



Prof. Dr. Lars Mextorf, Text zu den Arbeiten von Jan de Weryha-Wysoczański, Hamburg 1998.

Der Künstler und die Natur – Geschichte einer Kollaboration

Spätestens seit dem Bauhaus hat sich als Inbegriff der rationalen Form der Quader durchgesetzt. Ob Tetra Pak, Container oder Etagenwohnung überall findet sich der aus Rechtecken zusammengesetzte Block. Gegen andere Formen durchsetzen konnte sich der Quader, weil er einen großen Vorzug hat: er kann ohne Verlust an Raum aufgereiht und gestapelt werden. Als ideales Modul zum Ausbilden von Gitterstrukturen ermöglicht er eine ökonomische Raumverwertung.

Jan de Weryha greift in seiner schlicht Opus betitelten Werkreihe aus Holzobjekten dieses rationale Moment des Quaders auf und konfrontiert es mit der unkalkulierbaren Natur. Das zeigt sich bereits bei der Herstellung der Skulpturen. Weryha nimmt einen Baumstamm und schneidet mit der Motorsäge quer zur Wachstumsrichtung im Abstand von etwa vier bis fünf Zentimetern gleichmäßig tief in den Stamm. Anschließend entfernt er nacheinander die entstandenen Stege mit einem Hohlbeitel, den er entlang dem Faserverlauf immer wieder neu ansetzt bis das Holz über die gesamte Breite abgespalten ist. Dabei entsteht eine rechteckige Fläche, die durch die konkaven Beitelspuren reliefiert ist. Diesen Vorgang wiederholt er vier mal, um am Ende einen Quader zu erhalten. Weil Weryha darauf achtet, so wenig Material

wie möglich zu entfernen, markieren die vier zur Wachstumsrichtung parallel verlaufenden Kanten der Skulptur die Randzone vom Stamm.

Für einen Zimmermann ist die Vorgehensweise des Künstlers wenig elegant. Um eine möglichst glatte Oberfläche zu erzielen, werden Balken traditionell mit dem Beil geschlagen, das als Spaltwerkzeug im Unterschied zur Säge die Holzfasern nicht durchtrennt, sondern an ihnen entlang läuft. Dabei wird das Holz über die gesamte Länge schichtweise abgespalten. Diesem mimetischen Verfahren, bei dem die Bearbeitung dem natürlichen Verlauf der Fasern folgt, steht die industrielle Fertigung im Sägewerk entgegen, die die Form ohne Rücksicht auf das Material exakt nach vorgegebenen Maßen aus dem Holz gewinnt.

Indem Weryha Schneid und Spaltwerkzeug verwendet, überlagern sich im Holzblock die Spuren einer kalkuliert eingesetzten Technik mit denen einer mimetischen Arbeit am Material. Die Motorsäge schneidet eine gerade Linie in das Holz, deren Verlauf im voraus festgelegt ist; die den Block durchziehende Lineatur erscheint als rationale Setzung. Dagegen ist die Form der mit dem Hohlbeitel erzeugten Einkerbungen nur ungefähr vorhersehbar. Weil das Eisen an den Fasern entlang leitet, wird das Aussehen der Kerbe von der Holzstruktur beeinflusst.

Dieses Zusammentreffen von natürlichen Vorgaben und rationaler Gestaltung bestimmt auch die Formfindung. Das Ziel, aus dem Baumstamm einen Quader herauszuarbeiten, ist von vornherein definiert. Die Proportionen aber ergeben sich, nachdem der erste Schnitt gesetzt ist, aus der Form und Größe des Stammquerschnitts. Jede parallel zur Wachstumsrichtung verlaufende Seite einer Skulptur erstreckt sich an jeweils zwei Rändern bis zur Stammoberfläche.

Die Minimal Art hat über die Verwendung einfacher Formen, die die Aufmerksamkeit für die Raumwirkung freigeben, vorgeführt, dass eine Skulptur nicht notwendigerweise als Positivform aufgefasst werden muss. Sie kann genauso gut als geometrischer Körper mit einem bestimmten Volumen angesehen werden, der eine Negativform ausfüllt. In diesem Fall steht die Skulptur nicht einfach in einem Raum, der als Behältnis dient. Vielmehr wird dieser Raum als Komplementärform selbst zu einer Skulptur. Die sichtbare Skulptur fungiert nur noch als Platzhalter. Das erklärt, warum die standardisierten Module, wie sie beispielsweise Carl Andre verwendet, gegeneinander austauschbar sind.

