

FORMAT Kunstzeitschrift, Nummer 3/47/, 30. November 2005, Dr. Jan Stanislaw Wojciechowski, Kunstkritiker. *Epiphanien der Natur in der spätmodernen Welt.*

Ein hölzerner Quader von Jan de Weryha-Wysoczański wurde im Zentrum für Polnische Skulptur in Orońsko in einer alten Gutshofskapelle ausgestellt. Diese Tatsache besitzt ihre eigene künstlerische Energie, die direkt ausgestrahlt wird von einer interessanten Zusammenstellung einer geometrischen Form mit beträchtlichen Maßen und faszinierender Oberfläche, hergestellt durch eine „lebendige“ Holzanordnung, mit einem Raum sakralen Charakters, der in einem Gutshofsgebäudekomplex im Orońsko-Park liegt. Dies hat einen spezifischen, visuellen und materiellen Wert. Nimmt man dazu noch die herbstliche Aura, das Kolorit und das Licht von Orońsko, dann haben wir Grund zu einer sinnlichen Impression. Dieses Ereignis hat aber auch andere Kontexte, die es erlauben seine tieferen Werte wahrzunehmen, auf denen ich mich konzentrieren will.

Seit einigen Jahren fertigt Jan de Weryha-Wysoczański Holzobjekte, die er dem deutschen Publikum präsentiert. Nicht ohne Bedeutung für den Charakter und Entwicklung dieser Arbeit war ein monumentales Atelier in Hamburg – Teil des vor einigen Jahren still gelegten und dann für die Kunst adaptierten DB-Ausbesserungswerks. Die Halle mit einer Fläche von 3000 m² wurde zum Ort der Kulturrevitalisierung.

Die Entstehung seiner neuen Arbeiten vor einigen Jahren begann – im Zusammenhang mit den von dem Ort diktierten Bedingungen – mit der Gestaltung des Fußbodens der gigantischen Halle des einstigen Lagers für Eisenbahnteile. Begleitet wurde sie von einem klaren Materialentschluss – gewählt wurde Holz, ein Material, das doch so anders in seinem „Klima“ und seiner inneren Struktur ist als die Stahlkonstruktionen der Maschinen, die früher diese Räumlichkeiten füllten. Jenes von den Bildhauern so gern benutzte Material beinhaltet nicht nur ein bestimmtes polemisches Potential gegenüber dem Metall – Symbol der Industrialisierung, sondern in ihm stecken auch immense Möglichkeiten, eine monumentale Skala zu erreichen, Möglichkeiten der Anwendung verschiedener Bearbeitungstechniken sowie ein unglaublicher Reichtum der Gattungen, Farben, und Fakturen. Diese ursprünglichen, anfänglichen Entschlüsse drücken sich in bestimmten künstlerischen Ereignissen aus, wir bekamen – in der ersten Phase von Jans Werk – sehr große Holzobjekte mit einer ausgeprägten Gravitation, der Fläche, auf der wir schreiten, stark verbunden. Diese konnten zu bestimmten Assoziationen mit den für die *land art* so charakteristischen Arbeiten von R. Long führen, der die Wanderung über die Erde zur ursprünglichen Regel seiner Kunst erhob, die angetroffenen Naturobjekte – Steine – zu „Zeugen“ dieser Wanderung erklärte, und die Spielformen, die er fertigte, drückten und verstärkten jene irdische Gravitation. Bei Jan de Weryha haben wir es – auf den ersten Blick – mit einem ähnlichen Gravitationsprinzip der Formkonstruktion zu tun. Sind sie jedoch nicht – wie bei Long – „Dokumente“ einer Wanderung, sie sind eher Spuren eines bestimmten Holzbetrachtungsprozesses, eine Konsequenz des „Eindringens“ in jenes Material. Sie sind vor allem die erste Etappe der Künstlerodyssee, der andere Formen folgen werden, etwas unterschiedlicher in ihrer Statik und Tektonik. Sie sind also nicht die Endspur der erfolgten Wanderung sondern eigentlich ihr Anfang. Von Long unterscheidet Wysoczański radikal die Landschaft, das sind keine offenen Räume einer Naturlandschaft – im Gegenteil – das ist ein geschlossener Raum, eine unnatürliche Landschaft, eine von der forcierten, modernen Wirtschaft kreierte Welt, von Bahnwesen – kanonisches Verkehrsmittel der „ersten Moderne“ geschaffen. Der Wanderweg ist also nicht von der Naturlandschaft sondern von der „Landschaft der Industriekultur“ – dem innerem Fabrikraum vorgegeben. Nach dem Fußboden kam die Zeit der Wände. Dieses neue vertikale „Milieu“ erzwang eine etwas andere Form der Arbeiten. Immer tiefer wird die Materie enthüllt – das „Innere“ verschiedener Holzgattungen. Das Holz muss auf die freie Gravitation verzichten, die auf dem Fußboden ausreichend war, muss in die Vertikale gebracht werden und das hängt auf die natürlichste Weise mit einer bestimmten Konstruktion

– einem Träger, an dem befestigt und einem Rahmen, der halten muss, zusammen. In den Jahren 2001-2003 entstanden zahlreiche nummerierte „Hölzerne Tafeln“.

