

herman
de vries



Ausgabe 40
Heft 31
4. Quartal 1997

Eine Edition
der Verlage
Weltkunst und
Bruckmann

B 26079

Künstler
Kritisches Lexikon der
Gegenwartskunst

hermandries

Künstler
Kritisches Lexikon der
Gegenwartskunst

erscheint viermal jährlich mit insgesamt
32 Künstlermonografien auf über 500
Text- und Bild-Seiten und kostet im
Jahresabonnement einschl. Sammel-
ordner und Schuber DM 198,-,
im Ausland DM 214,-, frei Haus.

Postanschrift für Verlag und Redaktion
WB Verlag GmbH + Co KG
Nymphenburger Straße 84
D-80636 München
Telefon 0 89/12 69 90-0
Telefax 0 89/12 69 90-11
Telex bruk d 5-23739
Bankkonto: Deutsche Bank
Konto-Nr. 7535560
Postgironummer: München 470047-807

Herausgeber
Prof. Lothar Romain
Dr. Detlef Bluemler

Redaktion
Lothar Romain (verantwortlich)
Dr. Detlef Bluemler

Dokumentation
Dr. Ivo Kranzfelder

Ständiger Redaktionsbeirat
Dr. Eduard Beaucamp, Frankfurt/Main
Dr. Christoph Brockhaus, Duisburg
Prof. Dr. Johannes Cladders, Krefeld
Rolf-Gunter Dienst, Baden-Baden
Dr. Helmut Friedel, München
Rainer Haarmann, Kiel
Prof. Dr. Wulf Herzogenrath, Bremen
Dr. Bernhard Holeczek †
Prof. Dr. Dieter Honisch, Berlin
Prof. Klaus Honnef, Bonn
Prof. Dr. Max Imdahl †
Prof. Dr. Georg Jappe, Köln/Hamburg
Prof. Dr. Jens Chr. Jensen, Hamburg
Dr. Petra Kipphoff, Hamburg
Dr. Georg-W. Költzsch, Essen
Prof. Kasper König, Frankfurt am Main
Dr. Jochen Poetter, Baden-Baden
Prof. Dr. Eberhard Roters †
Prof. Karl Ruhrberg, Köln
Prof. Dr. Wieland Schmied, München
Prof. Dr. Manfr. Schneckenburger, Köln
Prof. Dr. Uwe M. Schneede, Hamburg
Dr. Dierk Stemmler, Mönchengladbach
Dr. Karin Stempel, Mülheim/Ruhr
Prof. Dr. Eduard Trier, Bonn
Dr. Rolf Wedewer, Leverkusen
Dr. Armin Zweite, Düsseldorf

Grafik
Michael Müller
Gabriela Pohl/Jeanette Rüchardt

Geschäftsführer
Jürgen Kleidt
Dr. Jörg D. Stiebner

Abonnement und Leserservice
WB Verlag GmbH + Co KG
Nymphenburger Straße 84
Postfach 19 09 18
D-80609 München
Telefon 0 89/12 69 90-0
„Künstler“ ist auch
über den Buchhandel erhältlich

Gesamtherstellung und Vertragspartner
der Deutschen Post AG:
F. Bruckmann München Verlag + Druck
GmbH & Co. Produkt KG,
PF 20 03 53, 80003 München

Die Publikation und alle in ihr
enthaltenen Beiträge und Abbildungen
sind urheberrechtlich geschützt. Jede
Verwertung, die nicht ausdrücklich vom
Urheberrechtsgesetz zugelassen ist,
bedarf der vorherigen Zustimmung des
Verlages. Dies gilt insbesondere für
Vervielfältigungen, Bearbeitungen,
Übersetzungen, Mikroverfilmungen und
die Einspeicherung und Verarbeitung
in elektronischen Systemen.

© WB Verlag, München, 1997

Eine Edition der Verlage
Weltkunst und Bruckmann

Cover
herman de vries
rosa damascena, 1984
Fragment
108 Pfund getrocknete Rosenblüten
Format und Oberfläche wechselnd
Ausstellung „von hier aus“, Düsseldorf 1984
Niederländische Staatssammlung,
Den Haag

ISSN 0934-1730

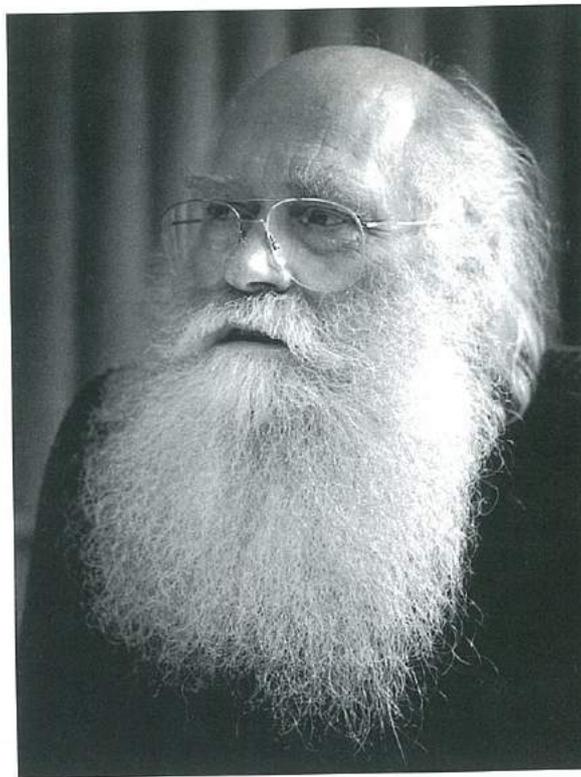


Foto: Roman Mensing

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 everyday
my chance is my poetry

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

h. d. v. 1972

(das statement ist seither in 57 gesprochene und nicht
mehr gesprochene weltsprachen übersetzt.)

Die Kunst von herman de vries ist nicht im strengen Sinne vermittelbar, sondern nur anregbar, erweckbar – wie alle Impulse aus einem inspirierten Bewußtseinspotential, das uns gewissermaßen aus der Natur der Zukunft heraus anspricht. Die Antworten seiner Kunst führen direkt in die Wirklichkeit im ›here and now‹ mit der Frage, ob wir die eigene Forschungskapazität derart sinnvoll gewichten, um das künftige Bild der Erde durch kreatives Handeln bewußt gestalten zu können. In seinem Werk begegnen wir Hypothesen und systematischen Verhaltensweisen, um auf subtile Weise das Leben selbst erhebend zu bestimmen und für harmonische Gesetze im weiteren Zusammenleben zu sorgen. Das Kunstwerk wird im Sammeln, Erforschen und Bewahren sozusagen zu seiner zweiten Natur, »zum gedächtnis dem, was vergessen ist«.1

Einer methodischen Detailgenauigkeit seines komplexen Werkes kommt hier ein auf Integration ausgerichteter Resonanzboden für das ganze Sein entgegen, wird in der vielschichtigen, prozessual sich entfaltenden Versammlung und Sammlung des Lebenswerkes in nun schon mehr als 40 Jahren eine wirksam und spürbare ›Metamatrix‹ erzeugt, die es im heutigen wissenschaftlichen Denkansatz noch gar nicht oder schon nicht mehr gibt, die es aber geistig zu schützen und bewahren gilt. Über das rationale Begriffsvermögen hinaus lassen sich in den vielseitig aufeinander bezogenen Umwandlungen von Erscheinungsbild und Kunstpräsentationen im Werk von herman de vries deutliche Strukturen ablesen, die das vergangene, mechanisch dualistische Verhältnis von Ursache und Wirkung abgelöst haben und im Hinblick auf noch unbekanntere Sensibilitätszonen menschlicher Existenz offene Wege provozieren. Diese können wie bei einem geomorphen Erdbeben starre Verhaltensweisen aufbrechen und völlig neue, lebendige Kommunikationsformen in Gang setzen.

herman de vries ist im Denken und Sein von Anbeginn an ein kontrollierter Grenzgänger – ›mind-moving‹ in allen Bereichen seiner differenzierten Kreativität, die sich gerade dadurch auszeichnet, daß sie ihre Beziehungen in den Grenzen, Randbereichen und Nischen sieht – da er sich den stärksten Partner als Herausforderung gesucht hat: die Kultur der Natur selbst, die in ihrem Kreislauf keinen Anfang und kein Ende der Ereignisse kennt. So besitzt seine Kunst den ›Fokus‹ – den die Erde und ihre Gestaltungskräfte durchdringenden Blick – für die Geheimnisse elementaren Zusammenspiels im organisch eingebundenen Gesetz und dem Bewußtsein für Gedanken, die Materie schaffen, und weit darüber hinaus. Dabei geht es nicht um eine vordergründige Ästhetik, sondern um die Klärung und Vertiefung der im Zeitvollzug wirkenden Bewußtseinsintensität vor dem Beziehungskontext am Ort und mit dem Hintergrund der

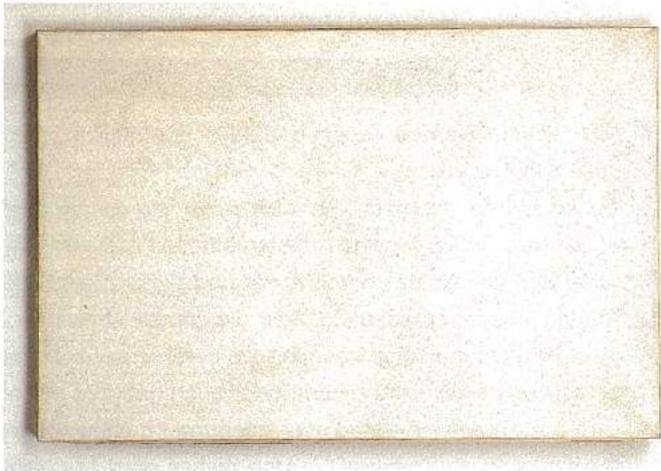
gegebenen kulturellen oder auch geografischen Situation im wechselseitigen Austausch.

