

STEINE

Raimer Jochims

Ich suche Findlinge, die durch die erdgeschichtliche Formung stark geprägt wurden, wie wir durch unser Erbgut, und die dabei noch hart und fest genug sind, um eine langwierige Bearbeitung zu ertragen. Vom Menschen bereits vorgeformte Steine sind für mich verloren. Und erdfeuchte Steine aus dem Steinbruch kommen nicht in Frage.

Als Schüler machte ich häufig Wanderungen in Schleswig-Holstein und wälzte, drehte und betrachtete die Findlinge, die man auf Äckern oder in Knicks findet, oft in Haufen, die von den Bauern zusammengetragen wurden; abgelagert durch die Endmoränen der Eiszeit und durch Regen, Flüsse, Gletscher, Frost, Hitze und Stein Schlag geformt. Besonders liebe ich die Endmoränengranite, die als Tiefengesteine aus dem Erdinneren auftauchten und eine lange Formgeschichte erfuhren.

Eines Tages nahm ich einen roten Granit mit auf mein Zimmer und baute einen Sockel aus Holz und legte ihn darauf. Ich war vielleicht 15. Ich hatte damals das Gefühl, das Zimmer brauchte den Stein, die Härte, das Schweigen und die Schwingung des Steins. Und zunächst war ich ganz glücklich, aber nach einigen Wochen gefiel mir das nicht mehr, denn ich spürte, der Stein bleibt verschlossen. Schließlich trug ich ihn in die Landschaft zurück, fand aber seinen Platz nicht mehr.

Rohe unbehauene Steine faszinieren uns, aber wir verstehen ihre Sprache nicht. Daher werden mitgebrachte Steine so schnell gleichgültig.

Ihre Gestalt wurde in sehr langen Zeiträumen geprägt und bedarf der Übertragung in die menschliche Erlebnissphäre, d. h. in die Sprache der Kunst. Behutsam klopfe ich die Kruste ab und kläre die erdgeschichtlich gewordene Form; ich halte mich so nahe wie möglich an sie, verbiete mir jegliche ‚Erfindung‘, zwingt dem Stein nicht meine Ideen auf und degradiere ihn nicht zum ‚Material‘. Ich bin kein Steinmetz.

Ich lege die unter der Verwitterungskruste verborgene Eigenfarbe frei, das ist das erste Abenteuer, das Öffnen der Haut. Da zeigt sich eine Farbigekeit, die immer heller und frischer als die Kruste ist, und oft hält sie Überraschungen bereit.

Ich arbeite nur mit Zweispiß und Stockhammer und bei Schrunden und Löchern mit Meißeln. Maschinen lehne ich für meine Arbeit ab, sie zerrütten den Stein.

Die rauhe Oberfläche fängt das Licht ein und führt es über die weichen Rundungen und lässt die Farben der Steine vibrieren. Es entsteht ein feines Flimmern der mit Licht und Schatten angereicherten farbigen Flächen. Es sind dies Arbeiten eines Malers, nicht eines traditionellen Bildhauers. In der Malerei schaffe und setze ich die Form und die Farben, bei den Steinen empfangen und kläre ich sie.

Ich arbeite niemals mehr als eine Stunde pro Tag, um mich nicht zu ermüden und gewalttätig zu werden. Ich wünsche die geringst mögliche Distanz bei der Begegnung mit dem Stein; er leitet die klopfende Hand u. a. durch den Klang.

Die älteste und wohl ursprünglichste Weise der Annäherung an den Stein ist die Aufrichtung und rhythmische Setzung in der Landschaft, wie in Carnac in der Bretagne (Abb. 1). Die Eigenart dieser Steine ist ungebrochen, der Eingriff des Menschen besteht nur in der Aufrichtung und Plazierung, daher ist der Zugriff zurückhaltend und dient der Bewahrung des Steins. Aber der einzelne Stein ist kaum geformt; er spricht durch Auswahl, Aufrichtung und Rhythmus im Raum.



Abb. 1: Carnac, Bretagne, Alignements von Kermario, 4000-2000 v. Chr.

Die vertikale Stellung bringt die Steine in Analogie zum aufrechten Stand des Menschen. Das ist die erste internationale Sprache der Steinformation, die wir in Europa, Asien, Amerika und Afrika finden. Freilich ist mit der Aufrichtung und Anähnlichung an den Stand des Menschen die ganze spätere Tendenz zur Steinfigur eingeleitet, zur Unterwerfung des Steins unter das Bild des Menschen, unter das Bild, das sich der Mensch von sich selber macht.

Die Funktion der Steinsetzungen in Carnac kennen wir nicht. Es kann sich um Grab-, Gedenk- oder Kalendersteine handeln. Ich sehe in ihnen vergöttlichte Ahnen. Sehr wahrscheinlich wurden an ihnen Riten vollzogen.

