

Basler Zeitung/Basler Magazin
35 Anschläge je Zeile.
12345678901234567890123456789012345- - -

Für eine Druckseite 115 Zeilen x 5 Spalten.
abzüglich Titel (8x3) und Fotos. Hier: **395
Zeilen.**

Die heile Welt ist es nicht, die den Bildhauer Ger Zijlstra (sprich Zailstra) umgibt. In einem großen Haus des 17. Jahrhunderts unmittelbar am Neumarkt in Amsterdam hat er Atelier und Wohnung - an den Bruchkanten einer langen sichtbaren Geschichte der Stadt. ihren Zerstörungen in und nach dem Krieg, den grausamen Kämpfen um ihre Erhaltung und ihren langsamen Wiederaufbau. Auf dem Platz, der zum Alltag von Rembrandt und Spinoza gehörte, beginnt der Heroin-Distrikt. Vor der Tür der Bildhauerfamilie Zijlstra mit ihren drei Kindern lagen mehrfach Leichen. Nebenan wurde morderisches Gift gehandelt. Und in Kämpfen versucht die Stadt nun, die Pestbeulen wieder loszuwerden.

Ger Zijlstra und seine deutsche Frau Ulli Zijlstra haben ihr Atelier im Vorderhaus, in dem jahrhundertlang Waren umgeschlagen wurden. Aber auch in ihrem, auf den überdachten Hof folgenden, ähnlich hohem Wohnzimmer im sogenannten Hinterhaus, um einen riesigen Ofen aus einer Gießhalle, leben sie mit ihren Skulpturen.

Ger Zijlstra ist Lehrer an der wichtigen Amsterdamer Rietveld-Akademie und zugleich ein angesehener und weithin bekannter freischaffender Bildhauer mit Aufträgen im ganzen Land, in Friesland, in Bussum, auf dem Polder in Lelystad.

Er zeigt mir eine große Sammlung an archaologischen Fundstücken, von Artefakten, von Menschenhand angefertigten Geräten aus Stein, und stellt sie in Zusammenhang mit seinen eigenen Arbeiten, die uns umgeben. "Ich habe das Milieu und die Atmosphäre der Fundstätten dazu geschaffen," sagt er und weist auf die

Modelle für Großprojekte, die er in eine Dimension von rund 4 m übersetzt. Hier schafft die Bildhauerei Landschaften.

“Für die Archäologen spielt bei der Beschreibung der Funde die Umgebung der Objekte eine große Rolle. Daher zeichnen sie Schnitte durch das Erdreich, machen also einen Ausschnitt der Umgebung der Funde, in dem sie alles angeben, was ihnen wichtig erscheint. Das geht so weit, daß das Gefundene selbst gegenüber den Charakteristiken des Fundplatzes eine fast zweitrangige Rolle erhält. Das ist mein Ausgangspunkt: auch ich lasse solche Situationen entstehen. Als Skulpturen.“

Natürlich entspinnt sich sofort eine Diskussion über die Fantasie. Über ihre Zulassung an einem solchen Ort, den bislang die Wissenschaft besetzt hielt und mißtrauisch abzaunte. Wissenschaft und Phantasie scheinen als verschiedene Welten geschieden. Zijlstra, der mit dem Stadtarchäologen von Amsterdam, Ab Lagerwijn, befreundet ist, widerspricht der gängigen, sowohl in die Wissenschaft wie in den Alltag geratenen Polarisierung. Es geht ihm nicht um eine Weise der Phantasie, die allem freien Lauf läßt. Er will sie in einem differenzierten Sinn verstanden wissen: “Ich gestalte eine Art idealen Fundplatz - eine symbolisch rekonstruierende Szenerie.

Dann erklärt er seine “Methode zu sehen und dieses Sehen als Erkenntnisvorgang sichtbar zu machen: von vier verschiedenen Seiten gehe ich nach innen, zerlege mit imaginär wirkenden Schnitten. Es entstehen abstrakt wirkende Durchblicke. Ich erhalte Ebenen wie eine geschichtete Torte.“

Er zeigt Schnitte, wie sie der Ausgraber etwa eines neolithischen Grabhügels in Friesland gemacht hat. Das hält er - so sehr ihr Nutzen überzeuge - für eine Reduktion auf trockenes Technisches, was der Verlebendigung bedürfe. Es sei eine Instrumentalisierung dieser eigentlich sehr spannenden Sehweise. In seinen Skulpturen, meist aus Granit, sind diese Schnitte, in Schiefer geformt, nun als symbolische Ebenen wirksam geworden. Der Bildhauer versucht eine Rekonstruktion des Gesamten zu schaffen, in der sich das Erstaunen eines analytischen Schauens in der Form von Horizontalschnitten ausdrückt. Das hat die Wirkung, daß der Betrachter sich über das Sehen selbst sich zu wundern beginnt. Das

Querschnitt-Sehen erhält eine sinnliche Kraft. Die Erkenntnis wird zur Ein-Sicht.