»ich finde, ich bin sehr konkret, wenn ich zeige, wie es gemacht ist«, sagt der Künstler über seine Arbeitsmethoden in einem Gespräch über den Grenzbereich von Kunst und Wirklichkeit: »die dualität liegt in unserer sprache (...), aber die grenze ist eine verbindung, es ist nicht ›nur‹ eine trennung, da berühren zwei dinge sich, die man sonst nicht wahrnimmt oder auch getrennt wahrnimmt, um auf die ebene ›vor‹ dieser trennung im alltagsleben oder im kunstleben zu kommen.(...) Und dieses ganz normale, um bewußt darauf einzugehen, dieses risiko nehme ich gern ein und meistens ist es immer wieder überraschend, wie überraschend es wiederum für die menschen ist.«2

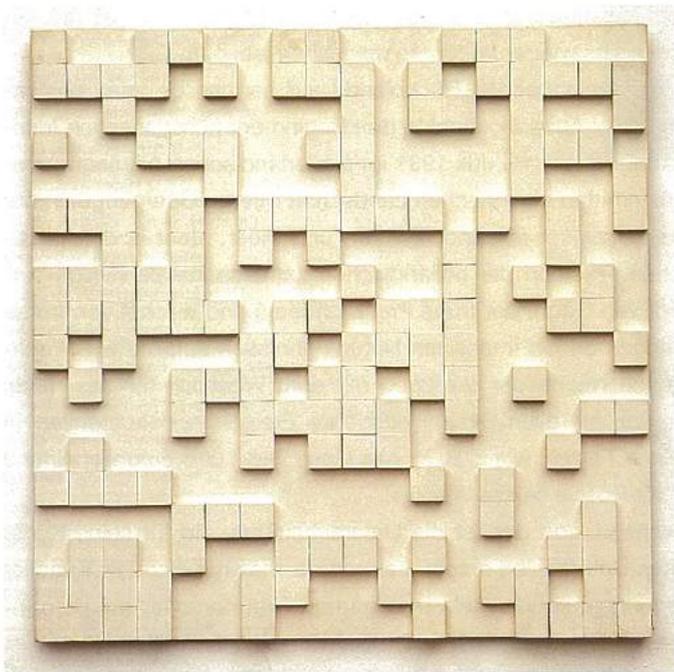
In der biografischen Rückblende auf herman de vries bestimmen zwei Ausgangspunkte den Beginn der künstlerischen Identität: Er ist am 11. Juli 1931 im niederländischen Alkmaar geboren, inmitten einer flachen Landschaft offener Übergänge an der Grenze zwischen Land, Poldern und Meer, steht in der klassischen Tradition der holländischen Landschaftsmalerei (vgl. Vincent van Gogh, der frühe Piet Mondrian) und wächst von früher Kindheit an mit intensiven Naturerlebnissen auf, die wie Wachträume Nachbilder erzeugen mit dem Weitblick für das Nahe, für das mit allen Sinnen erlebbare Ereignis – dokumentiert in seinen Texten, wie z. B. in ›das blaue feld‹³ und durchscheinend in der Poesie seines Werkes.

Zweitens, und das ist die Unterscheidung, die für seine Kunst einen Unterschied macht, herman de vries hat nicht als Künstler begonnen, sondern als Biologe und Naturforscher mit dem Interesse an der elementaren Einheit von Information. Kunst ist und bleibt für ihn eine hinzukommende Entdeckung, was auch eine zusätzliche Energie erzeugt – während er gleichzeitig von 1952 – 1961 als wissenschaftlicher Mitarbeiter im Pflanzenschutzdienst in Wageningen arbeitet und von 1961 – 1968 Feldforschung am ›Institut für angewandte biologische Forschung in der Natur‹ in Arnhem macht. Die Überschneidung von wissenschaftlicher Forschung, der Entwicklung seiner eigenen, neuen künstlerischen Konzeption und philosophische Studien über Sprache und Wirklichkeit bilden die Basis für das Netzwerk eines Wahrnehmungsvermögens, das zugleich mit dem Auge als Mikroskop und dem Auge als Teleskop geschult ist und zu schauen vermag.

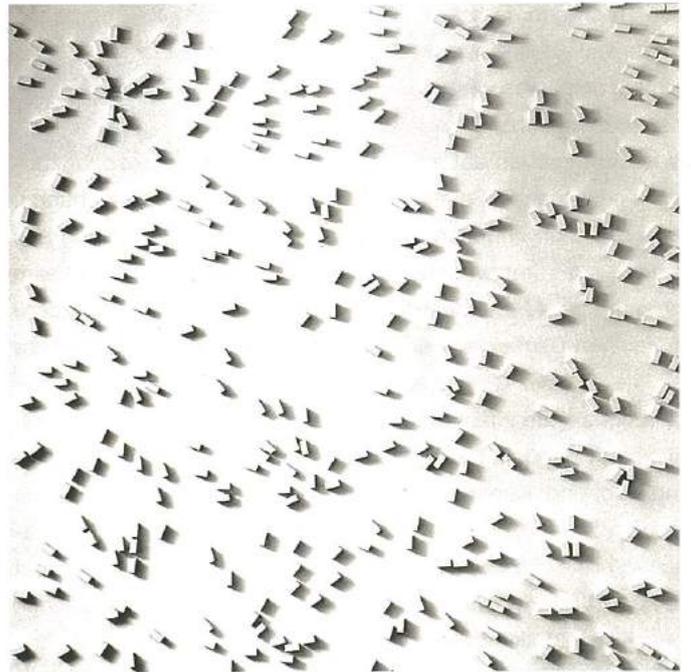
Ab 1953 beginnt für herman de vries die frühe Phase seiner Kunst mit Zeichnungen und Tagebuchaufzeichnungen, es entstehen informelle Bilder und ›collages trouvés‹ mit zufällig vorgefundenen oder mobilen Objekten, wie sie mit natürlichen Materialien das spätere Werk weiterhin bestimmen werden. Die ersten Malversuche sind klassisch in Öl auf Leinwand, von ih-



1



2



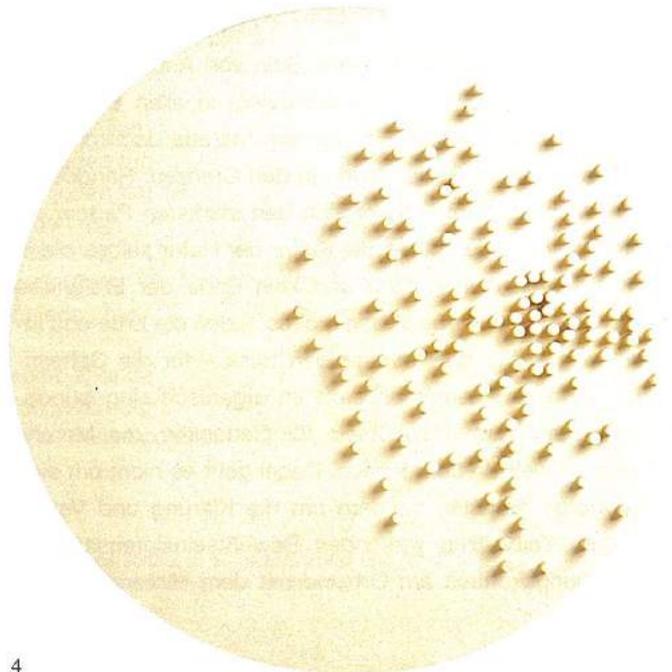
3

1 monochromes bild, weiß, 1960
Mischtechnik (weiße Latexfarbe und Quarzsand) auf Nessel
60 x 90 cm
Slg. Lenz Schönberg, München und Söll/Österreich

2 random objectivation, 1963
Weiße Latexfarbe und Holz auf Spanplatte
108 x 108 cm
Slg. Lenz Schönberg, München und Söll/Österreich

3 zufälliges strömungsfeld, 1970
Holzrelief, weiße Latexfarbe
100 x 100 cm
Privatbesitz

