwas angewinkelten Armen, der Kosmos-Mensch in einer Vision der Hildegard von Bingen. Und ebenso noch die weibliche Rückenfigur in C.D. Friedrichs kleinem Bild „Frau in der Morgensonne“.

Einerseits überspannt de vries in seiner „Atelieraufnahme“ also die Vorstellung dessen, was ein Künstler ist und was ein Künstler tut, andererseits geht er in diesem dermaßen arrangierten Bild, das ja zugleich ein „statement“ ist, auf jahrhundertealte Vorstellungen zurück, die den Menschen als Bestandteil einer Gesamtordnung definieren. Hildegard von Bingen beschreibt in ihrem „Liber Divinorum Operum Simplicis Hominis“ diese differenzierten Verflechtungen und Verbindungen. Sie weist sogar jedem Körperteil bestimmte Affinitäten zu kosmischen Erscheinungen zu; zu Feuer, Wasser, Luft und Erde, zur Sonne, zum Mond und den Planeten. Alles ist mit allem verbunden und erhält seine Legitimation durch eine geglaubte, von der gelehrten Ärztin praktizierte und von der Mystikerin visionär geschauten Einheit.

Gehör der sich dermaßen „kosmisch“ gebärdende de vries also doch zu der von Bazon Brock diagnostizierten Gottsucherbande? Ist die Orantengeste auf dem Foto Indiz genug, um eine eindeutige Zuweisung und damit auch das Ende einer Denkbewegung zu veranlassen? Auch dieses Foto ist zunächst (nur)



herman de vries in seinem ca. 200 km<sup>2</sup> großen Atelier. Hassfurt/Main. August 1984 (Ausschnitt)



Hildegard von Bingen. Liber Divinorum Operum Simplicis Hominis (Zweite Vision). Lucca, Bibliotheca governativa, Cod. 1942, fol. 10r (um 1230)



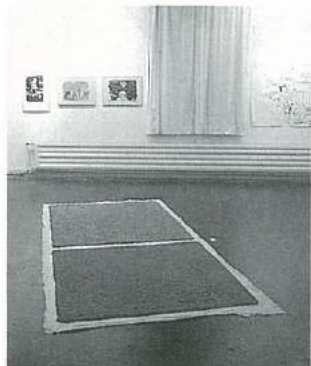
Caspar David Friedrich. Frau in der Morgensonne. ca. 1815 – 1817. Öl auf Leinwand

ein Bild und erforderte zu seiner Herstellung ein Arrangement, eine Verabredung mit dem Fotografen, der im Waldstück, aus dem auch das Kameraauge blickt, gestanden haben muß. Hierin, also in der vieldeutigen, vielsagenden Konstruiertheit der Szene liegt ihre tiefere Bedeutung. Das Foto ist Auslöser von Verwunderung, von Zweifel, zugleich aber auch von Wahrnehmungen und Erkenntnissen, die weit über das, was auf ihm zu sehen ist, hinausreichen.

Wenn de vries die Gegend um Eschenau in Süddeutschland, in der er lebt, in vollem Ernst als „sein atelier“ bezeichnet, wenn er aus diesem Freiluftstudio seine Themen und Materialien rekrutiert, die letztlich in seinen Ausstellungen gezeigt werden, dann haben wir es hier nicht nur mit einer Nähe von Kunst und Natur zu tun, sondern mit ihrer Deckungsgleichheit.

**Natur = Kunst.** Und diese Kongruenz ist es, die bei den meisten, die sich mit der Arbeit von de vries beschäftigen wollen, wenn nicht eine Barriere, so doch einen konstruktiven Widerspruch auszulösen vermag. Der Widerspruch besteht darin, daß ein herkömmliches Kunst- und zugleich auch ein Naturverständnis völlig in Frage gestellt werden. de vries schwimmt damit durchaus gegen den Strom des Kunstbetriebs und setzt, wie es sich bei „von hier aus“ zeigte, seine Position gegen eine Vielzahl von sogesehen „traditionellen“ Bildkonzepten durch. Doch geht es ihm gar nicht darum, aus einem Elfenbeinturm heraus laut „Hört auf zu malen!“ zu verkünden, sondern z.B. darum, seine gelebte künstlerische Haltung in das gegenwärtige künstlerische Umfeld zu setzen. Konstruktiv ist dieser Widerspruch schon deshalb, weil er ja Wahrnehmungen, Zweifel und Gedankenketten auszulösen vermag, die tatsächlich zu Ergebnissen führen können.

Natur als Kunst, gedacht und auch gelebt, ist somit nicht mehr eine durch Bilder und Beschreibungen vermittelte Natur. Ein Künstler wie de vries stellt nicht dar und unternimmt auch nicht den Versuch, nach, über oder parallel zur Natur zu arbeiten. Als vermittelnde Elemente gelten Einladungskarten, Ausstellungsräume und Katalogtexte (was mit Verlaub schon eine ganze Menge ist). „Natur“ indessen vermittelt sich als solche selbst. Sie ist (mit allen ihren Geheimnissen) selbstverständlich und bedarf für sich gesehen keiner künstlerischen Überformung und keiner ästhetischen Überhöhung durch das Kunstschöne.