Aus der Setzung unbearbeiteter Steine wurde in Japan eine hochsubtile Spätform: der Zen-Garten (Abb. 2). Rohe, mit höchster Kennerchaft von Künstler-Priestern ausgewählte Steine verschiedener Größe werden rhythmisch in ein rechteckiges, mit geharktem weißem Kies bedecktes, Feld eingelassen. Hier im Ryoanji-Tempel in Kyoto: stehende und liegende naturbelassene Steine, größere und kleinere – wie

absichtslos zu Gruppen geordnet und locker über die leere Fläche verteilt. Einige sind so tief eingelassen, dass sie nur noch ganz wenig über den Boden ragen. Keiner bedrängt den anderen, und doch sind sie sich nahe. Ein gelöstes Doppelverhältnis von Distanz und Nähe. Sie ruhen und bewegen sich zugleich – wie die Menschen im Zen-Kloster.



Abb. 2: Ryonji, Kyoto, Japan, Zen-Garten von SOAMI, um 1500 n.Chr.

Dazu kommt ein Bäumchen, das vollkommen richtig und entspannt in der Ecke plaziert ist. Ferner in anderen Gärten Azaleenbüsche, rundgeschoren: das organische Runde zum anorganischen Runden der Steine. Außerdem das feine Moos um die Steingruppen herum; und das dritte wichtige Element ist der weiß-graue Kies, sorgfältigst geharkt: Steine in kleinster Form. Die Spuren der Harke folgen den Stein- und Pflanzeninseln und schließen alles zu einer rhythmischen Einheit zusammen.

Diese kunstvollen Gärten strahlen eine vollkommen entspannte Ruhe und Natürlichkeit aus. Sie sind zum Betrachten da, weniger zum Begehen. Man sitzt oder steht davor auf einer Holzterrasse und ergeht sich mit den Sinnen und sammelt sich im Geist. Kommt dann die innere Unruhe wieder hoch, die Rastlosigkeit, der innere Film mit den sich jagenden Bildern und Gedanken: geboren aus Angst und Begierde - so geht man bald wieder fort.

Bleibt man und lässt sich auf den Garten ein, so werden Kies, Steine, Bäume transparent wie ein Bild: aus farbigen Lichtern und Schatten gemalt. Alles beginnt zu atmen. Die Formen werden zu Farben, die Farben zu Schwingungen, die zusammenklingen und eine Art von kostbarer geräuschloser Musik ergeben. Mensch und Garten sind dann nicht mehr zu trennen, wohl aber zu unterscheiden.

Der Zen-Buddhismus fordert die unerbittliche Versenkung in das eigene Wesen und das Auflösen der uralten Illusionen, und erweckt die Ehrfurcht vor der Natur und dem Leben als Spiegel des eigenen Selbst. Er fördert das Erwachen zum eigentlichen, zum selbstlosen Selbst, das ist Überwindung der Befangenheit in Angst, Gier, Stolz, Zorn, Neid und Verblendung. Das völlige Erwachen nennt man Erleuchtung, und d. h. freies, wahres, unbeschwertes Sehen. In wenigen Sätzen habe ich eine Lebenslehre angedeutet, die an Tragweite nur im so gelebten Leben erfahren wird. Ich habe für meine Arbeit über Jahrzehnte hin wesentliche Anregungen aus Ostasien empfangen.

Man kennt zum Bild des Zen-Gartens literarische Deutungen: Inseln, die aus dem Meer ragen, oder hohe Berge über einer Nebelschicht. In Wahrheit: ein Bild der Leere, abgewonnen der Vermählung der dichtesten und härtesten mit der feinsten Materie, dem Stein-im-Licht.

Das alles ist aus der Abbildung kaum zu entnehmen. Aus meiner Sicht ist in Japan etwas Grundwesentliches realisiert worden und hat sich über Jahrhunderte hin bewährt, weil es an die tiefste Wirklichkeit des Steins rührt; doch es geht hier nicht um den einzelnen Stein, sondern um das Ensemble als Garten mit Pflanzen und Kies.

In unbearbeitete Steine sehen wir gerne Figuren oder Gestalten hinein: in Bergformen z. B. Riesen, Gnome oder Tiere. Das sind bloße Assoziationen, hinter denen sich die Ahnung einer ursprünglichen Identität von anorganischem und organischem Leben verbirgt.

Die Bedeutung der Steine kommt uns noch näher in heiligen Steinen, z. B. dem schwarzen Stein in der Ka-Ba in Mekka. Hier wird nicht eine äußere Ähnlichkeit mit Lebewesen gesehen, sondern im toten Stein wird eine ursprüngliche Substanz erkannt, an der die Menschen teilhaben können.

Der Aufrichtung des Steines entspricht, wie gesagt, der aufrechte Stand und Gang des Menschen, unsere Erstreckung von der Erde zum Himmel. Und sehr dunkel erinnern wir die Abkunft der Erde von den Gestirnen. Das Leben entsteht aus anorganischer Materie, d. h. aus Steinen und Erde. In heiligen Steinen werden Grundkräfte des Universums und des Lebens erkannt und verehrt.