4 relief V 72 - 75, 1972
Holz
Ø 69 cm
Galerie mueller-roth, Stuttgart



4

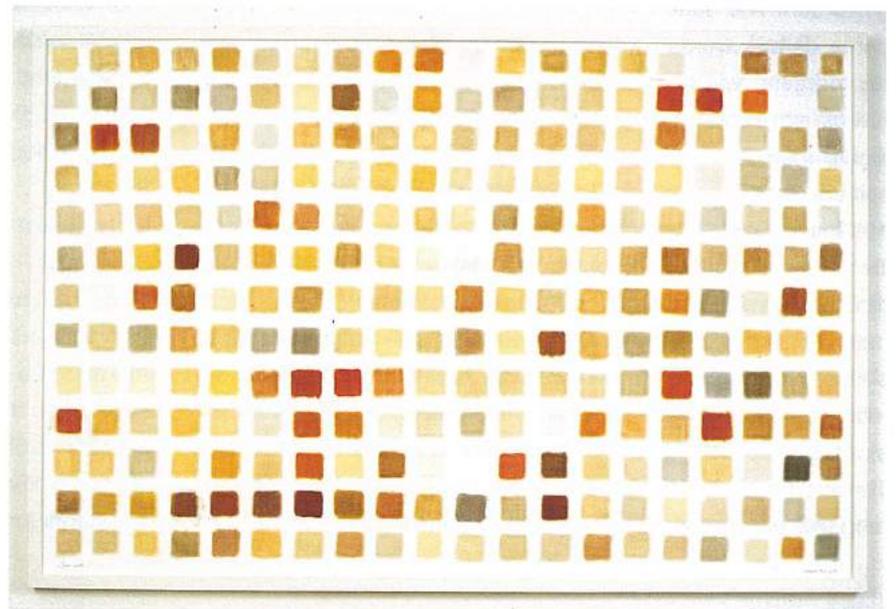
- 5 das grosse rasenstück, 1979
Wiesenteil, trockene Pflanzen
zwischen Papier und Glas
96 x 149 cm
Slg. mueller-roth, Stuttgart



- 6 eschenau collection, 1985
Projekt »natural relations«
35 Proben von insgesamt 396
Variable Maße
Karl-Ernst-Osthaus-Museum,
Hagen



- 7 from earth, 1985
Ausgeriebene Erde auf Papier
120 x 180 cm
Slg. Daimler-Benz AG, Stuttgart



nen ist kaum etwas erhalten. Es folgen Versuche mit informellem Bildaufbau aus einer Mischung von weißer und schwarzer Temperafarbe im Bild, über die dann wieder mit dem Quast über die feuchte Farbe gestrichen ist, so daß immer weniger zu sehen bleibt, oft in zehn bis 15 Schichten übereinandergemalt im Prozeß von Malen und Wegwaschen. Wie der Ablauf eines natürlichen Prozesses von anhaltender Dauer und Verwitterung entstanden die ›grauen Bilder‹ in einem noch gestisch informellen Duktus. In der heruntergelaufenen Farbe sammelte sich körniger Sand und Farbe an, was wiederverwendet wurde, und schließlich wurde auch die gespachtelte, geschabte und reliefhaft aufgetragene Farbe, die immer heller wurde, ersetzt von feinkörnigem hellen Quarzsand als Untermalung der Bildstrukturen. Diese werden nicht nur profiliert, sondern auch wieder abgewaschen, so daß sie flache Strukturen mit zunächst unregelmäßigen Erhebungen oder kleine Hügelchen ergaben. Am Ende wurden dann auch die Hügel weggelassen; das ergab eine homogene Fläche von Weiß, die monochrome, weiße, feine Körnungsstruktur reduziert auf die materiale Objektivität; das waren die frühen weißen Bilder von 1959/60, die heute als kunsthistorisch bedeutende Wegweiser für eine ganze Künstlergeneration gelten (Abb. 1 + 10).

Als bezeichnende Charakteristik beschreibt der kinetische Künstler und Architekt Hermann Goepfert damals die monochrome Anfangsphase von herman de vries in der ganzen Komplexität dieser Zeitphase: »(...) Seine seriellen Arbeiten sind alle weiß. Farben und Formen sind für ihn festgelegte Zeiten, gleich einem Alphabet, mit denen er seine optischen Poesien schreibt. Alle seine Gedichte reimen sich (...). Ich weiß z. B., daß er von seiner Tätigkeit im biologischen Institut Bänder mit Vogelstimmen heimbrachte. Die ordnete er nach seinem Prinzip, und als alles geordnet, nichts mehr vertauschbar war, war daraus Musik geworden. Wie hätte es anders sein können und was hätte anderes daraus werden können, wenn man so konsequent und rein vorgeht, wie herman de vries. Bei herman de vries ist ein Kubus ein Kubus, eine Farbe ist eine Farbe, ein Ton ein Ton, nichts mehr und nichts weniger, wenn alles unverrückbar auf seinem Platz ist, ist es ein Gedicht. Die Sache ist pur (...).«⁴

1959: zero, random objectivation, visuelle poesie

Der Weg zur weißen monochromen Malerei (Abb. 1) ist in Worten des Künstlers die Methode der Reduktion: »(...) da taucht man plötzlich irgendwo auf, und dort, wo ich aufgetaucht bin, denke ich, das war mit den weissen bildern, das ist dann die mitte, von da aus habe ich mich weiterbewegt.«⁵ Als wenn man einen Stein aus Fakten und Tatsachen im eigenen Denken und Tun ins Wasser wirft, folgen die Rhythmen der Kunstentwicklung und die weiteren zyklischen Kreise im Werk von herman de

vries jetzt in schneller Folge einem gemeinsamen Aufbruch in der Kunst im Übergang zu den 60er Jahren. Mit der Reduktion der malerischen Mittel und der Aufhebung der Bildgrenzen, dem Schritt vom Tafelbild zum Bildobjekt und den Recherchen elementarer visueller Gesetze von Licht, Bewegung, Raum und Zeit – hinzu kommt die erstmals intendierte Einbeziehung der objektiven Wahrnehmung des Menschen als gleichzeitig kreativen und rezeptiven Faktor in bildender Kunst und Gesellschaft – entsteht wie auf ein Signal hin die Möglichkeit eines synergetischen Zusammentreffens einer jungen, grenzüberschreitenden Avantgarde-Kunst in ganz Europa.

herman de vries ist beteiligt an wichtigen ZERO-Ausstellungen, wie 1962: ›Nul‹, Stedelijk Museum Amsterdam; 1963: ›Europäische Avantgarde‹, Frankfurt; 1964: ›Zero‹, New Vision Center, London; 1965: ›White on White‹, Andover und Lincoln/Mass, USA.; ›Licht und Bewegung‹, Kunsthalle Bern; ›Weiß in Weiß‹, Galerie Schmela, Düsseldorf; ›Zero‹, Atelier Fontana, Mailand; ›The inner and outer Space‹, Moderna Museet, Stockholm; ›no-ve tendcije 3‹, Zagreb und 1966: ›Weiss auf Weiss‹, Kunsthalle Bern.

Mit der Symbiose von Kunst und Wissenschaft, der Sammlung und Publikation von wissenschaftlichen Daten, der Begrenzung auf objektives Denken und wissenschaftliche Experimente, die als bewiesen gelten, wenn sie auf systematische Weise zu reproduzierbaren Ergebnissen führen, war herman de vries prädestiniert, in der niederländischen ›Nul-Gruppe‹ eine Trendwende in der visuellen Information zu leisten. Dabei wurde die Arbeit unterstützt durch mehrsprachige Publikationen, wie ›revue nul = O‹ ab 1962 (mit Henk Peeters und Armando) und ab 1965 mit der Zeitschrift ›revue integration‹ in Arnhem, die bereits den Weg für künftige Entwicklungen zur Kunst und Kunstvermittlung im aktuellen Austausch von Statements, Manifesten und neuen Denkmodellen eines grenzüberschreitenden Wirklichkeitsbewußtseins in der gemeinsamen Kunstdiskussion eröffneten und weiterleiteten.

Seither ist die Publikation und Herausgabe von eigenen Schriften und Beiträgen anderer Künstler und Denker ein integrierter Bestandteil im Werk von herman de vries von bedeutendem Sammlerwert (vgl. Archiv Hans Sohm, Staatsgalerie Stuttgart). Sein erster Text über Sprache war ein manifestartiges Flugblatt, das zur Erstausgabe des Buches ›Weiss‹ mit leeren weißen Seiten im Jahr 1962 erschienen ist.