hafer und hanf, wuppertal 1986. foto: peter friese

Wenn man die mannigfachen Versuche seit Dürers Aquarell betrachtet, sich ein Bild von Natur zu machen, wird das, was de vries beabsichtigt, klar. Bis in die Kunst unserer Tage hinein ist „Natur“ nie sie selbst. Immer ist sie vermittelt durch Bilder und Vorstellungen, durch die Sehnsucht nach einem vermeintlichen Zurück. Dürers kleines Aquarell schuf einen der direktesten Bezüge seiner Zeitepoche. Es ist ein für die beginnende Neuzeit revolutionäres Abbild, unmittelbarer künstlerischer Niederschlag der erlebten Natur auf Papier, der sich noch heute lebensnah auch in Reproduktionen vermitteln läßt, obwohl das, was Dürer sich und anderen ausschnitthaft vergegenwärtigte, natürlich schon seit 490 Jahren verblüht sein muß. Die zahlreichen Versuche, Natur als gesellschaftliches Ideal auszuweisen, sie als Verlustidee zu beschreiben oder sie als (utopisches) Ziel einer nie endenwollenden Sehnsucht zu begreifen, werden auch in unserer Gegenwart fortgesetzt. Momentan steht Natur in einer bestimmt noch etwas andauernden Mode des Empfindens als „ökologisches Prinzip“, mit grünen Punkten dekoriert, im Dienste der Kultur. So erhält sie mitunter eine Feigenblattfunktion und dient verschiedenen Ideo- und Ökologen als bequem handhabbarer Bestandteil des momentan gültigen kulturellen Entwurfes. Gemeint ist hier der Diskurs der Natur, der nicht etwa durch diese selbst, sondern allein durch das Bedürfnis, sie in bestimmter Weise zu handhaben, bestimmt wird.

**Natur/Kultur.** de vries ist sich dieser unvermeidbaren Verflechtung von Kultur und Natur bewußt, doch geht es ihm nicht um den Versuch einer strikten Trennung oder Vermeidung jeglicher Indiennahme von Natur. Seine Auslegungen von heilenden und geistbewegenden Pflanzen weisen ja auf mitunter jahrtausendealte Traditionen hin, in denen diese Dinge als Bestandteile von Kultur aufgefaßt worden sind. de vries möchte also Natur nicht als das vollkommen Andere, Unerfahrbare, Unbeschreibbare ausgrenzen, sondern auf Erfahrungen mit Natur hinweisen, in denen verloren geglaubte Bezüge wieder zur Geltung gelangen, sozusagen lebbar gemacht werden können. Aber dort, wo der Blick und die Erfahrungen durch Bilder, Vorstellungen und kulturelle Konventionen verstellt werden, wo Natur ausgeblendet oder nur zur Dekoration oder zu ihrem reinen Ab-Bild in der Kunst verkümmert, nimmt er eine ganz radikale Position ein, die sich deutlich aus einem „statement“ vom Januar 1993 herauslesen läßt:



„my poetry is the world“. statement. schöntal.  
1972

*ich hasse kunst in der natur! natur ist sich selber genug und soll dem menschen auch genug sein. was wir noch von natur um uns finden können (ich sage bewusst nicht „haben“) hat keine menschlichen zufügungen nötig. sie ist sich selbst - und für uns eine offenbarung, die meist nicht wahrgenommen wird.*

*kunst in der natur ist überheblich, arrogant oder ignorant! wenn kunst etwas mit bewusst sein, bewußtseinsprozessen, bewußtwerdung (und ihrer kommunikation) zu tun hat - ist dann die natur nicht: bewußt sein?*

*dann ist es zeit für eine kulturelle wandlung, ein stauen und verehren an den rändern der wald- und feldwege.*

*als künstler möchte ich dann eine eiche pflanzen, dort ungefähr, wo bonifatius (auf für unsere geschichtliche entwicklung verhängnisvolle weise) eine umschlagung ließ, dann möchte ich „sanktuarien“ einrichten und abgrenzen gegen jeden eingriff.*

*natur ist kunst.*

herman de vries, eschenau, januar 1993 (4)



sanctuarium. stuttgart 1993. ø 1100 cm, höhe: 285 cm. stahl, blattgold

**Kunst und Wissenschaft.** Wenn de vries also Natur pur zum Bestandteil seiner Kunst macht, dann geht es ihm darum, über diese Hervorhebung natürlichen Materials, etwas wieder ins Bewußtsein zu rücken. Es gibt indessen keinen direkten ökologischen oder medizinischen Nutzen eines solchen Sanktuariums oder einer Auslegung von Heilpflanzen, sondern es geht um den besonderen Aufmerksamkeitswert, den die Dinge auf einmal bekommen. herman de vries handelt somit konsequent, als bestehe die vornehmste Aufgabe eines Künstlers darin, auf das hinzuweisen, was bereits existiert. Das, was de vries tut, ist somit eine reflektierte und im Sinne eines Pragmatismus zweckfreie Handlung. Er findet, wählt aus, ordnet und entscheidet letztlich auch nach ästhetischen Kriterien. Wie die Dinge also gezeigt werden, wie sie vor uns liegen und welche Bezüge sie zum räumlichen oder sogar regionalen Kontext zulassen, ist demnach alles andere als zufällig im Sinne von gleichgültig. de vries' Werkbegriff beinhaltet also ganz präzise Setzungen, Auswahlverfahren, ja eine Systematik, die durchaus an die Arbeit eines Wissenschaftlers erinnert.

Hier, im Wissen über die Einzelheiten, in der Kenntnis der Pflanzen als Lebens-Mittel, als Medizin und geistbewegende Substanzen liegen die erkenntnistheoretischen Grundlagen für ein solches Tun.



Die Frage stellt sich indessen leicht, ob der normale Betrachter (den es ja kaum gibt) wissen muß, daß de vries (auch) ein Wissenschaftler ist?