Das Bild des Menschen im aufgerichteten Stein fand seinen skulptural und spirituell kraftvollsten Ausdruck im alten Ägypten (Abb. 3). In der Grabmastaba des Ti, einem Grabbau aus Stein aus dem Alten Reich, steht die steinerne Figur des Grabherrn ruhig, aufgerichtet, in Schrittstellung, d. h. auf dem Weg des ewigen Lebens, in dem Ruhe und Bewegung, Dauer und Wandlung, Stein und Seele *e i n s* sind.



Abb. 3: Grabmastaba des Ti, Sakkara, Ägypten, 5. Dyn., ca. 2500 v. Chr.

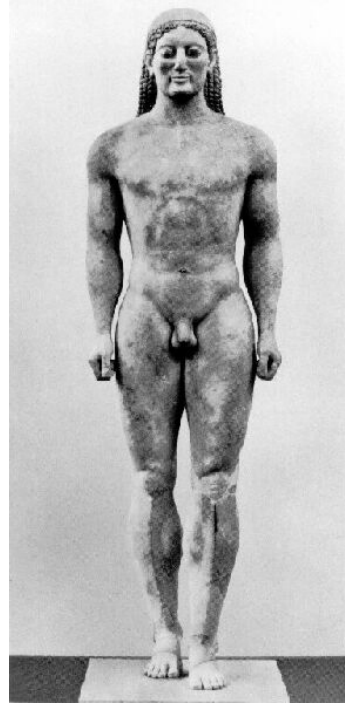


Abb. 4: Kroisos des Anavyssos, Athen, ca. 530 v. Chr.

Die Griechen sahen in der Nachfolge der Ägypter in archaischer Zeit im aufgerichteten Stein die menschliche Figur und schlugen sie so heraus, dass der Stein Mensch wurde und der Mensch Stein – dauerhaft, ideenhaft, unsterblich. Der berühmte Kroisos von Anavyssos (Abb. 4) entstand um 530 v. Chr. und zeigt das typische archaische Menschenbild: der schöne, vollgesunde, naiv lächelnde, strahlende und sich selbst gefallende Gott-Mensch.

Die Schwere, Festigkeit, Statik des Steins ist verhüllt bewahrt und dem Menschenbild zugute gekommen. Der Stein wird sorgfältigst behauen und poliert und durch die Schwingungen der Linien und die Krümmungen der Volumen wird er Fleisch, ohne aufzuhören, Stein zu sein. Stein und Fleisch sind eins. Das ist die letzte Stufe der archaischen Verbundenheit von Stein und menschlicher Figur. Später überwiegt bei den Griechen die Illusion von Fleisch und Bewegung. Aber schon hier beherrscht der Mensch den Stein nicht nur handwerklich sondern tiefer: durch sein Bild. Der Stein ist dem Bild des Menschen untergeordnet - das ist großartig und einseitig und Ausdruck der anthropozentrischen ‚Naturbeherrschung‘.

Im zwanzigsten Jahrhundert nähern sich einzelne Künstler wieder dem Stein als Eigenwert. Die Abb. 5 zeigt den ‚Fisch‘ von Constantin BRANCUSI von 1930 im Museum of Modern Art in New York¹. BRANCUSI abstrahiert den Fisch, er sucht

¹ Die Abb. 5, 8, 9, 10, 11 und 12 befinden sich als Farbabbildungen in der Mitte des Heftes.

nach seiner Urform oder universalen Formel und gestaltet sie in Stein. Dabei unterwirft er den Marmor nicht der Illusion des Fisches, sondern verschmilzt die Idee des Fisches mit dem konkreten Stein. Im Stein wird der Fisch Bild, und im Fisch nimmt der Stein Gestalt an. Dieses zweiseitige ‚Bild‘ wird erhöht zum Denkmal auf einem schönen zeichenhaften Sockel, der wiederum aus Stein ist. Der Sockel hebt den Fisch aus dem Wasser in die Sphäre der Idee. Dabei hat der Sockel-Stein eine dienende und hinleitende Bedeutung im Verhältnis zum Stein-Fisch. Aber oft sind die Sockel bei BRANCUSI fast autonome Kunstwerke, wie die Stühle am ‚Tisch des Schweigens‘ in Tirgu Jiu.

Aufbauend auf BRANCUSI entwickelte der Österreicher Karl PRANTL seit den fünfziger Jahren Stein-Skulpturen, die nicht mehr ideenmäßige Abstraktionen darstellen, sondern den Stein als plastische Form selbst thematisieren. Der ‚Stein zur Ehre Gottes‘ (Abb. 6) in der Negev-Wüste in Israel von 1962 (2,10 x 1,40 x 1,60 m) bildet nichts mehr ab. Er führt den Stein selbst vor Augen und das Resultat seiner Bearbeitung. Er ist streng klassizistisch-vierseitig konzipiert, wie das Adolf von HILDEBRAND aus dem Klassizismus in die Moderne einbrachte.