Als extreme Konsequenz einer Objektivierung im ›Weiss-Konzept‹ bezieht sein System der ›random objectivation‹ (Abb. 2) jetzt ab 1962 die Zufalls-Objektivierungen als gestaltende Instanz der künstlerischen Arbeit ein. »es handelt sich darum, eine offenheit, eine freiheit, eine singuläre wahrheit im vorgegeben-

nen rahmen anzubieten. (...) dem bildbetrachter wird keine bestimmte anschauung mehr aufgedrängt. künstler und betrachter, beide sind frei.«⁶ Als Zufallsgenerator benutzt er eine Tabelle von ›random numbers‹ aus den ›Statistical Tabela for Agricultural, Biological and Medical Research‹ von R. A. Fisher und F. Yates und verweist in dieser Zeit schon auf computergenerierte Ansätze in der Kunst. »Die eigentliche gestaltende Leistung ist der Aufbau eines Codes, nach dem die Zufallszahlen in Winkelstellungen, Längen und Koordinaten usw. von Elementen umgesetzt werden, und die Herstellung eines Programms, nach dem die Auswahl der verwendeten Elemente vollzogen wird. Da höchste Übersichtlichkeit und Transparenz angestrebt werden, beschränkt sich de Vries auf einfache Elemente – Quadrate, Balken, Punkte usw., die flächenhaft oder räumlich verteilt werden.«⁷

Zufallsobjektivierung als Hintergrund von Denkmodell und Arbeitsmethode werden – mit der Definition: »bildende kunst ist visuelle formulierung« – übertragen auf Poesie, Experimente mit visueller Sprache und konkreter Kommunikation, die den Hauptteil seines Werkes von 1962 bis auslaufend 1975 als scheinbares Paradoxon zugleich begrenzen und befreien. An der äußersten Grenze des Vorstellbaren hat herman de vries zusammen mit dem Mathematiker Michael Hebert 1973 die Zahlenberechnung der Topologie des Zufalls und die visuelle Aufzeichnung in linearen Mustern von ›chance-fields chance-felder‹⁸ wiederaufgenommen mit der konkreten Anweisung zur Wahrnehmungsoptimierung: »schauen sie an jeder stelle, zu jeder zeit wieder nach der wirklichkeit, wenn sie chance-felder gelesen haben.«

1967: chance & change

Die Erkenntnis, daß alles Leben und Sein steter Veränderung unterworfen ist, bringt ihn zur Entscheidung, nur noch als freier Künstler zu arbeiten und sich einen Raum zu schaffen, in dem das Leben sich frei entfalten kann. Er zieht sich aus der öffentlichen Kulturszene zurück in ein kleines Dorf in Unterfranken in der Nähe des Steigerwaldes, wo sein Atelier bis heute ein rund 200 Quadratkilometer weitgehend unverfälschter Wald ist, mit natürlichen Quellen und Wasserfällen.

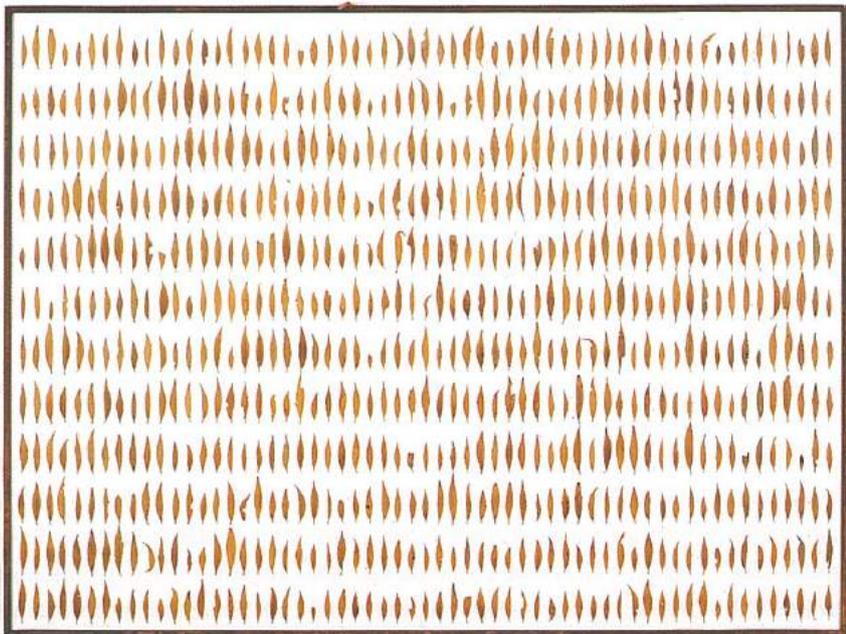
Mit dem Streben nach Auflösung der Gegensätze zwischen Leben und Kunst, Kunst und Wissenschaft, Sprache und Bild im kulturellen Wandel der 60er Jahre – zu einer Zeit, als es die jungen europäischen Avantgarde-Künstler mit magnetischer Anziehungskraft in die neue Kunstmetropole New York und zur Umsetzung neuer technologischer Medien in die USA zog – findet herman de vries den geistigen Impakt seiner Wandlung und Verwandlung in umgekehrter Richtung auf seinen in der Folge immer ausgedehnteren Reisen als Sammler und Ethnobotaniker in

Europa, in den Orient und den nahen und fernen Osten, zurück über Afrika rund um die halbe Welt. Reisen wird zu seiner neuen Kunstform, er kommuniziert in Art der ›fluxus‹-Bewegung mit seinen engsten Freunden über ›notes‹ und ›postal messages‹ in Form von Postkartenserien, Telegrammen und zufallsorientierten Fotoserien. ›chance & change‹ schrieb er am 4. Juli 1970 in Teheran, auf dem Weg von Arnheim, Frankfurt am Main über Land nach Bombay und den Seychellen in sein Tagebuch, ursprünglich mit der Absicht, auf ›aride island‹ eine freie Lebensgemeinschaft aufzubauen, aber es kam alles anders. »when you receive this is different«, heißt es in kreisrunder Schrift auf einem Briefstempel; mit dem herman de vries seine Briefsendungen in die Welt schickt.

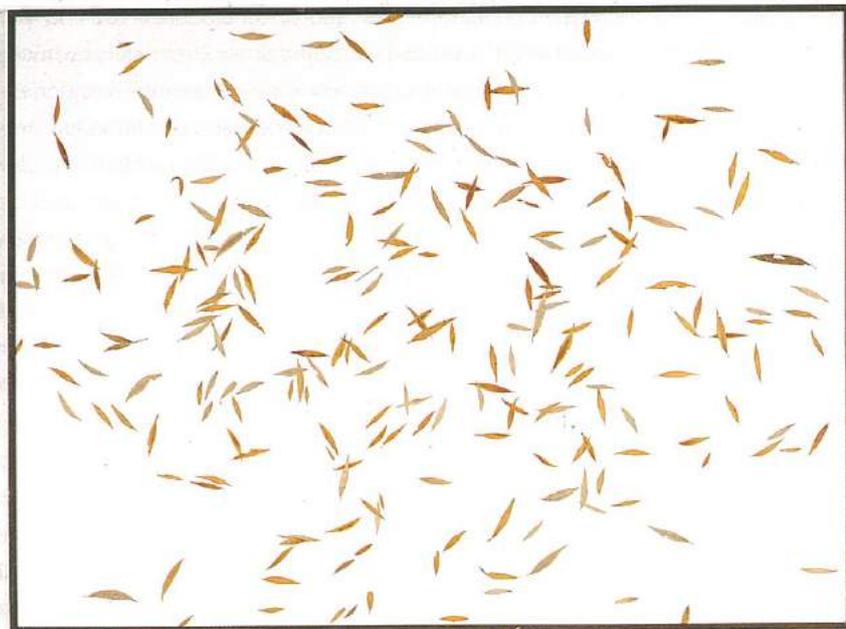
»auf reispapier in kathmandu gedruckt, erschien 1974 in der ›temporary travelling press publications nr. 2‹ ein kleines büchlein, genauer ein umschlag mit einer losen, beweglichen innenseite mit dem Titel: ›to be all ways to be‹. aus der ferne lud herman de vries die in europa gebliebenen kunstfreunde ein, philosophisch-spielerisch über ›wege des seins‹ nachzudenken (...), was sich hier aus dem sprachlichen zufallsspiel erschliesst, spannt einen bogen zwischen der poesie der 60er jahre und der denkweise des zen-buddhismus und hinduismus. de vries hat die intensive beschäftigung mit wittgenstein als skeptiker von sprache und philosophie hinter sich gelassen und findet sich wieder in der anschauung meister eckhards, als meister des lesens und als meister des lebens. seither ist er darum bemüht die ›seeings of his beeing‹ mitzuteilen. philosophie, kunst, wissenschaft und leben möchte er nicht mehr trennen.«⁹ 1972 verwendet er beispielhaft ein Bündel getrocknetes Gras als »für sich selbst sprechende realität«, um als authentisches Dokument zu demonstrieren, was er als Erweiterung des Begriffs Sprache versteht, die das eine vom anderen trennt: das Ja und Nein, das Du vom Ich, dich von mir, hier und dort.