Er, der ein Studium der Botanik absolvierte und sein großes Wissen über die Bedeutung, die Geschichte und die Wirkung von Kultur-Pflanzen auf zahlreichen Reisen erweiterte, doziert nicht, wie es ein Hochschullehrer täte. Er vermittelt, wenn er gefragt wird, seine Hintergründe und seine Motivation, doch stellt er sie nicht bedingungslos in den Vordergrund. Dort indessen stehen oder liegen Teile von Natur wie in einem Basar, und es obliegt dem Betrachter allein zu entscheiden, ob er bereit und in der Lage ist, mit diesen Dingen in einen Dialog zu treten, oder ob er den Raum gleich wieder verläßt.



gewächshaus. natural relations. hagen 1989.  
foto: peter friese

In seiner großen Ausstellung „natural relations“ 1989 in Hagen ließ de vries u.a. im Museum ein mittelgroßes Gewächshaus errichten, das für Aufsehen beim Publikum sorgte. Er nannte diese Arbeit „das verschlossene paradies“. Für die Bepflanzung dieses Glashauses, das im übrigen für Besucher wirklich verschlossen blieb, benötigte er eine behördliche Genehmigung. Denn die pflanzlichen Bewohner des Hauses, das von künstlichen Sonnen ausgeleuchtet wurde, standen z.T. auf dem Index des bundesdeutschen Betäubungsmittelgesetzes. Im dschungelartigen Bewuchs dieses künstlichen Biotops sah man die gezackten Blätter der Cannabispflanze, die trompetenartigen, weißen Blüten der Datura und andere Nachtschattengewächse und „Mindmovers“, die allesamt im verbotenen Teil des Gartens Eden wachsen und doch Teile unserer Kultur waren - oder noch sind. Diese Pflanzen fassen einen wichtigen, aber im Laufe der Zeit verdrängten oder ausgegrenzten Teil primärer Wirklichkeit zusammen. Das Wissen um ihre heilenden, schmerzstillenden, bewußtseinsverändernden und geistbewegenden Eigenschaften gehörte einst auch zu unserer Kultur. Diese Pflanzen aus dem „verschlossenen paradies“ bringt de vries in der für ihn typischen Weise ans Licht der Öffentlichkeit und wieder ins Bewußtsein. Nicht etwa, indem er pröbchenweise zum (illegalen) Konsum dieser Geistbeweger anregt, sondern indem er zusammen mit den Pflanzen auch ihre kulturgeschichtliche Bedeutung ausstellt. Diese ist natürlich nicht unmittelbar sichtbar, sie ist erfahrbar über ein auch Details wahrnehmendes Sehen, über eine besondere Aufmerksamkeit, die zur intensiven Beschäftigung mit den Dingen führt. In Hagen erleichterte der Künstler diese Bemühung, indem er seine Ausstellung durch ein 770-seitiges Buch ergänzte, das nicht als Katalog oder Dokumentation, sondern als Bestandteil der Präsentation gemeint war. Es enthält eine riesige lexikalische Auflistung der ausgestellten Pflanzen, ihrer Kulturgeschichte und ihrer Bedeutung als Heil- und Drogen-

pflanzen. Kaum jemand, der dieses Buch in Händen hielt, wird den Eindruck gewonnen haben, in einem Kunstkatalog zu blättern, kunsttheoretische Abhandlungen zu lesen. Zu pragmatisch und systematisch, wie ein anwendbares Nachschlagewerk ist dieser dicke Band angelegt. Doch das macht ja die Eigenart dieser Arbeitsweise und des gesamten Kunstbegriffs aus. de vries ist als Künstler zugleich Botaniker, also Wissenschaftler und Forscher. Als jemand, der über die kulturgeschichtliche Bedeutung der Pflanzen nachdenkt, arbeitet er zugleich auch wie ein Historiker und Philosoph. Für ihn sind die Bereiche nicht voneinander zu trennen. Vielleicht liegt hier ein Schlüssel für die Bezeichnung „ohne gegensätze“.

Ein Gewächshaus in einem Kunstmuseum, bis zum Rande gefüllt mit geistbewegendem Wachstum, stiftet indessen schon genug Ver- und Bewunderung, um kritische und konstruktive Fragen nach dem Sinn einer solchen aufwendigen Angelegenheit zu stimulieren. Es läßt uns innehalten, betrachten, empfinden und nachdenken. Kriterien, die allesamt für eine ästhetische Betrachtungsweise hinreichend erscheinen. Natur ist Kunst.

Doch würde man die Distanz zu den Dingen als unabänderliche Tatsache und Grundlage ästhetischer Betrachtung ansehen, würde man irren.

de vries' Kunstbegriff ist viel umfassender und geht über die rein betrachtenden Grundlagen hinaus in den Lebensvollzug hinein. Er schrieb in den Jahren 1971-73 ein „statement“, das, in poetischer Form verfaßt, zu einem grundsätzlichen Manifest seiner Arbeit (und seines Lebens) wurde:

*my poetry is the world  
i write it every day  
i rewrite it every day  
i see it every day  
i read it every day  
i eat it every day  
i sleep it every day*

*the world is my chance  
it changes me every day  
my chance is my poetry*

S. 16/17:

„gute hoffnung“. rauminstallation im kunstverein ruhr 1993. foto: werner j. hannappel

gute  
hoffnung



*meine poesie ist die welt  
ich schreibe sie jeden tag  
ich schreibe sie jeden tag neu  
ich sehe sie jeden tag  
ich lese sie jeden tag  
ich esse sie jeden tag  
ich schlafe sie jeden tag*

*die welt ist meine chance  
sie ändert mich jeden tag  
meine chance ist meine poesie (5)*



polska ziemia. (polnische erde) installation  
1991. zacheta, warschau. 800 x 1000 cm



Nikolaus Lang. „Farbfeld – Sand und Ocker. Flinders Ranges, Maslin Beach und Sand Quarry, Australien“ im Kunstverein Ruhr 1992. 600 x 6 x 504 cm . Foto: Werner J. Hannappel