Abb. 6: Karl PRANTL, Stein zur Ehre Gottes
1962, Negev-Wüste, Israel

PRANTL liebt geometrische oder geometrisierende einfache Formen in ruhiger horizontaler oder vertikaler Gliederung. Er ist der erste eigentliche Steinbildhauer des zwanzigsten Jahrhunderts. Seine ‚Steine zur Meditation‘, wie er sie nennt, zeigen in feierlichen und eleganten Rhythmen die Grundformen des Universums: Vertikale, Horizontale, Kreis, Volumen als Masse und als Hohlform.

Wie BRANCUSI poliert er viele Steine und lädt zur Berührung ein, zum gleitenden Betasten durch die Hand. Die sanfte, gespannte Haut und die monumentale Form verschmelzen Sinnlichkeit und eine religiös verwurzelte Spiritualität miteinander.

Mir geht es nicht um den monumentalen Stein, und ich schlage auch keine Figur aus dem Stein und poliere ihn nicht. Ich richte ihn nicht auf, sondern wähle nur

Findlinge, die mir sagen, wie sie liegen wollen. Und ich wähle nur solche, die ich selber tragen kann (Abb. 7).

Ich hole den Stein aus der Natur in den menschlichen Lebensraum. Es geht mir nicht um Vierseitigkeit, sondern um die Allseitigkeit, die im jeweiligen Stein angelegt ist. Aber dann lege ich ihn auf ein rechteckig geschnittenes Holz und auf einen weißen Wollfilz und beziehe ihn so auf die rechtwinklige Architektur. ‚Alter Schmerz‘, ein Sandstein von 1978-83 misst 30 x 29 x 13 cm, das Holz 47 x 46 x 4,5 cm und die Filzmatte 70 x 69 x 1 cm.

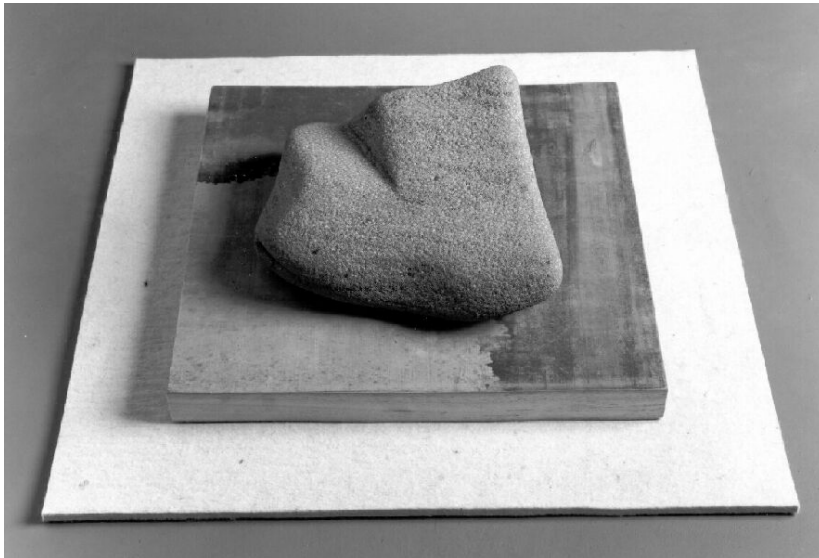


Abb. 7: JOCHIMS, ‚alter Schmerz‘, vgl. Text

Drei Härtestufen und drei Wärmestufen: der dünne, weiche, warme Filz und das mittelharte, weniger warme Holz und der kühle, harte, weich geformte Stein tauschen ihre Energien aus. Das feine Flimmern der Oberfläche bewirkt mit den gerundeten, schwingenden Formen eine Entmaterialisierung, ein Schweben, das die Schwere und Härte des Steins verwandelt, ohne sie zu verleugnen. Farbige Flecken in der Steinsubstanz beleben und steigern die ruhig-geschlossene Form. Durch die allseitige Modellierung wird das Licht modelliert und bringt den Stein zum Atmen (Abb. 8). Und da die Farben immer gedämpft sind, bleiben sie am Stein und werden durch die gleichmäßige Modellierung von Form und Licht integriert. Die Farbigkeit von Stein, Brett und Filz ist aufeinander abgestimmt. ‚Luft‘ entstand 1989-90 und misst 18 x 52 x 30 cm.

Je mehr ich mich der inneren Form des Steines nähere, desto stiller und bewegter wird er. Ich treffe meine Entscheidungen von Schlag zu Schlag; jede Bewegung des Armes und der Hand ist eine Entscheidung, ungeplant und ganz gegenwärtig. Die Hand formt und fühlt zugleich. Ich übertrage meine Kraft auf den Stein, und der

Stein gibt mir seine Kraft ab. Stein ist Kraft in komprimierter Form, die es soweit aufzuweichen gilt, dass die energetische Schwingung frei wird.