1975: Wirklichkeit als selbständiges Dokument, Natur

Mit dem Ziel, Wirklichkeit als Wirklichkeit bewußt zu machen, ist der natürliche Zufall gleichermaßen vorgegeben, wie die kulturellen Methoden im analysierenden Sinn des Künstlers, wie z. B. Schauen und Erleben, Sammeln, Trocknen, Pressen, Reiben und Ordnen von vorgefundenen Materialien: In der Gegenüberstellung zweier Ordnungen offenbart sich konkret ein gleiches Prinzip, ein gemeinsamer Plan. Die Natur hat ihre eigene Ordnung, die dem vorgefundenen natürlichen Zufall im Bild entspricht mit dem Ergebnis, daß diese Arbeiten auf eine Wirklichkeit eingestimmt sind, die den Erhalt von ›verschüttetem oder verbessertem Wissen mit neuem Wissen integriert – unabhängig davon, ob Wirklichkeit von uns verstanden oder bearbeitet wird. Das 1976 entstandene Werk mit der Bezeichnung ›16 dm2‹ do-

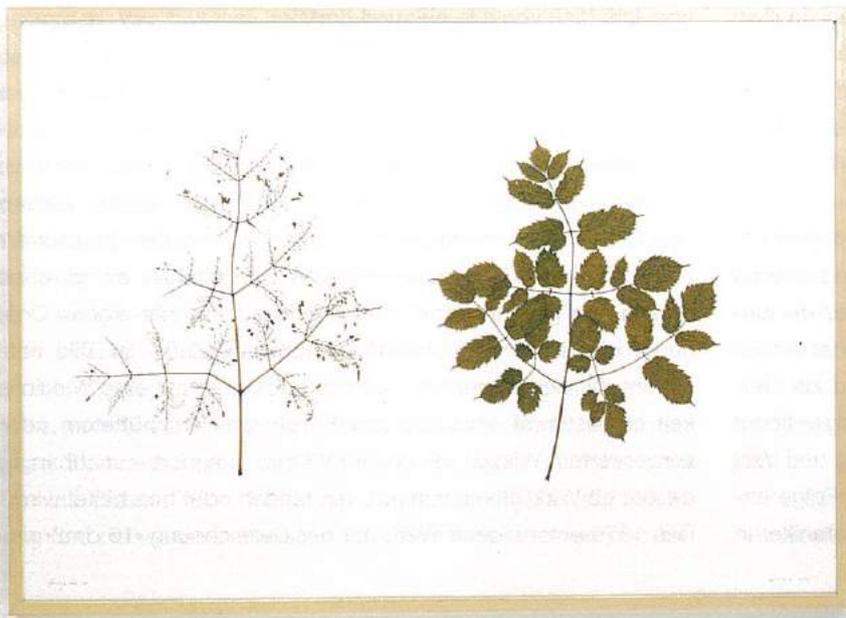


8a

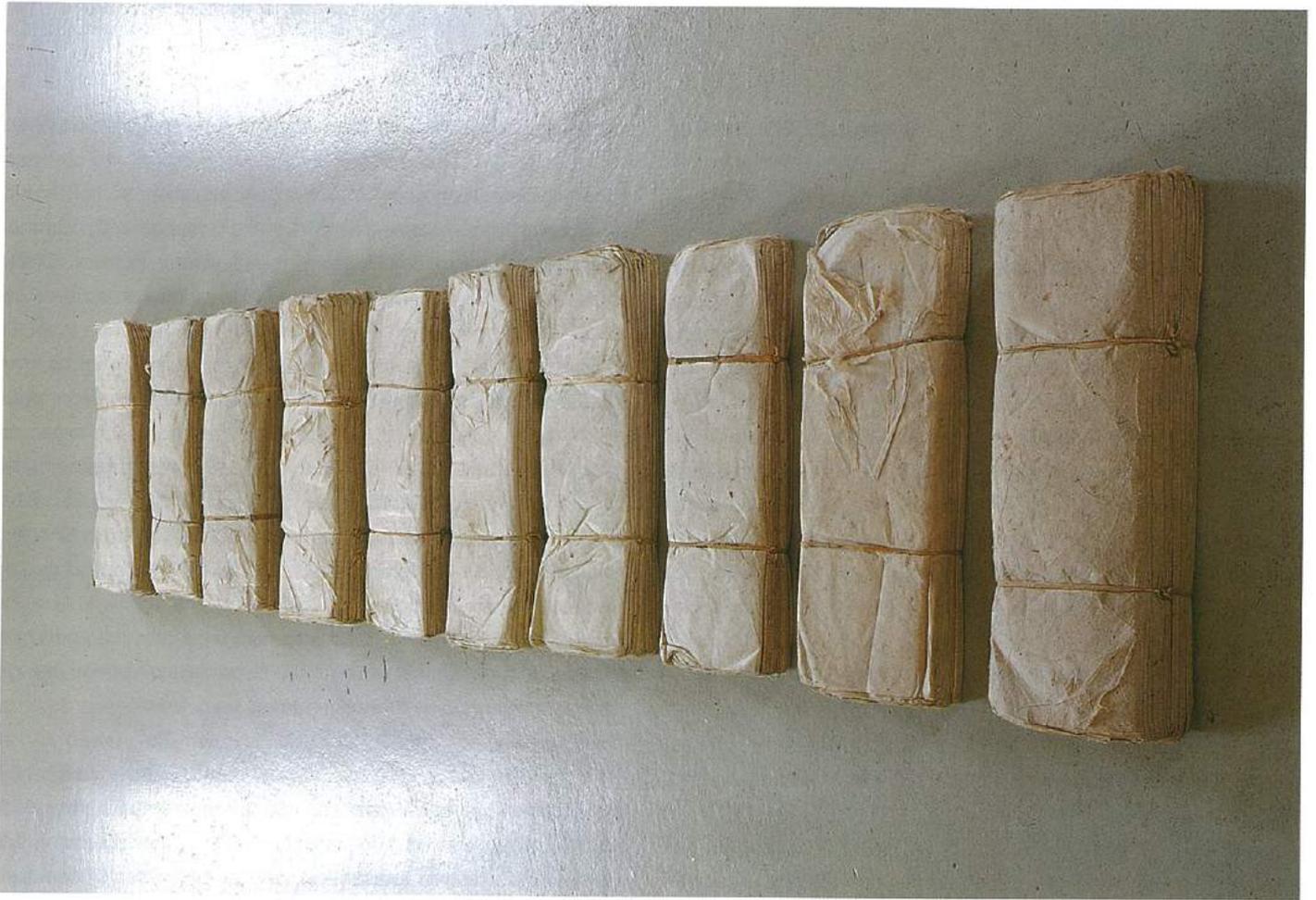


8b

8 salix I und salix II, 1986
 a + b Weidenblätter auf Papier und Holz
 Zweiteilig, je 135 x 180 cm
 Slg. Lenz Schönberg,
 München und Söll/Österreich



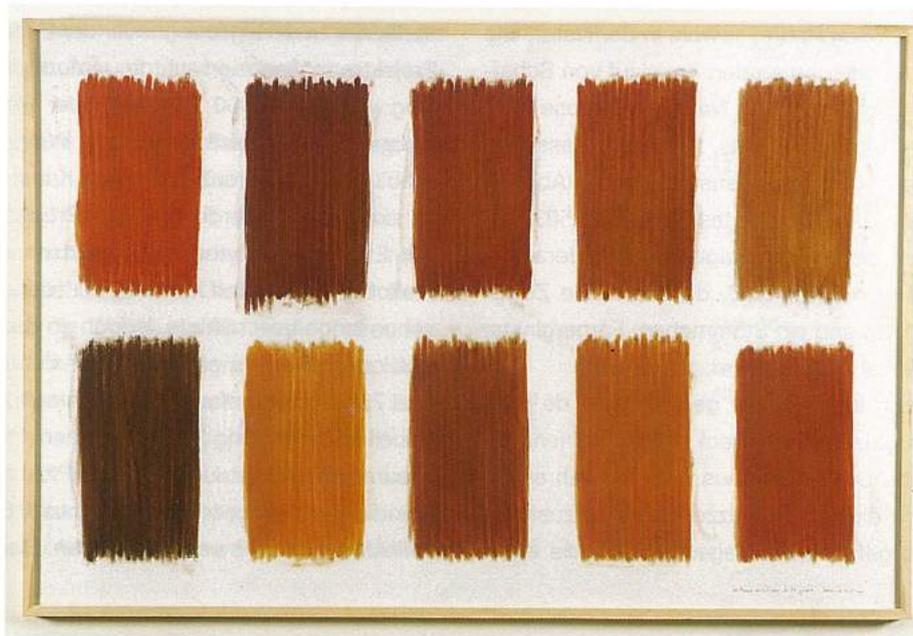
9 from the same plant, 1989
 Getrocknete Blätter auf Papier
 104 x 144 cm
 Privatbesitz



10

10 2000 empty sheets, Kathmandou, 1989
Reispapier
52 x 245 cm
Im Besitz des Künstlers

11 los tierras de las rosas de la gomera, 1990
Ausreibungen von Erde auf Papier
120 x 180 cm
Galerie mueller-roth, Stuttgart



11

kumentiert z. B. alle Pflanzen – es sind insgesamt 473 – die auf dem ›16 dm²‹ umfassenden Ausschnitt einer Wiese zur gleichen Zeit gewachsen sind. Der Zustand der Wiese ist bei Arbeitsbeginn und -ende fotografisch aufgezeichnet; auf einem Plan ist der ursprüngliche Standort jeder einzelnen Pflanze exakt identifiziert.

Der Umgang mit Pflanzen oder losen Blättern im Werk konzentriert sich vorerst wesentlich darauf, die Vielfalt natürlicher Formen als analoges Modell für ihren fortwährenden Wandel in Zyklen von Sein und Vergehen zu dokumentieren. Natur als primäre Realität macht die Rolle des Künstlers eher bescheiden; natürlich hat er die eigene Wahl, aber die Weise der Präsentation ist bei herman de vries durchgängig immer objektiv, bezieht sich auf Fakten und Tatsachen und geht in der Gleichberechtigung verschiedener nebeneinanderliegender Elemente und Ebenen auf. Die Blätter sind von Hand gesammelt, und bei serieller Ordnung wird z. B. das Raster auf der Fläche bestimmt vom jeweils größten Blatt in der Reihe. Auf diese Weise hat jedes Blatt seinen eigenen, gleichbleibenden Raum auf der Fläche, und so bleiben sie untereinander vergleichbar, und es stellt sich heraus, daß kein Blatt dem anderen gleicht (Abb. 15).

