

Im Mai 1998 führte das Europäische Kultur- und Informationszentrum in Thüringen ein Belgien-Projekt durch. In diesem Zusammenhang schuf der bildende Künstler Bob Verschueren in der ehemaligen Mitropahalle des Erfurter Hauptbahnhofes eine pflanzliche Installation. Auf gesiebttem Sandstein - er zitierte damit das Baumaterial des historischen Bahnhofes - arrangierte er an die 500 Baumschwämme aller Größen zu einem monumentalen, umgeharen Kunstwerk. Dies bereitete er im Computer vor. Damit erreichte er eine präzise mathematisch-geometrische Ordnung, die auf faszinierende Weise mit den Rund- und Spitzbogen der Architektur des gewählten Raumes korrespondierte. Der folgende Beitrag beschäftigt sich mit dem belgischen Künstler Bob Verschueren.

Die Redaktion

IM ZWIEGESPRÄCH MIT DER NATUR

MATERIE, FORM UND ZEIT IM WERK VON BOB VERSCHUEREN

Einige Ausstellungen der letzten Jahre haben eine Bestandsaufnahme der künstlerischen Haltungen am Ende des 20. Jahrhunderts, am Ende eines Jahrtausends, versucht, eine Bestandsaufnahme einer Zeit, die, wie Georg Jappe es ausdrückte, „zum erstenmal den Menschen von den blinden Naturgewalten befreit hat und nun, zum Schluß, die bewußte, aber bedenkenlose Gewalt des Menschen als die schlimmste Naturkatastrophe offenbart.“¹

Die Frage, die diese Ausstellungen aufwarfen, war, ob und wie Künstler mit diesem neuen Verhältnis Mensch-Natur, mit der heute bewußt gewordenen Situation der Bedrohung umgehen und wie sie diese Veränderungen thematisieren. Es zeigte sich, daß sich eine Vielzahl von Künstlern mit diesem Problemkomplex befaßt, den Blick nach draußen richtet, das Atelier wieder verläßt, wie die Pleinairisten, wenn auch mit anderen Intentionen, und in die Natur hinausgeht, um sie auf Gängen, „walks“, zu erkunden, und die die Materialien der Natur neu und bewußt wahrnimmt. Es zeigte sich ebenfalls, daß künstlerische Autonomie nicht mehr zwingend die Vorstellung des Künstler-Heroen zur Folge hat, der aus dem Chaos der Natur erst Form entstehen läßt, sondern daß ein neues ethisches Bewußtsein die Vorstellung von individueller Verantwortung auch des Künstlers nach sich zieht.

Und es zeigte sich auch, daß der „ästhetische Eigensinn“ der modernen Kunst in Verbindung mit einer bewußten Wahrnehmung und Sensibilität im Umgang mit Natur eine neue „aufklärerische Qualität“ (Michael Haerdter) zu entwickeln vermag.

Zugleich aber wurde schmerzlich bewußt, daß dieser Terraingewinn mit einem Verlust verbunden ist, dessen Ausmaß und Bedeutung bisher nicht genügend erkannt wurden, daß „erst die Erkenntnis, daß der herkömmliche Gegensatz von Natur und Kultur längst aufgehoben ist, daß ‘das Natürliche - wie Hans Jonas es sagt - von der Sphäre des Künstlichen verschlungen worden’² ist,...Natur frei (setzt) für die Phantasie des Künstlers.“³ Erst die totale Domestizierung von „Natur“, ihre sozusagen gefahrlose Handhabbarkeit, ermöglicht ihre Aufnahme in den Bereich menschlicher Verantwortung, ermöglicht das Aufgeben der Distanz Natur gegenüber, das Aufgeben des „Panoramablicks“ und eine neue Nähe im Umgang mit Natur. (...)

Als erste hat in den sechziger Jahren die Land Art den Blick auf die umgebende Natur gelenkt, Natur „als Material und als Bühne“ entdeckt. Andere Gruppierungen, wie Zero oder Fluxus, aber auch einzelne Künstlerpersönlichkeiten, wie Beuys und Yves Klein, entwickelten diesen Gedanken weiter oder schlugen eigene Wege in der Auseinandersetzung mit Natur ein. Das Verbindende dieser für sich genommenen höchst unterschiedlichen Anlässe besteht in der Vorstellung, Natur als Natur zu belassen, sie nicht in ihrer Substanz zu verändern, sich nicht ihrer zu „bemächtigen“, sondern sich ihr behutsam zu nähern, ihre Materialien zu respektieren und sich von verstehender Anverwandlung leiten zu lassen.