Ich breche die Kanten und Schärfe und höhle und runde Täler, Risse und Löcher, und straffe die Formen und Flächen, bis die Gesamtform zum einhelligen Volumen wird (Abb. 9). ‚Oiselet‘, Granit, 25,5 x 25,5 x 21 cm, entstand 1984.

Alle Materie ist Energie und Schwingung, aber die nicht-geklärte Form ist mit sich selbst streitende Energie. Ich spüre der latenten Bewegung des Steins nach, der Kraft des Lastens und Aufsteigens, des Vordringens und Zurückweichens; die Bewegungen sind schnell oder langsam, kraftvoll oder zögernd oder zart. Wenn im Stein der Materieaspekt und der Bewegungsaspekt wechselnd hervortreten und sich hervorbringen, dann ist die Form geklärt und der Streit geschlichtet. (Abb. 10). Das Konglomerat mit dem Titel ‚Erfahrung‘ stammt aus den Jahren 1993-94 und misst 17 x 50 x 45 cm.

Der russische Bildhauer Naum GABO schrieb einmal: „Formen wirken, Formen beeinflussen unsere Psyche, Formen sind Ereignisse und Wesen“. Unser Formgefühl ist an unsere Empfindung des Daseins selbst gebunden. Der Gefühlsinhalt einer absoluten Form ist unmittelbar, unwiderstehlich und universal. Man kann den Inhalt einer absoluten Form nicht nur mit dem Verstand erfassen. Unsere Empfindungen sind die wirkliche Äußerung dieses Inhalts.

Durch den Einfluss einer absoluten Form kann die menschliche Psyche zerbrochen oder geformt werden. Formen begeistern, und Formen drücken nieder. Sie erheben und treiben zur Verzweiflung. Sie ordnen und verwirren, sie sind fähig, unsere psychologischen Kräfte zu harmonisieren oder in Aufruhr zu versetzen. Sie enthalten in sich ein konstruktives Vermögen und eine destruktive Gefahr. Kurz, absolute Formen zeigen alle Eigenschaften einer realen Kraft in positiver und negativer Richtung“.

Vieles von dem, was GABO sagt, gilt auch für die Steine. Sie sind ‚holistisch‘ konzipiert: der Stein selbst als materiale, formale und inhaltliche Ganzheit, und das Ensemble mit Holz und Filz.

Jeder Stein hält Überraschungen bereit. Während der Arbeit taucht z. B. ein Riss auf, zunächst höre ich ihn nur am Klang, dann zeigt er sich, und dann bricht meist der Stein auseinander; ich bin verzweifelt und muss neu konzipieren; oder den Stein aufgeben (Abb. 11). Der Basalt ‚Eros‘ von 1994-95 zerbrach bei der Arbeit in zwei Teile und konnte dann zueinander geführt werden.

Am Ende sind die Steine ganz sie selbst und ganz mein Bildnis – Selbstbildnis.

Die abweisende Härte des Steins wird durch Rundung gemildert und bekommt etwas Fleischlich-Vieldeutiges. Manche wirken tierhaft, andere wie Früchte oder Mollusken oder wie Landschaften mit Hügeln und Tälern. Das Aufdecken möglicher Konnotationen nenne ich den Stein öffnen. Wenn ich ihm ganz folge, öffnet er sich zeichenhaft nach vielen Seiten. Die semantische und symbolische Polyvalenz wird gebündelt im Titel, der eine neue Orientierung in der Bedeutungsvielfalt anspricht.

Was Auge und Hand spüren als formfähige Substanz des Steines wird Stelle für Stelle freigelegt und immer wieder überarbeitet, mitunter über Jahre hin, und so wird der Stein ganz und gar von mir geformte Eigenform.

Über Augen und Hand verbündet sich mein Leib mit dem Stein: die Muskeln, Nerven, Blutbahnen, Herzschlag, Atem und Lunge etc. Die Wirklichkeit des Leibes durchdringt mit der Arbeit die Festigkeit des Steines.

Steine haben eine gleichstarke Affinität zum Geist wie zum Leib. Genauer: in ihnen sind Geist und Leib eins, wenn ihre Gestalt freigelegt ist. Viele Künstler haben eine starke Neigung zum Sinnlichen, nur wenige zum Geistigen. In meinen Augen ist das Sinnliche die Außenseite, die Erscheinung des Geistes. Das Geistige zu suchen ist gut, es ist aber nur zu finden: im Fleisch, im Leib, in der kosmischen Inkarnation. Und das Sinnliche ist nicht zu haben ohne Geist.

Die Gestalt ist der Mensch, das Tier, die Pflanze, die Landschaft. Der Geist ist formlose Kraft – Nicht-Gestalt. Im rohen Stein wohnen Gestalt und Nichtgestalt ungeschieden und ungeschlichtet zusammen. Und unter allen Formen der Natur zeigt keine so dramatisch-nahe diesen Widerspruch, der sich durch die behutsame Arbeit auflöst (Abb. 12 a und b).