Daneben gibt es auch die Methode, zu vorher festgelegten bestimmten Tages- oder Jahreszeiten eine plane Fläche unter den gleichen Baum zu legen und die herabfallenden Blätter so zu fixieren, wie sie durch Wind, Klima und Luftströmung bedingt herunterfallen, wie z. B. im zweiteiligen Werk ›Salix I und Salix II‹ von 1986 (Abb. 8), wo die beiden großformatigen Bilder zusammen wieder eine aufeinanderbezogene Wahrnehmungsstruktur ermöglichen.

Die Arbeit mit Natur als selbständiges Dokument eröffnet mit der Bildfläche sozusagen die Zeit und den Ort der Herstellung und des Entstehungsprozesses gleichzeitig mit, vergegenwärtigt den uns umgebenden freien Raum, sowohl in der Natur, wie auch darüber hinaus die Erinnerung an den Kreislauf von Schaffen, Werden und Vergehen in Kunst und Natur als zeitlose Wiederkehr. So lautet z. B. ein vorgefundenes, zwischen Glasscheiben gepreßtes Stück Wiese ›grosses rasenstück‹, 1979 (Abb. 5), in Anlehnung an Albrecht Dürers berühmtes Blatt von 1503, andere Arbeiten wirken wie eine Realübertragung von Federzeichnungen von Leonardo da Vinci, wie z. B. dessen kleine Zeichnung ›Eichenlaub mit Eicheln und ein Stämmchen, Färberginster mit Schoten‹ um 1506, Royal Library, Windsor.

1976/77 auf einer weiteren Indien-Reise geht herman de vries dazu über, neben einem Skizzenbuch, dem er den Namen ›documents of a stream‹ gibt, Dokumente aus dem fortwährenden Prozeß des Lebens, auch die ersten Skizzenkoffer herzustellen mit in der Wirklichkeit vorgefundenen Gegenständen, die er als

›artefakte‹ bezeichnet. Im eigenständigen Werk (vgl. ›skizzenkoffer I‹, 1970 – 77) sind die ›artefakte‹ nach Fundort und ursprünglicher Lage exakt zusammengetragen als umfassende Sammlung von Dokumenten der Wirklichkeit als eine Art archäologisches Museum der Gegenwart mit einem für den Künstler wesentlichen Querschnitt aus seiner Alltagskultur in unserer Zeit. In den Wintermonaten 1979/1980 auf der Kanarischen Insel Gomera entsteht die Idee, neben Kakteen- und Steinsammlungen, verschiedene ›earth-samples‹ für ein umfassendes Erde-Museum (Abb. 11), das heute gesammelte Erde in vielen Farben aus aller Welt enthält, zusammenzutragen. »the earth museum, volume 1, gomera«, beschreibt der Künstler: »diese arbeit besteht aus einer 20 erdmuster enthaltenden kassette, jedes eine gute handvoll, alle als ›erde‹ identisch, alle in ihrer farbe und struktur unterschiedlich.

ohne zweifel hätte die 372 km² grosse insel gomera noch mehr unterschiedlichkeiten hergegeben. dieser gesammelte teil gibt aber trotzdem einen klaren eindruck vom begriff – erde – aus dem bereich gomera.«¹⁰

Seit den 80er Jahren hat herman de vries die Sammlungen und Fundstücke in ihrer Weite und Vielfalt der Naturstoffe wieder zurückgetragen in die Heimat und sie in bedeutenden Museumsausstellungen präsentiert, wie z. B. in der Düsseldorfer Ausstellung ›von hier aus‹, wo er im konzentrierten Beisein von Joseph Beuys hoch oben von einem Kran aus die Menge von 108 Pfund Rosenblüten, bekannt als Duftstoff ›rosa damascena‹ (Cover) in einem großen Kreisrund auf den Boden streute, zu einem duftend ausströmendem Beet aus Rosen.

1984: natural relations

1989 wird im Karl-Ernst-Osthaus-Museum in Hagen erstmals das umfassende, heute auf der Welt wohl einmalige Forschungsprojekt ›natural relations‹ ausgestellt, das von der Niederländischen Regierung aus dem Etat für ›Kunsterneuernde Projekte‹ mitfinanziert wurde. ›natural relations‹ ist eine Sammlung von rund 2000 Pflanzen oder Pflanzenteilen, denen eine heilende oder geistbewegende Wirkung zugeschrieben wird (Abb. 6). An der Grenze zwischen Kunst und Nicht-Kunst handelt es sich um ein interdisziplinäres Projekt aus Studien über Botanik, Ethnologie, Mythologie, Geschichte der Religion und Pharmakologie. Das sind Gebiete, mit denen herman de vries sich schon lange beschäftigte, jedoch an der Archivierung für ›natural relations‹ arbeitete er allein über sieben Jahre seines Lebens. Das 765 Seiten umfassende ›Katalogbuch‹¹¹ enthält neben der visuellen Darstellung Resultate einer in vielen Generationen lang gesammelten Erfahrung aus der Pflanzenwelt in Beziehung zur mündlich übertragenen Volkskenntnis. Es ist die Integration von kollektivem Wissen und Archetypen. Die Arbeit übergreift mehre-

re Kulturkreise und verweist auf transkulturelle Übereinstimmungen.

»(...) in der Anschauung wird ›natural relations‹ zu einer Art Urwald von Sinneseindrücken, Informationen, Wissensbeständen und Kulturformen, eine konkrete natürliche Beziehung, die darin ein Bild aller bestehenden und möglichen natural relations ist. (...)

de vries' Interesse ist nicht nostalgisch oder esoterisch, sondern entspringt dem ›gesunden Menschenverstand‹ bzw. seiner Geschichte und wird, wo immer möglich, beflügelt von den Ergebnissen neuester wissenschaftlicher Forschung: ›natural relations‹ ist die intelligente Antwort auf die allfällige High-Tech-Ideologie und ihre theoretische Überwindung. de vries propagiert entgegen den hochgezüchteten Überlistungsstrategien der Ingenieure die direkte Auseinandersetzung, ein unmittelbares Sich-Einlassen auf die Natur und sucht dazu in allen ihm zugänglichen Bereichen, vor allem aber auch da, wo vermeintlich nur Aberglaube herrscht, nach Belegen und Beispielen für den Zusammenhang, den wir durch die Entwicklung von Kultur zerstört haben.«¹²

1991: Natur, Kultur, Landschaft

1991 realisierte herman de vries eine Ausstellung in Südfrankreich, welche die Stadtlandschaft, die Kulturlandschaft und die Naturlandschaft wieder in sich vereint und auf neue Projekte im lebendigen Zusammenleben vom Menschen in der Natur verweist – ausgehend von der Erfahrung, daß die Welt mein Körper ist und das, woraus ich herausschaue, das ist, was ich anschau. Im Rahmen seiner Retrospektive ›herman de vries: terre, vie et poésie‹ im Château de Mouans-Sartoux – Espace de l'Art Concret –, gefördert vom damaligen französischen Kulturminister Jack Lang, realisierte er in den Räumen vom Schloß, in der das Schloß umgebenden Parklandschaft (Abb. 12) und weiterhin in der dieses Areal umgebenden Naturlandschaft, das auch mehrere Plätze und Ortschaften einschließt, in denen die Bevölkerung lebt, eine in die Zukunft hineingeplante, geschützte Naturlandschaft.

»die form der landschaft ist ein zeugnis unserer kultur«, sagte er auf einem Symposium an der Universität Twente in den Niederlanden am 28. 5. 1993 und bewegt damit seine gegenwärtige Arbeit weiter, die in begrenzten Situationen auf ein vor Menschen geschütztes Naturbild aufgerichtet ist, wie in der Form von ›sanctuarien‹, oder auf die Wandlung von zugänglichen Naturgebieten, in Kulturlandschaften, zur Integration von ursprünglichen Erlebniswelten im Natur- und Menschenbild, wie z. B. in einem großangelegten Naturlandschaftsprojekt, von dort aus, wo er ausgegangen war, in einer Landschaft zwischen Land, Poldern und Meer. Zu diesem ›wassergut-projekt‹ in Holland, welches seine künstlerische Arbeit in andere Raumdimensionen,

aber auch wieder in die Zukunft der Gegenwart führt, gibt es einen Text des Künstlers¹³ aus dem Jahr 1978, der wiederum zum Anfang zurückführt: »...die holländischen maler malten das meer, die land-art fotografierte, veränderte und verfremdete das meer (dibbets) manzoni holte das meerwasser in die ausstellung,

schippers brachte als performance wasser ins meer, ich hole den zuschauer in die wirklichkeit, die einzige stelle, wo seine wahrnehmung noch nicht über seine eigenen persönlichen bedingungen hinaus manipuliert werden; natur: das medium ist ausgeschaltet, die wirklichkeit ist ihr eigenes medium, der zuschauer frei ...«

Die Autorin ist Kunstpublizistin und lebt in Berlin.