¹ vgl. Georg Jappe, *Konzept und Entstehung*, in *Ressource Kunst: die Elemente neu gesehen*, Georg Jappe (Hrsg.), Köln, Du Mont, 1989.

² Hans Jonas, *Das Prinzip Verantwortung*, Frankfurt am Main, 1984.

³ Michael Haerdter, *Meditation unter Bäumen. Versuch einer Ortung von „Ressource Kunst“*, in: *Ressource Kunst*, a.a.O.

„Wenn Künstler ‘Naturdinge’ (keine ‘Artefakte’!) in ihre Arbeiten aufnehmen, gleicht der Weltbezug eher einer Osmose als der Betrachtung eines Bildes auf der Projektionsfläche unseres Bewußtseins.“⁴

Ein osmotisches Verhältnis zur Natur ist auch das Kennzeichen der künstlerischen Arbeit von Bob Verschueren. Seit Anfang der achtziger Jahre gestaltet Verschueren seine Installationen aus vorgefundenen, auf langen Gängen durch die Natur gesammelten Pflanzenteilen, die er sorgfältig in bestimmten geometrischen Formen anordnet. Meist handelt es sich um Vierecke, Kreise, Dreiecke oder Linien, die er aus Blättern, Zweigen, Schalen, Erde, Sand und Ähnlichem bildet.

In seinem Werk fließen zwei der wichtigsten Neuansätze der bildenden Kunst der sechziger und siebziger Jahre zusammen: zum einen die Vorstellung von der Kongruenz zwischen Kunst und Leben, die vor allem in der Fluxus-Bewegung wie auch in der 1960 gegründete Gruppe der „Nouveaux Réalistes“ zu einer grundlegenden Neudefinition des Werk- und Materialbegriffs führte und im Rückgriff auf die Dadaisten die „Kunstwürdigkeit“ auch der gewöhnlichsten Materialien propagierte, und zum anderen jene minimalistischen Tendenzen, die mit der Verwendung geometrischer Formen, einer seriellen Ordnung und der Perfektion von Form- und Materialbeherrschung einen ästhetischen Formalismus zelebrierten.

Traditionell trennte Unüberbrückbares diese Kunstrichtungen. Verschueren hingegen fand in der Verbindung der konträren Positionen jenen Weg, um seine künstlerische Aussage zu formulieren. Sein Ausgangspunkt ist das Naturmaterial, das er unverändert verwendet.

Verschueren geht respektvoll mit den vorgefundenen Pflanzenteilen um. Seine Haltung, die als ein stummes, intimes Zwiegespräch mit der Natur bezeichnet werden könnte, gibt der aufmerksamen Beobachtung Raum. Sein unvoreingenommener Blick abstrahiert von konventionellen Sichtweisen und Bedeutungen und reagiert sensibel auf die physikalische Beschaffenheit der Pflanzenteile, faßt deren Struktur und Gestalt als Form an sich auf. Die in dem jeweiligen Blatt, dem Zweig oder der Frucht angelegte Form wird zum entscheidenden Kriterium für die Binnenstruktur des Werks.

Aus der Besonderheit der gewählten Materialien ergeben sich für Verschueren Form und Farbe der Installation: „Das Blatt, etc. bringt seine Form, eine Art Inhalt mit sich...Das Material drängt dann die Form auf, nicht umgekehrt.“⁵

An dieser Haltung zeigt sich die Veränderung der Epoche; die alte Vorstellung, daß der künstlerische Akt, der das natürliche Material verändert und ihm seine endgültige Gestalt erst verleiht, der schöpferische Akt per se sei, ist aufgegeben zugunsten „einer leisen Annäherung“ (Ulrich Bischoff) an Natur. Es wird deutlich, daß ein entscheidender Richtungswechsel stattgefunden hat, der eine völlige Umwertung des Materialbegriffs mit sich brachte.

So scheinen in Verschuerens Behandlung der Naturmaterialien Kunst und Leben zur Deckung gebracht - doch keineswegs ohne Einschränkungen. Denn Verschuerens Konzentration gilt der entstehenden Binnenstruktur einer solchen Arbeit, ihrem Rhythmus, ihrer Dichte und Expressivität. Es ist ein meditatives und zugleich kalkuliertes Vorgehen, das das Zufällige - so zentral für Fluxus - kanalisiert und zum Impulsgeber der Installationen macht.