Genau diese Möglichkeit ist bei den Arbeiten von Weryha nicht gegeben. Seine Quader wirken als reduzierte Formen ähnlich raumgreifend wie Skulpturen der Minimal Art. Aber durch die ausdifferenzierte Oberfläche, die vermuten lässt, dass das Format des Quaders sich aus der Stammform ergibt, werden Format und Ausmaße des Körpers als individuelle Eigenschaften vereinnahmt. Die eigentlich abstrakte geometrische Primärform, die der Quader in den Raum schneidet und die auch von anderen Objekten ausgefüllt werden kann,

konkretisiert sich in der jeweiligen Skulptur als ihr spezifisches Kennzeichen. Weil Größe und Proportionen des Quaders nicht mehr das Ergebnis einer willkürlichen Setzung sind, sondern auf die natürliche Vorgabe der Stammform zurückgehen, fehlt ein Standard, der die Austauschbarkeit erst ermöglichen würde.

Ein frei stehender Solitär wie Opus 32 erscheint zunächst wie eine Minimal Skulptur als geometrischer Körper, der ein bestimmtes Volumen des Raumes einnimmt. Im Unterschied zur Minimal Art weist die Oberfläche aber deutliche Bearbeitungsspuren auf, die den Holzblock individualisieren. Dadurch wird die Aufmerksamkeit auf die Herstellung gelenkt. Bei genauer Betrachtung zeigt sich, dass die Form des Quaders der Form des Stammquerschnitts folgt. Weil jeder Stamm anders geformt ist, hat der Quader keine Stellvertreterfunktion. Anders als bei einem willkürlich gesetzten räumlichen Standard, der durch jedes Objekt mit den entsprechenden Maßen repräsentiert werden kann, scheinen die Ausmaße einer Skulptur, die auf das organische Wachstum zurückgehen, allein durch den konkreten Holzblock ausgefüllt werden zu können. Wo das austauschbare Objekt der Minimal Art mit seinen Flächen die Grenze markiert, bis zu der sich die durch den umgebenden Raum gebildete Skulptur erstreckt, beginnt bei Weryhas Arbeiten erst die eigentliche Skulptur. Der öffentliche, begehbare Umraum tritt zurück hinter den privaten, unzugänglichen Binnenraum.

Nachdem Weryha es geschafft hat, über die Ableitung aus den natürlichen Vorgaben eine Form, die als geometrischer Körper anonym und austauschbar ist, zu individualisieren, kommt es zu einer Art Komplizenschaft zwischen dem Künstler und der Natur. Denn in allen Arbeiten, die sich aus mehreren Quadern formieren, nimmt Weryha eine bestimmte Ordnung an, um davon ausgehend nach eigenem Belieben die individuellen Objekte im Raum zu plazieren.

Dadurch verlagert sich der Impuls seiner Tätigkeit vom Intellekt zur Intuition. Zunächst geht es bei der Herstellung der Quader darum, eine selbst gesetzte rationale Vorgabe zu erfüllen. Das nicht rationale Moment gelangt durch die Natur in die Form. Danach übernimmt der Künstler diesen Part, indem er vor dem Hintergrund einer rationalen Ordnung die Verteilung der einzelnen Skulpturen festlegt.

Das zeigt sich besonders deutlich bei der Arbeit Opus 76. Zwölf aufrecht stehende Quader unterschiedlichen Ausmaßes sind auf einer rechteckigen Fläche in drei Reihen mit jeweils vier Elementen in regelmäßigen Abständen verteilt. Die daraus resultierende Gitterstruktur wirkt zwischen den Quadern verbindungsstiftend. Sie ist das gemeinsame Bezugssystem, das die Differenz zwischen den Objekten erst auffällig macht. Und über diese Differenz kommt die künstlerische Intuition ins Spiel. Denn für die Verteilung der individuellen Objekte gibt es keine im voraus festgelegte Regel. Vielmehr bestimmt der Künstler ad hoc nach seinem ästhetischen Empfinden, wie die einzelnen Holzblöcke miteinander korrespondieren. Damit gewinnt wieder an Bedeutung, was als Gestaltungskriterium von den Minimal Künstlern gänzlich abgelehnt wurde; die Relation der Teile zueinander. Weil die in der Minimal Art verwendeten Elemente austauschbare Module sind, die in einem vorher festgelegten Raster