Anmerkungen:

- 1 herman de vries: ›zum gedächtnis dem, was vergessen ist, Untertitel zu: ›natural relations – eine skizze‹, Hrsg. Karl-Ernst-Osthaus-Museum, Hagen, Verlag für Moderne Kunst, Nürnberg 1989
- 2 herman de vries, in: Hannah Weitemeier, Interview mit herman de vries, Eschenau, 8. – 10. Mai 1997
- 3 herman de vries: ›das blaue feld‹, in: ›to be‹, hrsg. v. Andreas Meier, Cantz Verlag, Stuttgart 1995
- 4 Hermann Goepfert, ›herman de vries‹, in: Egoist 15, 1968
- 5 Interview von Hannah Weitemeier mit herman de vries, Eschenau, 8. – 10. Mai 1997
- 6 herman de vries: Auszug aus ›über zufallsobjektivierungen: objektivität und wirklichkeit‹ in ›revue integration‹, no. 4, november 1965
- 7 Herbert W. Franke ›Herman de Vries‹ in: Neue Konkrete Kunst-Konkrete Kunst – Realer Raum, hrsg. v. H.-L.-Alexander von Berswordt-Wallraube, Bochum 1971, S. 157
- 8 herman de vries: ›chance-fields chance-felder‹ edition e, hrsg. v. W. Wassermann, Dinkelscherben 1973, Auflage 1000
- 9 Andreas Meier, Auszug aus ›herman de vries, natura incorporata‹, in: Kunstforum Bd. 137, Juni – August 1997, S. 90
- 10 herman de vries, in Kat.: ›herman de vries 1954 – 1980‹, Groninger Museum, Groningen, 7. 9. – 13. 10. 1980, S. 11
- 11 herman de vries, ›natural relations – eine skizze‹, Hrsg. Karl-Ernst-Osthaus-Museum Hagen, Verlag für Moderne Kunst Nürnberg, 1989
- 12 Michael Fehr, ›... diese Sätze überwinden, Zur künstlerischen Arbeit von herman de vries‹, s. Anm. 11, S. XV
- 13 hermann de vries, s. Anm. 10, S. 43

Fotonachweis

- | | |
|-----------|-------------------|
| Abb. 10 | Jean Brasille |
| Abb. 4 | Andreas Lauble |
| Abb. 1, 2 | Philipp Schönborn |
| Abb. 3 | John Stoel |



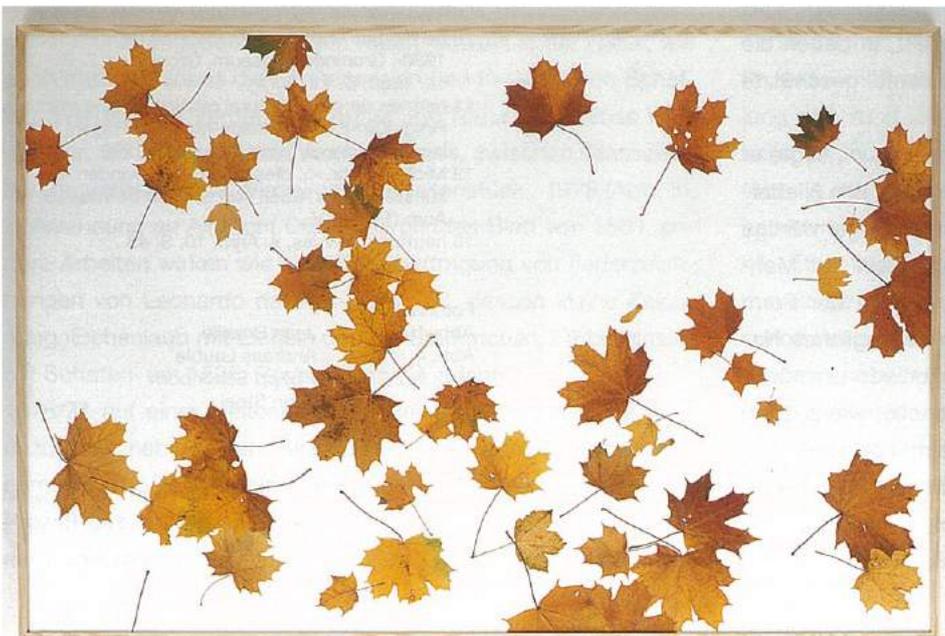
12

12 baum, gerahmt 1991
 Format unbekannt
 Ausstellung 'terre, vie et poésie',
 espace de l'art concret, Mounans-Sartoux/Frankreich

13 am ahornbrunnen, 1992
 Vom Baum gefallene Blätter auf Papier
 120 x 180 cm
 Galerie mueller-roth, Stuttgart

14 zwei tage unter der weißdornhecke, 1992
 Vom Baum gefallene Blätter auf Papier
 120 x 180 cm
 Galerie mueller-roth, Stuttgart

15 quercus, 1992
 a + b Eichenblätter aus dem Royal Botanic Garden, Edinburgh
 29 Teile, gesamt 156 x 579 cm
 Stiftung Kunsthaus, Slg. Centre Pasquart, Biel/Schweiz



13

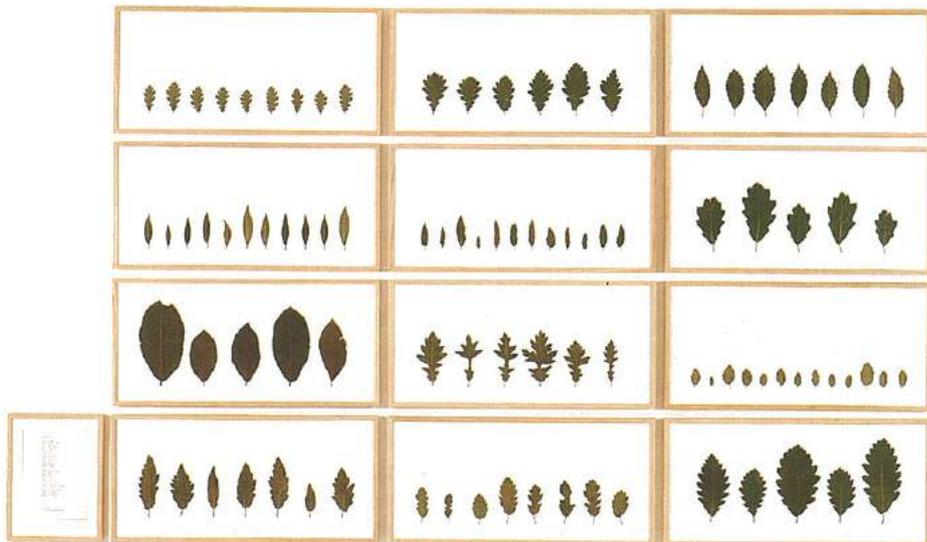
12



14



15a



15b

herman de vries

een vruchtbare wandeling*

ben het bos ingegaan om wat te denken, vergat echter te denken
en vond het niet nodig hieraan enige konklusie te verbinden.

*eine fruchtbare wanderung

bin in den wald gegangen um zu denken, vergass aber zu denken
und fand es nicht nötig daran irgendwelche schlussfolgerungen zu knüpfen.

herman de vries, in: ›asiatische und eschenauer texte‹, artists press,
bern 1975

die eiche

wir werden dich niemals vergessen, wynfrith!

den beginn menschlicher kultur, das, was sich von reiner natur un-
terscheidet, erkennen wir an den hilfsmitteln, den ersten gerät-
schaften des menschen: der sichel, mit der man erntet, schneidet,
nimmt; der schnur zum bündeln, sammeln, aufbewahren, mitneh-
men; dem korb, dem beil.

die geschichte der menschlichen kultur wird begleitet von eingriffen
in lebensräume, zunehmend mehr, als es uns ökologisch zukommt.

im mittelalter, während der entwicklung der städte, war deren exi-
stenz abhängig vom wald: zum hausbau, für grosse kultische ge-
bäude, kirchen und katedralen, für feuerholz zum kochen und hei-
zen, für das handwerk und für die anfänge der industrie, aber auch
zum mästen der schweine (eicheln), für honig, den einzigen süsz-
stoff, für die jagd, insbesondere auf kleinvögel und zum kräuter-
sammeln.

die kirchen beanspruchten einen grossen anteil: allein für den
dachstuhl der st. peterskirche in hamburg wurden 400 alte eichen
verbraucht. beim bau der frauenkirche in münchen verarbeitete man
ungefähr 20 000 bäume, und woher kamen die millionen bäume,
auf denen amsterdam gebaut ist?

die lüneburger heide entstand, als zum salzsieden in einer kurzsi-
chtigen politik im spätmittelalter die wälder rund um lüneburg ver-
braucht wurden, bis kein wald mehr da war und das holz mit müh-
samer flösserei von mecklenburg herangeschafft werden musste.

in schottland wurden nach der erobringung durch die engländer die
wälder rücksichtslos kahlgeschlagen. am anfang als bauholz für
den schiffsbau, dann als holzkohle, um eisenerz zu schmelzen. an
der nordwestseite von loch maree errichtete man eine reihe von
schmelzöfen. solange sie in betrieb waren, wurden zur holzkohlen-
herstellung für diese öfen täglich 6 hektar wald, jahrhundertealte
kiefern und eichen, gefällt. die vielgerühmte schottische landschaft
ist in wirklichkeit eine verödete wüstenei, eine durch menschliche
habsucht, dummheit und kurzichtigkeit entstandene ödneis, wo nur
noch schafe grasen, in der einst bis 700 meter höhe grosse wälder
standen.