In diesem „statement“ ist neben der umfassenden Definition des Kunstbegriffs auch ein Schlüssel für die tiefergehende Bedeutung des ‚mind moving‘ enthalten. Chance und change. Die Chance zur Veränderung und Veränderung zur Schaffung neuer Chancen werden als Grundlagen einer Existenz angesehen, in der Kunst und Leben nicht nur ab und zu an den Rändern zusammenfinden, sondern für herman de vries auch die Möglichkeit haben, eins zu werden: „ohne gegensätze“. Das Zu-sich-nehmen einer Pflanze, sei es als ganz „normale“ Nahrung, sei es als eine heilende oder bewußtseinsverändernde Substanz, verändert Körper und Geist. Selbst wenn die Grundlage einer solchen Veränderung im Stillen von Hunger und Durst liegt, handelt es sich hier bereits um Bewegungen innerhalb des körperlichen, geistigen und seelischen Gleichgewichts. Heilende, nährnde und bewußtseinsverändernde („geistbewegende“) Kräfte natürlicher Substanzen wirken, weil wir sie zu uns nehmen, in uns. Natur ist hier also nicht allein Gegenstand ästhetischer Betrachtung, Beschreibung und Wahrnehmung durch die fünf Sinne. Sie ist auch ein Teil von uns selbst, der in uns ist und wirkt; selbst wenn wir nichts davon wissen („... ich schlafe sie jeden tag ...“), sind wir ein Teil des Ganzen, nach herman de vries Bestandteil der Welt als Poesie.

Innerhalb dieser komplexen Zusammenhänge sind natürlich auch Erde, Mineralien und alle als unbelebt geltenden Materialien als potentieller Bestandteil von Kunst anzusehen. de vries macht auch sie zum Gegenstand einer umfassenden Auseinandersetzung. In seiner Ausstellung von Erde (polska ziemia, 1991), anderen kleineren Erdbildern und Installationen stellt er ähnlich umfassende Bezüge her, wie sie 1992 im Kunstverein Ruhr auch von Nikolaus Lang in Bezug auf Australien realisiert worden sind. herman de vries schafft in diesen farbintensiven, vor allem durch die unterschiedlichen Farbstufen über-

zeugenden Arbeiten kommentarlose Gegenüberstellungen einer Vielfalt von Natur, die genau wie die gesammelten und ausgelegten Pflanzen keiner Hinzufügung mehr bedarf. Lediglich die Geste des Zeigens, die Systematik einer Präsentation, die die Aufmerksamkeit des Betrachters sucht, ist das, was de vries als Künstler veranlaßt. Eine gewisse Verwandtschaft hat diese Auffassung auch mit der Methode Wolfgang Laibs, monatelang in Wäldern und auf Wiesen Blütenstaub zu sammeln und zu vergänglichen monochromen Bodenbildern auszusieben.

Somit ist auch die Aufschüttung von acht Tonnen Kohle in einem Ausstellungsraum kein Zugriff in die eigentliche Substanz des Materials. Das, um was es de vries geht, wird so gezeigt, wie es in der Natur vorhanden ist, um als mineralisierter Naturstoff, fossiles Heizmaterial, wertvoller Energieträger, als Landschaftsfaktor und letztlich als bewußt gesetzter Akzent in einem besonderen Teil des Gebäudes, in dem der Kunstverein Ruhr zu Gast ist, begriffen zu werden.

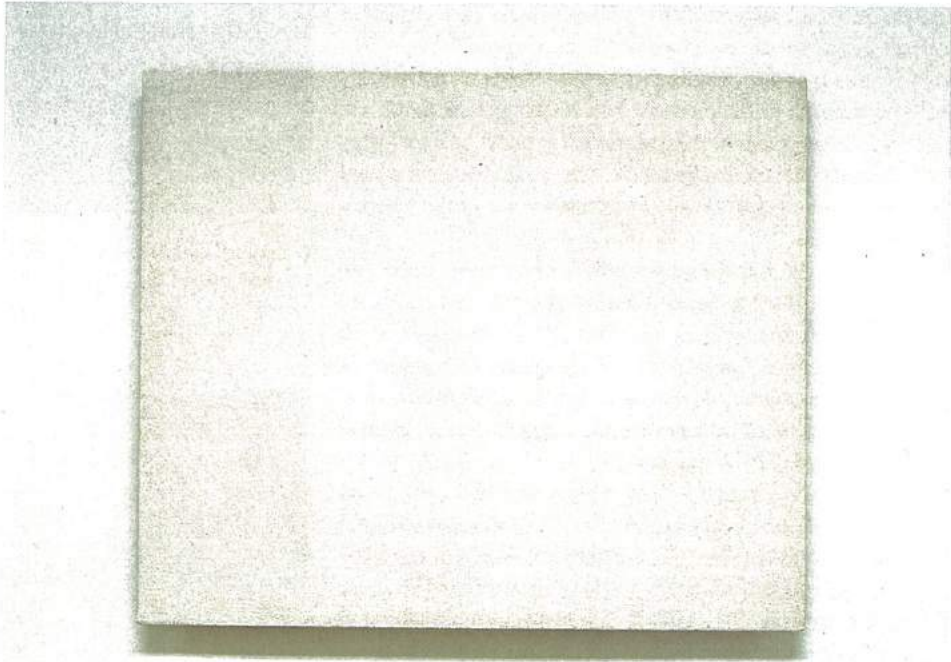
**ohne gegensätze.** Der zweite Teil der Ausstellung verwandelte den Raum, der bis dahin Rahmen und Behältnis der Kohle war, wieder zurück in einen weißen Galerieraum. Die Kohle ist indessen dorthin zurückgekehrt, woher sie genommen wurde und hat den Platz freigemacht für die minimale Konfrontation zweier Bilder, die aus zwei unterschiedlichen Werkphasen des Künstlers stammen und insgesamt 31 Jahre auseinanderliegen.