Wenn der Stein unter der formenden Hand sich öffnet, wird er ganz dieser einmalige individuelle Stein mit seinem Formschicksal, mit seiner besonderen Charakteristik und Zeichenhaftigkeit. Er wird zum vieldeutigen Individuum. Je offener und beziehungsreicher und dabei anonym, desto besser.

Steine haben die Tendenz, sich vom Boden zu lösen, sich aufzurichten und zu schweben, manche sogar zu fliegen. Sie liegen immer nur mit wenigen Stellen auf dem Boden. Die Unterseite bearbeite ich nur insoweit, wie es für die Form notwendig ist. Nicht sichtbare Stellen lasse ich unbearbeitet zur Erinnerung an den Rohzustand.

Meine Steine gehören in den Innenraum, sie teilen ihm ihre Energie mit. Manche Menschen hocken sich hin zu den Steinen, berühren sie und richten sich dann auf und gehen um den Stein herum; die Umrisslinien und Krümmungen müssen von allen Seiten stimmen und bereiten Überraschungen.

Die Form, die ich dem Stein gebe, oszilliert zwischen Härte und Weichheit, anorganisch und organisch, Form und Formlosigkeit, und sie fördert eine offene, bewegte, geschmeidige Wahrnehmung. Die Farbigkeit kann deftig sein, wie bei dem Konglomerat ‚Erfahrung‘ von 1993 oder zart wie der Kalkstein ‚Stilleben‘ von 1983-84 (52 x 33 x 13 cm), zu dem eine Aufnahme vom Rohling existiert (Abb. 12 b). Bei der Freilegung und Straffung der Oberfläche wurden die weichen Mulden präzisiert, und es kamen die schönen dunkleren Verfärbungen zum Vorschein.

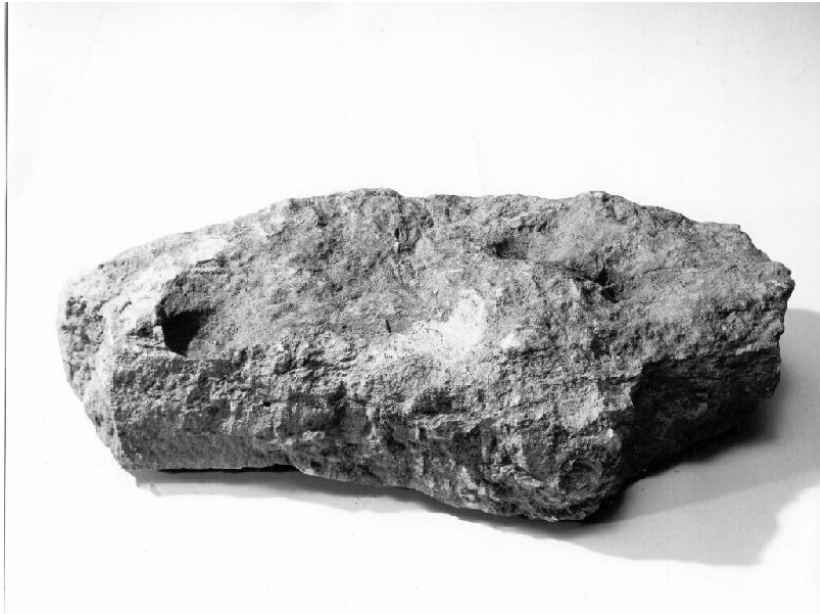


Abb. 12b: ‚Stilleben‘ 1983-84, Kalksandstein, 13 x 52 x 33 cm (12a: in Farbe!)

Es geht bei der Wahrnehmung um ein allseitiges Gleiten, das gleichermaßen für die Rückkehr zur Erde steht wie für den Aufstieg zum Licht. Das ‚Werk‘ aber ist nicht nur der jeweilige Stein, sondern das farblich und formal genau abgestimmte Ensemble aus Stein, Holz und Filz, das die Steinkraft entbindet.

Jahrtausende lang war der Stein nur ‚Material‘, Mittel der Darstellung, nicht Selbstzweck. Die Erde war für die meisten westlichen Menschen nur Material, das gebraucht und verbraucht wird. Sie wurde beherrscht und unterworfen wie etwas Fremdes, das doch in Wahrheit zu uns gehört und wir zu ihr. Statt die Natur beherrschen zu wollen sie zu pflegen, heisst, uns selbst zu pflegen.

In meiner Arbeit drückt sich ein Lebensgefühl aus, das nicht mehr gekennzeichnet ist durch Überfluss und Verschwendung, sondern durch größte Sparsamkeit und Einfachheit der Mittel und schonenden Umgang und keine einseitige Rationalität und Herrschaft der instrumentellen Vernunft. Aber auch nicht expressiver Überschwang und nicht Rückflucht in vorindustrielles Bewusstsein, keine einseitige Reduktion, sondern bei wenigen Elementen ein Höchstmaß an Bezügen, d. h. Komplexität und Maß. Formgebung durch Einfühlung und Hingabe. Ich möchte nichts und niemand zum Objekt machen und den Rezipienten nicht erziehen.