Verschuerens respektvoller Umgang mit den Pflanzenteilen ist Ausdruck seiner Achtung für die in der Natur wirkenden und sichtbar werdenden Prozesse, daher sind für ihn die Naturmaterialien in ihrem vorgefundenen Zustand bereits vollgültig. Dennoch unterzieht er sie in seiner künstlerischen Arbeit verschiedenen Transformationen. Auf diese Weise gelingt es ihm, die in den Pflanzen angelegten formalen, farblichen und anderen „Inhalte“ mit Ausdruck und Bedeutung aufzuladen.

Eine erste Transformation stellt bereits die Auswahl der Naturmaterialien dar, die vom Künstler aus dem Kontext ihrer natürlichen Umgebung gelöst werden - Blätter werden gepflückt, Zweige und Tannennadeln gesammelt, Äste vom toten Holz geschnitten. Durch diesen Akt wird der lebendige Prozeß des Werdens und Wachsens, in dem Materialien sich befinden, abgebrochen. Neben den dinglich-formalen Qualitäten der Pflanzenteile wird der natürliche Prozeß des Lebens und gleichzeitig

⁴ Bernd Schulz, *Von der Fernsicht zur Nachsicht*, in: *Ressource Kunst*, a.a.O.

⁵ Bob Verschueren, in: *Kat. Bob Verschueren*, Brüssel, BBL, 1991.

der Prozeß des Verfalls für die befristete Zeit zur Zurschaustellung in einem künstlichen Rahmen, dem Ausstellungsraum, selbst zum Ausstellungsobjekt, zum Objekt der Anschauung, gemacht. Den Anfangs- und Endpunkt dieses Zeitstrukturwechsels legt der Künstler fest.

So findet eine zweite Transformation durch den Wechsel des Kontexts statt, da Verschueren die Pflanzenteile - zumeist - in einem Innenraum installiert. Durch diese räumliche Veränderung werden die Naturstoffe in die künstliche Welt eines architektonischen Ambientes versetzt und als existentielle Wesenheiten, die dem Prozeß der Vergänglichkeit unterworfen sind, mit einer scheinbar zeitlosen Umgebung konfrontiert. Die Materialien fungieren in diesem Kontext nicht allein als Zeichen für Leben und Natur, sondern werden selbst zu Zeitmessern, an denen die vergehende Zeit direkt ablesbar wird.

Die dritte Transformation wird durch die Anordnung der Pflanzenteile in überaus präzisen, meist streng geometrischen Formen ausgelöst. Kreisförmige Akkumulationen von Blättern, Rechteckbahnen von Orangenschalen, Quadrat- und Dreieckformen, zarte oder expressive Ornamente aus Zweigen, Gräsern oder Rinden definieren abstrakte Beete auf dem Boden. Die präzisen Formen, in denen die Pflanzenteile strukturiert werden, akzentuieren deren Fragilität und ephemeren Charakter. Es sind Formen, die die Natur gleichzeitig respektieren und domestizieren. Die sorgfältige Platzierung der Pflanzenteile in den geometrischen Mustern gewinnt den Charakter einer rituellen Handlung, die die Pflanzen jeglicher Verbindung mit dem ursprünglichen Kontext, ihrer natürlichen Umgebung, enthebt, sie vereinzelt und verselbständigt und sie auf die Ebene eines neuen, fast sakralen Seins erhebt. Andererseits erscheint so die lebendige Vielfalt der organischen Materialien einer „höheren“ Ordnung, der Geometrie, unterworfen.

Hier zeigt sich Verschuerens formale Nähe zum Minimalismus: Gemeinsam ist beiden das Zelebrieren der Materie, die repetitive Anordnung von identischen Elementen, die eine kontinuierliche Struktur erzeugt, und das geometrische Grundraster der Installationen. Analogien weist auch das Verhältnis von Fläche und Raum auf. Im Minimalismus wird der Raum von der Ebene der Fläche aus befragt; so hat sich etwa Donald Judd entweder der Wand oder dem Boden als Installation zugewandt, Carl André wiederum fast ausschließlich der Bodenfläche. Auch für Verschueren ist der Boden das wesentliche Aktionsfeld, von dem aus er den Raum reflektiert und auf ihn durch die Form und Anlage der Installationen reagiert. Seine Pflanzeninstallationen sind Bodenreliefs, die sich in der Fläche entfalten und dennoch eine genau kalkulierte Antwort auf die jeweiligen, durch die Architektur vorgegebenen, Raumverhältnisse beinhalten.