Auch diese Rauminstallation stellt an den Betrachter Anforderungen, die diesmal nicht allein vom Material, sondern vor allem vom Minimalismus der ganzen Inszenierung herrühren.

de vries hat sich tatsächlich nur für zwei mittelgroße Bilder entschieden, die jeweils in der Mitte der Längsseiten des Raumes plaziert, im Abstand von 5 m einander gegenüberhängen. Dazwischen befindet sich die zum Raum gehörende Pfeilerkonstruktion, die hier wie eine Art Tor oder Durchblick die Konfrontation beider Arbeiten verstärkt. Ansonsten ist der Raum absolut leer. Für manche eine Einladung zum Verweilen und Meditieren - für andere sicher auch ein Anlaß, wegen dieser „großzügigen Hängung“ den Raum schnell wieder zu verlassen. Die provozierende Kargheit dieser Präsentation mag für sich gesehen (aus noch zu erörternden Gründen) schlüssig sein, doch stellt sie in Bezug auf die Besucher dieser Ausstellung ein gewagtes Unternehmen dar. Gilt es doch Interesse für das Oeuvre eines Künstlers zu wecken, das sich gleichsam zwischen diesen beiden Bildern ansiedelt.



Wolfgang Laib. Installation im CAPC Bordeaux.  
1986. Haselnußpollen. 320 x 350 cm



weiss. 1960. 50 x 60 cm. foto: werner j. hannappel



die blätter des letzten jahres. 1991. 63 x 45 cm.  
foto: werner j. hannappel

„ohne gegensätze“ ist der Titel der Gegenüberstellung dieses ungleichen Paares, und es bedarf schon einer genauen Betrachtung der künstlerischen Vorgaben, um diese Betitelung auf die Bilder zu beziehen. Schauen wir uns also beide Arbeiten einmal genauer an.

Das ältere Bild trägt den Titel „weiss“ und ist 1960 entstanden. de vries hat es mit weißer Temperafarbe auf Hartfaserplatte gemalt. Bei genauem Hinsehen indessen sieht man, daß der sorgfältige Farbauftrag nicht absolut gleichmäßig verläuft, sondern unzählige winzige Unebenheiten aufweist. Jetzt wird klar: de vries hat der weißen Farbe Sand beigemischt. Er wollte offensichtlich anstelle eines flächigen, unkörperlichen Weiß eine haptische, durch materielle Strukturen differenzierte Oberfläche schaffen.

Das Bild ist ungerahmt, und die weiße, raue Oberfläche geht über die Bildkanten dieses monochromen, nichts als sich selbst repräsentierenden Bildes hinaus. Ein Bild, das nichts abbildet, auf dem nichts außer dem gerade Beschriebenen zu sehen ist, bestreitet also die Hälfte einer Rauminstallation.

Das gegenüberhängende Bild „die blätter des letzten jahres“ entstand 1991, also tatsächlich 31 Jahre später. Es ist verglast und mit hellem, naturbelassenen Holz gerahmt. Dennoch ist es nicht als „vom Künstler gemacht“ anzusehen. Denn der Entstehungsprozeß ist von de vries nur durch ein Auswahlverfahren und durch die Wahl des Bildausschnittes beeinflusst worden. Wie schon der Titel suggeriert, handelt es sich tatsächlich um die „blätter des letzten jahres“. Um Laub, so wie es im Herbst 1990 zu Boden gefallen ist, wie es sich - wie von selbst - aufgeschichtet und abgelagert hat, um schließlich in den Kreislauf der Natur einzugehen und zu verrotten. Genau dies wird bei de vries hier im wahrsten Sinne zum Bildgegenstand. Nicht also ein Arrangement von Blattwerk im Sinne eines Herbariums, sondern eine „random objectivation“, eine Objektivierung des Zufälligen, wird zur Grundlage eines Bildes.

In beiden hier ausgestellten Arbeiten haben wir es also mit Bildern zu tun, die den Anspruch auf Bildhaftigkeit im Sinne einer Darstellung oder einer vom Künstler allein gefällten ästhetischen Entscheidung unterlaufen.

Doch unterscheiden sie sich schon auf den ersten Blick in ihrer Farbigkeit und materiellen Beschaffenheit. Rein äußerlich sind es also völlig unterschiedliche Bilder. Warum also heißt diese Gegenüberstellung „ohne gegensätze“?



„ohne gegensätze“. rauminstallation im kunstverein ruhr 1993. foto: werner j. hannappel

„weiss“ von 1960 gehört an den Anfang einer Serie weißer Bilder, bei denen de vries seine vorher informelle Malweise mit dieser Nicht-Farbe radikalisierte. Weiß, das doch in der ungründierten Leinwand die Grundlage jeder Malerei und als weißes, unbeschriebenes Blatt Papier diejenige jeder Literatur und (geschriebener) Poesie ist, wird hier zur Basis einer Rück- und Neubesinnung des Künstlers.