aufgehen, kann es keinen Ausgleich zwischen ihnen geben. Weryha dagegen nutzt gezielt die Individualität der einzelnen Holzblöcke, um sich im Kontrast zu einer rationalen Ordnung wieder als Künstlersubjekt zu behaupten.

In einer Reihe anderer Arbeiten tritt an die Stelle des Rasters die Architektur als neutrales Bezugssystem. Für Opus 72 beispielsweise hat Weryha vier Balken annähernd gleicher Höhe aber deutlich unterschiedlicher Länge in einer Raumkante auf dem Boden so aneinandergelegt, dass jeweils ein Ende der Balken an der Wand zum Liegen kommt. Boden und Wand dienen dabei als neutrale Ebenen, die die Skulpturen mit jeweils zwei Seiten auf eine gemeinsame Höhe bringen. Erst dadurch werden die Differenzen zwischen den verschiedenen Holzobjekten auffällig. Mit Hilfe der Wand führt Weryha die Längenunterschiede der Balken vor. Damit ist sichergestellt, dass die waagerechte Fläche der Gesamtkonstellation sich ohne Schwierigkeiten in die Oberfläche der einzelnen Elemente auflösen lässt. Das erlaubt es, ihre Höhenunterschiede gering zu halten. Gerade die minimale Differenz von ein bis zwei Zentimetern betont die Individualität der Balken, weil der Betrachter dadurch angehalten wird, auf die feinen Unterschiede in der Oberflächentextur der verschiedenen Hölzer zu achten. Indem die von Wand und Boden gebildeten Ebenen auf diese Weise zur Betonung der Arbeit instrumentalisiert werden, bekommt der Raum eine dienende Funktion. Damit kehrt sich das Verhältnis von Raum und skulpturalem Eingriff um. War die Minimal Skulptur in erster Linie dazu bestimmt, die Raumeigenschaften hervorzuheben, wird der Raum jetzt dazu eingesetzt, die Eigentümlichkeiten der Skulptur zu betonen. Auch bei dieser Arbeit tritt der Künstler wieder als Handelnder ins Bewusstsein, weil die Aufreihung der Balken das Ergebnis seiner ästhetischen Entscheidung ist.

Eine weitere Möglichkeit, die Holzelemente anzuordnen, besteht darin, sie zum Ausfüllen einer Wandöffnung einzusetzen. In Opus 59 spielt Weryha diese Variante durch und führt damit gleichzeitig die in der Quaderform angelegte Möglichkeit einer optimalen Raumnutzung ad absurdum. Denn die elf Hölzer füllen nur ungefähr die Türöffnung. An verschiedenen Stellen tun sich Spalten auf. Aufgrund der unterschiedlichen Formate ist es nicht möglich, die Quader so zu stapeln, dass kein Zwischenraum zurückbleibt. Genau das ist es aber, was sie unter dem Aspekt der Ökonomie als Module für Verpackungs- und Transportzwecke und beim Bauen so überzeugend macht.

Obwohl der Aufbau der Arbeit es nicht erfordert, sind einige Elemente liegend arrangiert. Dadurch lastet das Gewicht bei manchen Quadern auf den Längsseiten, und es werden mehr reliefierte Seiten verdeckt als notwendig wäre. Hier zeigt sich, dass Weryha die Flächen der Holzblöcke trotz unterschiedlichen Bearbeitungsaufwandes gleichrangig behandelt. Damit enttäuscht er bewusst die Erwartung des Betrachters, der gewohnt ist, die bearbeiteten Seiten einer Skulptur gegenüber der vermeintlich unbearbeiteten Standfläche zu privilegieren. Es wird deutlich, dass der voreilige Befund, in der strukturierten Fläche manifestierten sich künstlerische Entscheidungsprozesse, in die Irre führt. Denn wie sich gezeigt hat, folgt der Verlauf der Seitenflächen weitgehend den natürlichen Vorgaben, und das Relief entsteht bei dem gewählten Verfahren zwangsläufig. Wohingegen die Länge der Elemente allein vom Künstler bestimmt wird. Die Stellen, an denen er die Motorsäge ansetzt, um den Baumstamm

zu durchtrennen, legt er nach eigenem Belieben fest. In dieser Hinsicht markieren die Standflächen die eigentliche künstlerische Setzung, weil ihre Distanz zueinander willkürlich ist.