auf einer topographischen karte von schottland fand ich die namen
von ungefähr 170 wäldern – die es nicht mehr gibt, baumlose leere.

die rhön war mit herrlichen wäldern bedeckt, bis 1720 der fürstbi-
schof von würzburg, unter dessen herrschaft das gebiet stand, die
neue residenz bauen liess. das geld dazu kam aus den wäldern der
rhön, die innerhalb dreier jahre zur gänze abgeholzt wurden. die
stämme wurden mit flössen nach holland exportiert ... zum bau ei-
ner kriegsflotte gegen england. das holländische geld dafür kam
aus der ausbeutung der kolonien, besonders aus dem gewürzhan-
del.

als der südenglische prediger wynfrieth (›glück und frieden‹), be-
kannt als der heilige bonifatius, am beginn des achten jahrhunderts
nach friesland und deutschland kam, um die macht seiner kirche zu
verbreiten, erliess er regelungen mit dem ziel, die heidnischen ge-
bräuche systematisch auszurotten. für diesen zweck wurden die
heiligen eichen, kultische orte einer bevölkerung mit noch starker
bindung an und ehrerbietung vor den kräften der natur, gefällt, um
ihnen die ohnmacht ihrer götter beweisen zu können. bekannt ist
der anschlag des heiligen bonifatius auf die sächsische eiche von
geismar (in der nähe von kassel).

diese störungen in der geistigen einstellung zur natur, zu wald und
quellen wurden durch diese missionarsarbeit bleibend eingepägt.
die nachwirkungen reichen vielfältig bis in unsere gegenwart hinein.

– die eiche – ist gefällt – wir werden dich niemals vergessen, wyn-
frith!

herman de vries ›to be‹, hrsg. von andreas meier, cantz verlag,
stuttgart 1995, s. 180

über die zufallsobjektivierungen: objektivität und wirklichkeit.

in meinem ganzen werk ist, wie ich glaube, der drang zur objekti-
vität eine der stärksten triebfedern. ebenso wie in meinen rein-weis-
sen bildern, meinen pfahl-, säulen- und blockförmigen objekten,
glasgruppierungen und lichtreflektierenden flächen, will ich in ›ran-
dom objectivations‹, zufallsobjektivierungen, nichts anderes darstel-
len, als die wirklichkeit ...

herman de vries, auszug aus: ›revue integration‹, no. 4,
november 1965

true philosophie is immediate actual.

so, any communication of it can go from and to the actuality of it,
which is not symbols.

so, liberated of thinking with symbols, philosophie is life and actuali-
ty.

true art is immediate actual. so, any communication of it can go
from and to the actuality of it, which is not symbols. so, liberated of
thinking with symbols, art is life and actuality.

true life is immediate actual. so, any communication of it can go
from and to the actuality of it, which is not symbols. so, liberated of
thinking with symbols, life is life and actuality.

true actuality is immediate actual. so, any communication of it can go from and to the actuality of it, which is not symbols. so, liberated of thinking with symbols, actuality is life and actuality.

true communication is immediate actual. so, any communication of it can go from and to the actuality of it, which is not symbols. so, liberated of thinking with symbols, communication is life and actuality.

experience is experience.

›experience‹ is a symbol, so has nothing to do with true philosophie, -art, -life, -actuality, -communication. so are ›philosophie‹, ›art‹, ›life‹, ›actuality‹, ›communication‹ and ›true‹ as well as the whole of this text.

frankfurt 5. 12.,
bombay 13. 12. 1976

fragmente an meine russischen freunde

wie sie auf mich wirkten, diese grossen alten namen wie chlebnikov, kamenskij, malevich, insbesondere ivan puni mit seinem bild von ca. 1915 ›tisch mit teller‹, das eine grosse historische bedeutung hat: eine frühe verbindung zwischen geist und wirklichkeit; ein denkmal bewusstwerdungsgeschichte. oft gehe ich, wenn ich in stuttgart bin, zur staatsgalerie, wo dieses bild sich jetzt befindet, um es wieder und wieder zu sehen: wirklichkeit als bewusstseinsverwirklichung, die vereinigung von kunst und wirklichkeit. das führt mich auch zu der vorstellung, dass kunst mit bewusstsein und bewusstwerden zu tun hat, was auch von grosser sozialer bedeutung ist: kunst ist auch und am unmittelbarsten in dem, was wir in unserem leben zu unserer wirklichkeit machen. da kann jeder mensch beteiligt sein, da hat kunst auch unterdrückungswert in einer totalitär oder autoritär regierten gesellschaft. die beteiligung der alten russischen avantgarde an der grossen revolutionären umwälzung einer verkrusteten gesellschaft war ein geistiges abenteuer ersten ranges – ihr ende durch die damaligen staatsorgane vorhersehbar.

1961 schrieb ich in meiner zeitschrift revue nul = 0: »zero; alles ist einheit, alles geschieht stillstehend. es gibt keine gegensätze.« in meiner damaligen arbeit, den leeren weissen bildern und der jetzigen mit der wirklichkeit, heben sich diese gegensätze auf! »zero ist kein Ausgangspunkt, sondern ein existenzniveau.«

jetzt verfolge ich weiter die entwicklung von meinem selbstverständnis, welches sich zwischen nicht-bilden (»zero«) und bilden im grenzbereich bewegt. in diesem grenzbereich lagen meine zufallsuntersuchungen (random objectivations-), darin liegt das ›natural relations‹ projekt.

›wirklichkeit als selbständiges dokument‹ fällt mehr dem nicht-bilden zu, meine erdausreibungen (›from earth‹) kommen dem bild etwas näher, der grenzbereich, in dem sich meine arbeit (und ich selbst damit) in den letzten 30 jahren bewegt, ist auch ein sozialer bereich. kunst als soziales bewusstsein, das vereinigen von kunst und nicht-kunst. das aufheben der gegensätze. die befreiung des zuschauers von der bedeutung. das akzeptieren und weiterreichen vom gegebenen inhalt der wirklichkeit. die erneuerung der erfahrung

– erfahrung der einheit. liebe. die wirklichkeit als bewusstseinsprägung. der baum, die pflanze, der körper; das essen, der tisch, der teller. es gibt nichts, was nicht ausdruck dieses bewusstseins ist.

dieses bewusstsein ist immer neu – innerhalb dieses feldes der möglichkeiten drückt es sich immer anders aus. es gibt keine wiederholung. jeder mensch, baum, blatt ist ein einmaliger ausdruck. svaha.

es gibt nichts, was ohne zusammenhang zum ganzen steht. wenn das ganze einen sinn hat, dann ist jeder aspekt davon voller inhalt und repräsentiert alles. wenn etwas ohne sinn ist, ist auch das ganze sinnlos. entdeckungen in diesem labyrinth – vorbei an dem zwiespalt der sprache – sind abenteuer – und auch der holzweg führt irgendwo hin.

die unsicherheit ist eine eröffnung zum wunder.

nicht glauben, erfahrung ist was einsicht erbringt. für erfahrungen benötigen wir freiheit, aber wir können nicht gleichzeitig verlangen: freiheit und sicherheit. freiheit ist eine übergabe an das unbekannte.

das schweigen, das die gegensätze aufhebt. die umarmung, die die gegensätze vereinigt.

herman de vries, eschenau, 9. – 11. april 1989

physik und metaphysik sind eins

alles, was wir kennen, ist in der welt, ist die welt, ist. wenn etwas real offenbar ist, ist es da (sonst wäre es nicht offenbar). wenn es eine offenbarung gibt, ist es dies. wir müssen sehen, hören, fühlen, riechen und schmecken – und dürfen uns nicht festlegen lassen auf eine interpretation dieses gegebenen erfahrenen. die welt ist gross und eins, ist viel und zusammen. erklären können wir – innerhalb unserer bedingungen und der bedingungen der bedeutungen. (die bedeutungen sind auch teil der welt.)

die metaphysik und physik sind eins in der welt, in uns, in mir. um zu erfahren, was metaphysik genannt wird, brauchen wir unser eigenes physikum: den körper und seine prozesse. wir sind nicht ohne erfahrungen. wir sind diese erfahrungen. to be. man braucht erfahrung. die wichtigste erfahrung nennen wir freude.

die erfahrungen, von der selben welt hervorgerufen, sind unterschiedlich bei jedem. die bedingungen, die dazu führen, sind teil des ganzen und teil des sinnes. die welt ist unsere erfahrung, wie unterschiedlich sie auch aussieht, sich anhört, schmeckt und duftet. die däfte sind physik, und ebenso sind sie träger der metaphysik.

ich kann und will die erfahrung nicht beschränken auf die sinne. jedoch brauchen wir für das erkennen dieses physikum, das uns erst diese erfahrung ermöglicht. das wunder bleibt. dies ist es und ist jetzt, ist nicht morgen, ist nicht gestern. die trennung von welt, erfahrung, reflektion und konklusion heisst illusion.

meine poesie ist die welt!

herman de vries, dec. 1994 – jan. 1995



16 die wiese, 1994
4000 qm
Eschenau