Weiß als Konzept ist für das gesamte Werk von de vries in den 60er Jahren bezeichnend. In seinen Bildern, Reliefs, Plastiken und Collagen aus dieser Zeit dominiert es als Prinzip. Auch in der Auseinandersetzung des Künstlers mit Sprache, in seinen Arbeiten mit visueller Poesie ist das Thema „weiss“ immer wieder formale und inhaltliche Grundlage. Die von de vries herausgegebene Zeitschrift „revue nul = 0“ erschien als Manifest parallel zur Arbeit der rheinischen Gruppe Zero (zero = null), die in Westdeutschland diesen Neubeginn in der Kunst markierte. Weiß ist also hier ein Symbol für den Anfang, für absolute Freiheit, Kontemplation und Stille.

herman de vries ist also, wie angedeutet, mit der ästhetischen Entscheidung für die hellste und neutralste aller Farben nicht allein. Parallel malen auch Uecker, Piene und Mack weiße, strukturierte Bilder. Auch Piero Manzoni arbeitet in Weiß, Lucio Fontana macht seinen entscheidenden Schnitt zum „concetto spaziale“ in die weiße, ungründierte Leinwand. Und wenn man sich weiter in die Kunstgeschichte hineindenkt, hat Kasimir Malewitsch Weiß bereits in suprematistischer Absicht angewandt. Und sicher gibt es außer Robert Rauschenberg, Robert Ryman, Jan Schoonhoven, Francois Morellet und Raimund Girke noch etliche Künstler mehr, die sich am Weiß versuchten und versuchen. de vries soll also hier nicht als Vorreiter oder einzigartig schöpferischer Genius in Bezug auf Weiß vorgestellt werden, sondern als intensiver und konsequenter Teilhaber eines Prinzips, an dem auch andere partizipierten. 1975 schrieb er hierzu rückblickend:

*vor jahren malte ich ein weisses bild, leer und ohne persönlichen ausdruck. es war resultat und endpunkt jahrelangen informellen malens, welches begonnen hatte, mit persönlichem ausdruck. seither habe ich eine menge verschiedener arbeiten realisiert, aber meine weissen bilder aus dieser zeit bleiben vom bezeichnendsten für mich. - bezeichnung -, das leere bild wurde zum zeichen, war eine be-zeich-nung in der wirklichkeit geworden.*

*den sinn des weissen buches, das ich in jener zeit publizierte, be-zeich-nete ich damals: ...“von diesem universellen buch, worin alle gegensätze weggefallen sind und dessen inhalt für jedermann gleichermassen akzeptabel sein*

*kann und nichts von der wirklichkeit isoliert dasteht, weder auf kosten noch zum nutzen eines einzelnen aspektes, ist zu sagen, dass es ein positiver befrag ist zur syntbese von allem“...*

*vor ein paar jahren kam ich durch meine arbeit mit zufall wieder zurück auf weisse flächen. das format der weissen fläche ist eine komposition an sich. diese erste und hier auch letzte entscheidung habe ich nicht selbst getroffen, sondern der zufall.*

*voriges jabr (1974) arbeitete ich wieder mit wittgensteins „tractatus“, ein buch, das ich über jahre hinweg dankbar benutzt babe.*

*alle sätze, die meinem konzept entsprachen, babe ich erneut in frage gestellt. „the wittgenstein papers I und II“ endeten in einem teil mit weissen, leeren seiten.*

*zurück von meiner letzten reise begann ich erneut mit meinen reflektionen über sprache, logik und be-zeich-nung mit hilfe des „tractatus“. das resultat war wiederum eine distanzierung von allem persönlichen inhalt. diese - leere - wurde mein inhalt. mein manifest über poesie endete mit einem weissen blatt. die sprache wurde aufgegeben, und siehe, ich nannte es „poesie“.*

*erneut muß ich nach dem gebrauch dieser bezeichnung einen zyklus durchlaufen, um zu einer lösung zu gelangen, denn lösung ist einheit: salz und wasser schmecken zusammen.*

*es gibt keine gegensätze.(6)*

Das Bezeichnende an diesem Text ist das Prinzip „ohne gegensätze“. de vries sieht den Wegfall des persönlichen Inhalts als wichtige Grundlage seiner Arbeit an. Man stelle sich vor: eine Literatur, die in einem Buch voller weißer (d.h. leerer) Seiten veröffentlicht wird. de vries ist der Überzeugung, daß dort, wo (offensichtlich) nichts zu lesen ist, alles geschrieben stehen kann. Er delegiert somit sämtliche Wahrnehmungs- und Erkenntnisprozesse an den potentiellen Betrachter. Klar wird indessen: eine automatische Berieselung mit Literatur, Poesie oder anderen künstlerischen Inhalten, kann in dieser Weise nicht stattfinden. Ebenso wenig interesseloses Wohlgefallen. Der sich mit dem Verstand und den Gefühlen verbindende Blick ist hier angesprochen. Der Künstler als Philosoph stimuliert hier die „Weisheitsliebe“ des Betrachters und Lesers. Wittgensteins Satz aus dem Tractatus Logico Philosophicus: „Die Welt ist alles, was der Fall ist“ (Tractatus 1<sup>1</sup>) wird zu einer zentralen Aussage, an der de vries sich nicht nur philosophisch abarbeitet, sondern die er auch zum Ausgangspunkt verschiedener, poetischer und bildnerischer Entscheidungen macht. „die welt ist alles, was der fall ist“ wird 1967 zu einer Zufallsverteilung



zufallsverteilung text wittgenstein „die welt ist alles was der fall ist“. 1967 (tractatus 1<sup>1</sup>)

von schwarzem Text auf weißem Grund, zu konkreter Poesie. Hier, in der Beschäftigung mit dem Zufall, liegen auch weitere Wurzeln für die heutige Arbeit von herman de vries.