In einem wesentlichen Punkt jedoch unterscheidet sich Verschuerens künstlerisches Vorgehen grundlegend von dem des Minimalismus: Das verwendete Naturmaterial destabilisiert den rigiden Formalismus durch den eingeführten Verfallsprozeß. Die organischen Materialien, die sich im Verlauf der Installation verändern, unterlaufen subtil den inszenierten Perfektionismus der geometrischen Form. (...)

Verschuerens Vorgehensweise zielt von Anfang an auf Zukunft, und das ist Vergänglichkeit. Jede Installation ist a priori auf ihr Vergehen, auf Loslassen, ihre Zerstörung, angelegt. Sie trägt den Zeitpfeil in sich, - wie jeder Mensch auch. Deshalb lehnt Verschueren konsequent jede Konservierung der Werke - ausgenommen die photographische - ab. Jede Installation wird somit zum Ereignis, das sich evolutiv verändert, unwiederholbar. Fragilität und Zeitgebundenheit bezeichnen die eine Ebene des Werks, Präzision und Zeitlosigkeit die andere. Verschuerens Werke erscheinen wie Spuren, die verschiedene Zeitvorstellungen mit der Dauer verbinden. So kreuzen sich in den Installationen zumindest drei Zeitstrukturen.⁶

Die statische Zeitstruktur wird durch den Punkt oder kritischen Moment erfaßt, der den Eingriff des Künstlers in den organischen Zusammenhang der Natur bezeichnet, durch das Isolieren der gewählten Materialien von dem natürlichen Umfeld. Eine dynamische Zeitstruktur wird an den im Verlauf der Installation sichtbar werdenden, nicht umkehrbaren Verfallsprozessen ablesbar. Und als drittes wird die Idee der Zeitlosigkeit durch die geometrische Grundstruktur der Installationen suggeriert.

Nur vordergründig erscheint Verschuerens Arbeit wie „ein rituelles Opfer vor dem Illusorischen der Zeit“. Denn die Fragen, die seine Werke aufwerfen, nach der Dualität von Form und Materie, der

⁶ vgl. Antje von Graevenitz, Let Geerling, *Energiequellen in der Kunst der sechziger und siebziger Jahre*, in: *Ressource Kunst*, a.a.O.

Einheit von Materie, Energie und Zeit, machen bewußt, daß es um mehr als das Infragestellen der Zeit geht.

Was ist die Zeit? Was ist die Materie? Was ist die Form? Das sind die Fragen, die sich Verschueren stellt. Und: „Sind wir zeitliche Wesen in einem zeitlosen Universum? Oder sind wir der Ausdruck der Zeit des Universum?“

Doch seine Installationen geben keine Antworten. Eines aber vermögen sie mit großer Deutlichkeit zu vermitteln: daß es nicht mehr um ein Entweder-Oder geht, nicht um Gesetz oder Ereignis, oder Zeit und Ewigkeit, sondern um deren Einheit in einem sich unendlich wiederholenden Prozeß. Die geometrischen Konfigurationen der vergilbenden Blätter oder der trockenen Zweige vermitteln diese Einsicht in der Sprache der Kunst. Verschueren selbst hat von der „Metamorphose des Lebens in Materie“ gesprochen.

Verschuerens Installationen sind daher als analogische zu begreifen, das eine verweist auf das andere. Leben verweist auf Tod, Veränderung auf Stillstand, Zeitlichkeit auf unveränderliches Sein und umgekehrt; denn, und das ist das Wesentliche, der Prozeß des Lebens ist ein metaphorischer, in dem sich alles von einem ins andere verwandelt, und dieser Vorgang wiederholt sich unendlich.

Lida von Mengden

Erschienen in:

VIA REGIA – *Blätter für internationale kulturelle Kommunikation Heft 56/57 1998,*
herausgegeben vom Europäischen Kultur- und Informationszentrum in Thüringen

Weiterverwendung nur nach ausdrücklicher Genehmigung des Herausgebers

Zur Homepage VIA REGIA: <http://www.via-regia.org>