Die gleitende Wahrnehmung, gleitend zwischen dem eigenen Körpergefühl und dem Steinkörper, zwischen unten und oben, links und rechts, vorn und hinten, öffnet Empfindung, Gefühl, Sehen, Verstand und Vernunft für die Erfahrung der Allseitigkeit der eigenen Identität. Die Zuwendung zum Stein und über den Stein zur Erde und über die Erde zum Kosmos gleitet früher oder später zurück zum sich wandelnden Ich.

Die weiche Form der Steine tritt in Widerspruch zum Starren und Statischen der künstlichen Umwelt, die auf die Dauer unbehaglich ist und dem Leben Schäden zufügt wie das künstliche Licht den Augen.

Die natürliche Umwelt ist lebendig- veränderlich wie wir, aber sie ist so gefährlich, dass wir in ihr nicht überleben zu können glauben. In der starren gesicherten Umwelt erstarren wir. Das Gleiten der Steine trägt bei zur Entkrampfung dieses Grundwiderspruches der Zivilisation.

Die am Stein erfahrene Identität ist sanft und erscheint schwach, aber sie kann in unerwarteter Form und an ungewohnter Stelle und im rechten Augenblick die durchgängige Entfremdung und Verhärtung und das Gefühl des Getrenntseins aufweichen. Jede stärkere Dosis, die schneller wirkt - wie die Antibiotika - verstärkt letztlich Entfremdung. Die einzig reale Hoffnung liegt in der Wirkung auf Dauer.

Die Schwäche vieler moderner Architekturwerke ist der Verlust an Gestalt. Man weiß nicht mehr, was oben und was unten ist, was links, was rechts, was Fenster und was Tür, und man findet den Eingang nicht und kennt sich nicht aus. Es fehlt die Beziehung zu Leib und Leben. Dieselbe Schwäche findet sich oft in Skulptur, Malerei, Musik, Philosophie und Wissenschaft. Identitätsschwäche macht uns süchtig nach Illusionen. Und Illusionen manipulieren und versklaven uns. Aber die meisten Menschen üben den härtesten Widerstand, wenn man ihre Illusionen antastet. Sie wollen sich nicht auf das Reale und Lebendige einlassen.

Um mich auf die eigene Universalität zu besinnen, bemühe ich mich durch die oft schmerzende Arbeit der Erinnerung zurückzukehren in die früheste Kindheit, zu den anfänglichen Formen und Farben und Empfindungen, wo Masse, Bewegung, Raum und Licht noch ungeschieden sind; zu den archaischen Gefühlen von Kraft und Gefahr, von Glück und Schmerz, Hunger, Durst und Sättigung. Zu den ursprünglichen Erlebnissen, in denen Ich und Welt, Diesseits und Jenseits, Innen und Außen, noch nicht getrennt sind.

Solche Rückkehr zu den verschütteten Quellen der eigenen sinnlichen, seelischen und geistigen Erfahrung erschließt unverbrauchte Substanz und macht sie einer zukunftsfähigen Gestaltung zugänglich.

Um einen einzigen Stein zu vollenden, müsste ich in der Lage sein, alles zu sehen und anzunehmen. Schwer ist nicht die äußere Arbeit am Stein, sondern die innere Arbeit an mir selbst. Das Herausarbeiten der eigenen Form aus Verkehrtheit, Verkrampfung, Verblendung. Immer wieder entdecke ich ‚faule‘ Stellen an den Steinen: unrealisierte Beziehungen, schwache Linien und Rhythmen. Die Arbeit ist unabgeschlossen. Nur der makellose Stein wäre ganz frei.

Ich habe alleine 7 Jahre gebraucht, bis ich herausfand, wie ein Stein richtig liegt; und 14 Jahre, bis der Unterbau mit Holz und Filz gefunden war. Nähert sich der Stein der Vollendung, die er nie erreicht, so leuchtet momentweise der ‚splendor veri‘ auf (AUGUSTINUS).

Indes kann das abgerundete, fließende, gleitende organische Volumen als allzu weich und schmeichelnd empfunden werden. Dem widerspricht die rauhe Oberfläche und lenkt auf die feste Materie zurück.

Es zeigen sich drei Hauptwidersprüche bei den Steinen: der Widerspruch zwischen rauher Oberfläche und glatter Form, der feine Widerspruch zwischen Form und Farbe und schließlich der deutliche Widerspruch zwischen Stein, Holzbrett und Filz.

Manche Menschen stört das ‚Bett‘ des Steines, sie hätten ihn lieber als pures Objekt, nicht als dialektisches und paradoxes Zeichen. Das Holz ist Sprung-Brett für die Freisetzung der Schwingungskraft des Steines.