In den 60er und 70er Jahren entstehen zahlreiche „random objectivations“, Experimente mit zufälligen Gestaltungen auf Papier. Verteilungen einzelner Elemente, z.B. Papierstückchen, die wie fallendes Laub, also so, wie sie zufällig zu liegen kommen, fixiert werden. man nennt das zufall, aber was ist zufall? sagt de vries und gibt damit seine Faszination gegenüber einer Ordnung preis, die nicht von ihm gemacht werden kann. Wenn er zusammen mit seiner Frau Susanne unter einem Baum sitzt und die gerade herabgefallenen Blätter auf einem Stück Papier so fixiert, wie sie gefallen sind, dann kann ein Bild entstehen, das (fast) ohne manuellen Eingriff zustandekommt.(7) Denn es geht nicht um das Papier, den Rahmen und die handwerkliche Leistung, die dabei vollzogen wird, sondern allein um das selbstschöpferische Prinzip des Zufalls. Der kulturelle Eingriff, also das Unterschieben des Papiers, ist zwar unvermeidbar, dient jedoch allein dazu, einen Ausschnitt dessen zu erhalten, das sich jeden Tag immer wieder neu und in Permanenz ereignet. Manche mögen ein solches Tun für müßig und überflüssig erachten, weil ja das, was dabei herauskommt, durch keinen Willen gelenkt und durch keine ästhetische Besonderheit gekennzeichnet ist. Und doch sind alle Arbeiten, in denen de vries den Zufall arbeiten läßt, „einmalig“. Sie sind unwiederholbare Resultate von willentlich nicht lenkbaren Vorgängen. Wäre de vries ein Musiker, würde er konsequenterweise sein Instrument nicht selbst spielen, sondern würde es wie Li Po dem Wind zur Verfügung stellen, damit er es spiele. Und der Wind ist, wie Jochen Gerz einmal sagte, „kein Beamter mit Führerschein, keine erste Geige mit festem Repertoire und noch nicht einmal Musiker. Der Wind hat keine Meinung und keinen Beruf, der gleiche Wind kann ein Schiff versenken und Musik machen“.(8)

Vielleicht ist es dieser oder ein anderer Wind, der auch die entscheidenden Einflüsse zum Fall der Blätter mitgeliefert hat.

Rückzug aus dem gestalterisch-schöpferischen Prozeß, Abwarten, Gewährenlassen und sich selbst als Beobachter, Nach-Denker und Wahrnehmer der Zusammenhänge begreifen – hier liegt auch ein Schlüssel für die Betitelung der Ausstellung, die zugleich eine Behauptung und ein „statement“ von herman de vries ist. Mit „guter hoffnung“, daß es viele Betrachter gibt, die sich auf dieses Angebot einlassen und mit ihm auseinandersetzen wollen.

*natur ist kunst - ohne gegensätze.*

## Anmerkungen

(1) Gemeint sind a) eine riesige Bronzeskulptur mit hart arbeitenden Kumpels an der Essener „Freiheit“ und b) die anlässlich der Ruhrfestspiele 1993 in der Kunsthalle Recklinghausen ausgerichtete Ausstellung von Jannis Kounellis

(2) Thomas Kellein, Splendor Materialis - Zum Werk von herman de vries, in: „von hier aus“, Katalog Düsseldorf 1984, S.99

(3) Wie ich erst später vom Künstler erfuhr, hielt er in einer Hand eine kleine Sichel, die jedoch im Foto nicht oder kaum sichtbar ist

(4) Bisher unveröffentlichtes „statement“, das de vries als seinen einzigen Beitrag und zugleich als klar formulierte Absage für das Symposium „Kunst in Natur“ in Magdeburg 1993 verfaßte

(5) „statement“, veröffentlicht auch in: urs und rös graf, über herman de vries, einführung in seine arbeit und das ihr zugrundeliegende gedankliche konzept. aus: herman de vries, werken 1954-1980, katalog groningen museum, groningen, 1980, S.39 und in: herman de vries, meine poesie ist die welt, aus der heimat, von den pflanzen, katalog städtische sammlungen schweinfurt, 1993, S.6

(6) urs und rös graf (siehe Anm. 5), S. 19/21

(7) michael fehr, ... diese sätze überwinden. zur künstlerischen arbeit von herman de vries, in: natural relations, eine skizze, katalog der sammlungen mit anmerkungen, carl ernst osthause-museum, hagen 1989, S.XIV

(8) Jochen Gerz, Bilder der Natur, Natur der Bilder. Original franz., 1984, Kolloquium Construire les Paysages de la Photographie, Metz 1984, auch in: Jochen Gerz, Texte, Hrsg. Erich Franz, Bielefeld 1986, und in: Chauffer la Terre, Katalog zur Ausstellung im Kunstverein Ruhr, Essen 1991, S.24



am ahornbrunnen. oktober 1992. 120 x 180 cm

## Überlegungen zum Namen „gute hoffnung“



Der Name der stahlverarbeitenden MAN Gutehoffnungshütte bei Oberhausen-Sterkrade inspirierte herman de vries zu dem Titel seiner Ausstellung „gute hoffnung“ für den Kunstverein Ruhr - präziser gesagt, der (gleichlautende) Name der Autobahnbrücke in Werksnähe, die der niederländische Künstler auf dem Weg in seine Heimat (durch das Ruhrgebiet) überquerte. Die mit dem Namensschild dieser Brücke gekoppelte Aussicht hinunter auf die Feinkohle-Vorrathshalden einer naheliegenden Zeche verband sich für ihn unauslöschlich mit der hiesigen Region.

So nutzt er die Möglichkeit, im Ruhrgebiet ausstellen zu können, für eine seinem künstlerischen Ansatz entsprechende ortsspezifische Arbeit: er löst Elemente der Wirklichkeit aus ihrem Kontext (einen Ausschnitt der von der Autobahn sichtbaren Haldenkohle), um sie unter dem Brückennamen an einem Ort der Kunst zu präsentieren.