Auf dem so vorgegebenen „Wanderweg“ erschien der Quadar, dessen volle Materialisation wir in Orońsko gesehen haben.

Arbeiten, die während der Gestaltung der Wände in Erscheinung getreten sind, besonders der „Quader“, der als erstes Objekt der ganzen Sammlung in Polen ausgestellt wurde, lassen Assoziationen zur *minimal art* aufkommen. Dieser Impuls rührt wohl daher, dass sie ungegenständlich, abstrakt, geometrisch sind, d.h. geordnet in Form von Figuren der Quadrate, Rechtecke, Kuben. Es gibt jedoch eine ganze Reihe von Eigenschaften, die von den Vergleichen mit dem Minimalismus wegweisen. Denn Jan de Weryhas geometrische Holzobjekte sind außerordentlich vital und aussagekräftig in der Enthüllung des unermesslichen Reichtums der Holzerscheinungsformen. Das Holz wirkt geometrisch geordnet, aber innen roh, „natürlich“ in seiner natürlichen und nicht rationalen und geometrisierten Erscheinung. Es ist eher so, dass die unermessliche und spontane „Natur“ des Holzes für die Ermöglichung der Wahrnehmung in einen geometrischen Rahmen gefasst wird. Den Sinn der Objekte von Jan de Weryha sollte man in den der *minimal art* ganz konträren philosophischen Grundlagen erblicken. Die *minimal art* im Bündnis mit dem Konzeptualismus ist eine effektvolle Phase der Dematerialisierung und Denaturalisierung der Kunst. Die Objekte von Andre, Judd, Morris oder Serra sind bekanntlich eine räumliche Imagination von Sprach- und Denkfiguren. Der Akzent liegt dabei auf der Tautologie, also auf der Flucht vor allen Metaphern, Symbolen und „Offenbarungen“, auf den Bestrebungen, Grundlagen einer abstrakten Sprache zu erreichen und ihre begrifflichen Nullpunkte zu bestimmen. Die Kunst der siebziger Jahre, und vor allem die Dekade der achtziger Jahre ging einen heftigen künstlerischen Streit mit diesen Tendenzen ein, indem sie die Kraft der individuellen Expression, Materialität und vor allem die Körperlichkeit des künstlerischen Aktes betonte. Und ist Jan nicht gerade auf eine manifeste Weise „körperlich“? Körperlich in einem besonderen Sinn, denn das Objekt seiner künstlerischen Ausbeute ist Holz in seiner rohen Erscheinungsform. Minimalistische Tautologien sind das Gegenteil der künstlerischen Epiphanien und Weryhas Kunst ist epiphanisch und nicht tautologisch, sie ist ein Mittel um etwas offen zu legen, was „tiefer“ steckt, sie schafft Bedingungen für jene „lichten Weiten“ und Einblicke.

Weryhas Kunst – im Einklang mit seiner Biografie, er debütierte bekanntlich in den siebziger Jahren – ist eine Fortsetzung jener expressivistischen Wende, die nach dem Minimalismus und Konzeptualismus erfolgte. Seine Objekte sind materiell, konkret, tief verankert in der „Natur“ des Holzes, die Geometrie spielt eine dienende Rolle, sie ist eine eigentümliche Grammatik, dank der die „Natur“ sich klarer ausdrücken kann. Seine Holzrealisationen kommen unter Bedingungen der späten Moderne zum Vorschein – in der Welt der Globalisierung, des rasenden Konsums, der Werbung, in der Welt der Algorithmen, in der uns jeder Besuch im Computercyberspace gefangen hält. In dieser Welt dreht der Künstler unsere Wahrnehmung um, schlägt erneut einen Einblick in die Natur in ihrer rohen Gestalt vor. Lichte Weiten, Offenbarungen, Einblicke in die Natur – Epiphanien der Natur unter Bedingungen der späten Moderne.

Das Schaffen, das in einer einsamen Fabrikhalle in Hamburg seinen Ursprung nimmt, erscheint in Orońsko in einer alten Gutshofskapelle, wo schon ganz im polnischen Kulturklima Epiphanien der Natur einen zusätzlichen geistigen Rahmen bekommen.