Von den bisher betrachteten Werken deutlich verschieden sind zwei Bodenarbeiten, deren Flächen mit den bei der Quaderherstellung abfallenden Holzstücken ausgelegt sind. Opus 68 füllt die rechteckige Fläche eines Raumes an drei Seiten bis zum Rand, so dass nur an einer Seite ein Durchgang verbleibt, von dem aus das Werk betrachtet werden kann. Die einzelnen Holzstücke stehen auf einem rechteckigen Ausschnitt derjenigen Fläche, die am Stamm die Außenfläche gebildet hat. Das Format ergibt sich aus den mit der Säge gesetzten parallelen Schnitten und dem quer zu ihnen gerichteten Faserverlauf. Weil die Tiefe der Einschnitte leicht variiert und dementsprechend die Höhe, auf der der Beitel angesetzt wird, verschieden ist, sind die Stammfragmente unterschiedlich groß. Auch im Aussehen weichen sie voneinander ab, weil das Abspalten des Materials als manueller Vorgang ungleichmäßig verläuft und darüber hinaus die Lage der Spaltfläche von dem Faserverlauf abhängt. In der massenhaften Anhäufung wirkt die entstehende Fläche dadurch im Vergleich zu der ebenen Bodenfläche deutlich belebt. Es hat den Anschein, als wüchsen die Formen aus dem Boden.

Die zweite Bodenarbeit, Opus 79, besteht aus den gleichen zu einem Rechteck ausgelegten Holzstücken. Diesmal sind die Stammfragmente aber anders als bei Opus 68 nicht stehend, sondern auf der Seite liegend arrangiert. Nicht die Schnitttiefe ist in diesem Fall relevant, sondern der Abstand zwischen den Schnitten. Weil auch dieser variiert, sind die Holzstücke unterschiedlich breit. Dadurch setzt sich die rechteckige Fläche aus Fragmenten unzähliger, gegeneinander verschobener Ebenen zusammen.

Auch bei diesen beiden Arbeiten orientiert sich Weryha an einer geometrischen Form und kontrastiert sie mit der unregelmäßigen Binnenstruktur der Fläche. Auf diese Weise dokumentiert er in einer Art Resümee den Prozess der Formfindung bei den Quadern. Es zeigt sich, dass ein festgelegtes Herstellungsverfahren durch die natürlichen Unterschiede im Material und aufgrund der handwerklichen Bearbeitung zu individuellen Ergebnissen führt. Die Komplizenschaft zwischen Natur und Künstler besteht nicht nur in dem Bestimmen von Formationen, sondern auch im Hervorbringen von Chaos. Form und informelle sind nur zwei Seiten einer Medaille. Weil der Künstler sein Augenmerk hauptsächlich darauf gelegt hat, mit dem Hohlbeitel einen geometrischen Körper aus dem Baumstamm herauszulösen, ist die Gestalt der entstandenen Skulptur gleichmäßiger als die Gestalt der Holzstücke, die dabei abfallen. Der Verzicht auf die Säge beim Abtrennen des Materials führt zu dem paradoxen Ergebnis, dass die Unordnung beim Holzabfall zunimmt, je deutlicher der Künstler in der Skulptur eine rationale Ordnung verwirklicht. Aber auch in dieser Hinsicht fällt die Entscheidung nicht einseitig zugunsten der geometrischen Vorgabe aus. Vielmehr hält Weryha die Spannung zwischen Kultur und Natur aufrecht, indem er die amorphen Stammfragmente als Bausteine für eine geometrische Figur wieder in den Kunstkontext einführt. Der Künstler und die Natur. Geschichte einer Kollaboration.