Die ‚Öffnung des Steins‘ wird unterstützt durch den Unterbau. Der anorganische Stein wird zur organischen Form, und das rechtwinklig geschnittene organische Holz wird zur anorganischen Form; Holz und Filz teilen dem Stein ihre Wärme mit, und der Stein dem Unterbau seine Kühle; und er hört doch nicht auf, Stein zu sein.

Die Farben von Holz und Filz reiben sich in feiner Disharmonie an der Farbe des Steins. Ich liebe ungehobelte, rohe Bretter, die die Spannungen zeigen unter der Last des Steins. Aber auch Sperrholz kann geeignet sein, es hat etwas Federndes in der horizontalen Schichtung.

Die Steine sind für Innenräume gedacht, am liebsten sehe ich sie in Wohnungen. Über das ‚Bett‘ verbindet sich der Stein mit dem Boden, auf dem wir stehen, gehen, liegen. Der Boden verbindet sich mit den Wänden, die Wände mit der Decke: der Raum, in dem wir atmen, uns bewegen und uns einrichten, unser Raum.

Da sind die Möbel, z. B. die Stühle, die auf unseren Leib zugeschnitten sind, wie Tisch oder Bett – große kulturelle Erfindungen. Das ist unsere kleine internationale Welt, die uns vertraut ist, während wir das Vertrautsein immerfort vergessen. Der Stein teilt dieser Welt seine sanfte Kraft mit. Die meisten Objekte dienen Zwecken, der Stein nicht.

Kein Möbel ist ideal. Sie sind nützlich und zugleich verstellen sie den Raum.

Sehr wohltuend ist das leere alte japanische Zimmer. Man sitzt am Boden, und die Sachen sind in Wandschränken verstaut. Der niedrige Tisch wird nur zum Essen und Arbeiten hereingetragen, der Raum bleibt sonst frei und ist ganz auf den Menschen zugeschnitten. Unsere Möbel sind bequemer, aber auch hindernder.

Die Präsenz des Steines ist wirksam und spürbar, wenn wir im Raum verkehren, auch ohne ihn bewusst wahrzunehmen. Die feine Schwingung wirkt, wie gesagt, auf die Dauer. Sie sammelt und ordnet und weist Überflüssiges und Verkehrtes zurück. Die Schwingung teilt sich auch dem flüchtigen Blick aus dem Augenwinkel mit, ja man kann sie sogar im Rücken spüren.

Zum Ensemble in einer Ausstellung vereinigt, können die Schwingungen der Steine zusammenklingen wie die Stimmen eines Konzerts. Der Resonanzraum ist die Architektur.

Wenn ich einen Stein zu mir nehme, muss er erst warm werden. Er liegt Wochen, Monate, Jahre, bis ich mit der Arbeit beginne. Wenn ich ihn zu klopfen beginne, duftet er, am Anfang besonders intensiv. Jeder duftet anders. Dunkel und geheimnisvoll der vulkanische Basalt, hell und staubig der Granit, weich und erdig die Sandsteine.

Der Stein wird hart bearbeitet und durchgeformt, aber nicht geschwächt. Ich würde niemals einen Stein durchbohren oder durchbrechen.

Ein japanische Haiku von Bashô lautet:

*Berauscht, ach, schlief ich,
wo die Nelken erblüht sind,
dort auf dem Stein.*

Zusammenfassung

Dem Text Rechnung tragend, erübrigt sich eine deutsche Zusammenfassung.

Summary

Rainer Jochims is an artist who has worked with stones for more than 26 years. He goes out to search “erratic blocks” and brushes off the weather-beaten crusts in order to uncover the genuine color of the stone. With special tools (very seldom a chisel) he works on the surface until it becomes rougher and round. As a consequence, light can glide over the stone without sharp corners or edges and this light vibrates next to the fine hollows of shadow. The outward appearance is dematerialised and oscillates between hard and soft, materiality and transparency.

The processes of perception are amplified by laying the stone on a board of wood and a piece of (wool) felt: three layers of hardness and three layers of warmth. The amorphous, quasi-organic but nevertheless inorganic stone lies on the organic wood (plant) and felt (animal). The bases are cut into rectangular forms.

Important steps of the development of an understanding of stones and the ways in which they may be worked and treated are discussed using the examples of the stones of Carnac (Brittany) and Japanese Zen-Gardens.

Since ancient times human beings saw their images reflected in erected (and, later, in sculptured and/or arranged) stones. In Egypt and Greece, this image has been worked out with a maximum of vivid clarity – to the point that the genuine existence of the stone was lost under the illusion of the portrayal.

In the 20th century, Constantin BRANCUSI emphasized the genuine value of stones in sculpture. The Austrian sculptor Karl PRANTL furthered this approach.

Starting from the material essence and the genuine colour of the stone, a semantic multi-versity is revealed, and a energy is set free which creates a soft and long-time lasting radiance.

Anschrift des Autors

Prof. Rainer Jochims

Eliashof, Hauptstraße 21

D -63477 Maintal-Hochstadt