Er macht keine Kunst in der Natur, sondern mit der Natur. Die symbolische Verbindung, die er zwischen sich selbst und der - hier durch Kohle repräsentierten - Natur sieht (und die für ihn eine faktische ist), zeigt das „statement“, das er anlässlich der Ausstellungseröffnung verfaßte:

*deep from the earth  
it came  
a wonder of life  
schwarze schwarze berge  
kabl*

*einen bolunder am fuss  
wie weit wie weit ist die welt  
signifikanz ist gegeben  
das bild dieser welt ist  
unseres & unsere realität  
schrecklich schön  
die gegensätze heben sich auf  
gute hoffnung*

Der Name der alten Eisenhütte und der Blick auf die Kohle („auf Halde“ und im Ausstellungsraum) verbinden sich für ihn zu einer persönlichen existenziellen Metapher, die von Optimismus bezüglich einer ganzheitlichen, friedlichen Koexistenz oder sogar einer Einheit von Mensch und Natur geprägt ist. Außerdem läßt sich eine verschlüsselte Anspielung auf Schwangerschaft und Geburt herauslesen (deep from the earth - it came - a wonder of life): die Erde geht schwanger mit der Kohle. Kohle, ein Wunder des Lebens, der Evolution und Erdgeschichte, kommt von tief unten aus dem Bauch der alten Erdmutter Gaia ... und ähnliche Assoziationen von Makro/Mikrokosmos-Verknüpfungen und Natur/Mensch-Relationen stellen sich ein.

Ob auch der Gründer der Eisenhütte „Gute Hoffnung“ ähnliche Gedanken bezüglich der Namensgebung hegte, Assoziationen von der trächtigen Erde, die ihm ihr kostbares Gut (hier: Eisenerz) doch bitte auch „gebären“ möge, läßt sich nur mutmaßen. Am 22. September 1780 stellte jedenfalls der Hüttenmeister Eberhard Pfandhöfer vor dem Königlich-Preußischen Bergamt einen Antrag, den von ihm gemuteten Eisenstein dieses Namens auf Sterkrader Gebiet (zwischen Rhein, Ruhr und Lippe) abbauen und verhütten zu dürfen. In dem noch heute erhaltenen Schreiben wurde „Gute Hoffnung“ erstmalig urkundlich erwähnt; am 03. Mai 1781 erteilte Friedrich II., König von Preußen, die Genehmigung, und im Frühjahr 1782 nahm die Hütte die Arbeit auf.

Da in unmittelbarer Nähe jedoch noch zwei weitere Hütten, „St. Antony“ im Vest Recklinghausen und „Neu-Essen“ im Bistum Essen, Eisen verarbeiteten, geriet „Gute Hoffnung“ 1799 in Konkurs. Aller Anfangsoptimismus, der sich möglicherweise auch in dem Namen der Hütte manifestierte, erwies sich somit als gegenstandslos. Dies war aber noch nicht das Ende der Gutehoffnungshütte: Die Witwe von Krupp aus Essen kaufte sie auf und verkaufte sie weiter an die neuen Besitzer der beiden anderen Hütten, die alle drei Werke schließlich 1808 zu einer Hüttengewerkschaft zusammenschlossen.

Seither baut die Gutehoffnungshütte Bergwerks- und Industrieanlagen und engagiert sich in Transporttechnik, speziell Schiffs-, Eisenbahn- und Eisenbrückenbau. So errichtete sie auch die Gutehoffnungs-Autobahnbrücke nicht weit entfernt vom Sterkrader Hauptwerk, die erste Brücke, die direkt auf der Baustelle geschweißt wurde. Ihr Konstruktionsjahr 1937 bietet Anlaß zum Nachdenken darüber, ob der im alten Namen „Gute Hoffnung“ vorhandene Euphemismus hier nicht strategisch im offiziellen Geist der Zeit eingesetzt wurde. Jedenfalls prangte der Name, wie Archivaufnahmen zeigen, mehrfach in großen, weithin sichtbaren Lettern auf den Brückenseiten. Die Alte Synago-



Bernhard Johannes Blume. Gute Hoffnung. 1961





ge in Essen, in deren Untergeschoß die Ausstellung von de vries 1993 stattfindet, fiel jedenfalls ein Jahr später (1938) in der „Reichskristallnacht“ dem Brandanschlag der Nationalsozialisten zum Opfer. Angesichts dieser Barbarei, die auch als Sinnbild beginnender Hoffnungslosigkeit für Millionen von Menschen zu werten ist, gewinnt die Nutzung dieses „positiv“ besetzten Namens als Ausstellungstitel eine gewisse Brisanz.

## Biographie

herman de vries

geboren 1931 in Alkmaar (NL)

lebt und arbeitet seit 1970 in Eschenau, Landkreis Haßberge

Auf die umfangreiche Biographie, auf das Verzeichnis aller Publikation von und über herman de vries und auf die große Auflistung aller von ihm bestrittenen Ausstellungen wurde hier aus Platzgründen in Absprache mit dem Künstler verzichtet. Man entnehme diese Angaben den Katalogen:

- 1.) herman de vries, werken 1954 – 1980, katalog groningen museum, groningen 1980.
- 2.) herman de vries, meine poesie ist die welt, aus der heimat, von den pflanzen, Städtische Sammlungen Schweinfurt, Städtische Galerie Würzburg, galerie d + c mueller-roth, Stuttgart 1993.

**Impressum:**

**Herausgeber:** Kunstverein Ruhr e.V.,  
Alfredstr. 2, 45127 Essen

**Ausstellung:** herman de vries, Peter Friese

**Katalog:** Peter Friese, Claudia Heinrich

**Texte:** Claudia Heinrich, herman de vries, Peter Friese

**Wissenschaftl. Mitarbeit:** Claudia Heinrich

**Organisation:** Ursula Bomath

**Gesamtherstellung:** HP Nacke KG,  
Friedrich-Engels-Allee 122, 42285 Wuppertal

**Copyright:** bei der Autorin und den Autoren  
© Essen 1993

Das Projekt wurde durch das **Kulturamt  
der Stadt Essen** und durch die  
**Genossenschafts-Bank Essen eG**  
gefördert.

Mit freundlicher Unterstützung der  
**MAN Gutehoffnungshütte AG** und **Ingold Airlines**.