Die imaginären Ebenen der Schnitte sind ambivalent: sie erscheinen einerseits wie abstrakte Flächen; und gleichzeitig sehen sie so aus wie körperhaft-sinnliche Terrassen, die man begehen kann. Der Betrachter projiziert sich in sie hinein und läuft sie mit seinen Füßen nun wie eine Architektur ab. Dann gelangt er aus dem Bereich, der künstlich gestaltet erscheint, in einen Bereich, der ihm wie eine Landschaft vorkommt.

Ger Zijlstra nennt seine geradezu landschaftlich aufgebauten Skulpturen Fundorte (vindplaatsen). In ihnen durchdringen sich verschiedene Ebenen. In der archaischen stellt der Bildhauer sich die Schnittebene her. Dann entsteht eine Erinnerung an die Situation, die sich nun in einer Art traumhafter Rekonstruktion zu einer Komplexität zu vervollständigen sucht. Über Spuren, Hinweise, Bruchstücke bildet sich ein Gelände, das man imaginativ begehen kann. Die Skulptur miniaturisiert sich. Und sie vergrößert sich - bis hin zur Monumentalität von Zeichen, ja sogar einer archaisch wirkenden Landschaft. Aber die Dimension kippt ständig um, relativiert sich, wechselt ihren Anschein und ihren Charakter. Sie verändert aber auch den Betrachter, der sich in diesem Wechsel wie ein Gulliver fühlen kann: einmal winzig und einmal riesig.

"Hinzu kommt," sagt Ger, "daß diese Stätte verschuttet war. Daß die Zeit darüber hinwegging. Daß sie nun wiederausgegraben ist und jetzt in einer anderen Zeit steht, d. h. daß auch ein ganz neues Objekt entstanden ist."

Die bildhauerische Arbeit macht die Paradoxie von Geschichte und Gegenwart deutlich. Sie zeigt sowohl die Erreichbarkeit der Geschichte wie ihre Verwandlung, die die Ferne bezeichnet.

"Ger hat immer schon vor dem, was ihm rätselhaft erschien, gestanden," sagt Ulli Zijlstra, "und versucht, sich hineinzustürzen, um es sich anzuverwandeln."

Ich überlege, was es bedeutet, sich vergegenwärtigen zu wollen, was die frühe Steinzeit ist - über eine Distanz von 500-600 000 Jahren? Zijlstra antwortet: "Ich beschäftige mich am meisten mit mir selbst. Genau dies führt zur Frage: Wo komme ich denn her? Und so gerate ich zu den Spuren der anderen. Ich betrachte

jeden Menschen als ein einzigartiges Konglomerat, als eine Komposition von langen langen Zeiten. Sich nur bis zu Mutter und Vater, nur bis zum Großvater zu sehen, erscheint mir kurzatmig. Selbst Karl der Große genügt mir überhaupt nicht, wenn ich an diesen Fundstücken die Spuren einer weit darüber hinausgehenden menschlichen Existenz greifen kann. Ich gehe nicht darin auf, mich an der Bushaltestelle gespiegelt zu sehen, sondern ich benutze die Geschichte, die lang hinabreichende Geschichte, um ein bißchen mehr über mich selbst zu erfahren.

Was daran konkret erfahrbar sei, ist dem keineswegs naiven, dem nicht in raschen Künstler-Mythen schwelgenden Zijlstra durchaus ein Problem. Er behauptet nicht einfach, was gut klingt, sondern legt Wert auf die Frageform, die er als Anstoß zum Aufbruch sehen möchte. "Vielleicht prägen sich in unseren Instinkten die Verhaltensweisen von Menschen über sehr sehr lange Zeiten aus? Angste, Zufassen, Versenkung? Ich suche nach den Spuren der Existenzen, die - wie man es gemeinhin sagt - untergegangen sind. Ich denke, daß ich doch noch etwas zu fassen bekomme."

Ich frage ihn, ob er sich nicht aus dem Kreis der Idee löse, die für die Entwicklung der Moderne eine so große Rolle gespielt hat: daß der Künstler etwas ganz Neues schaffe, etwas "Niedagewesenes". Ger Zijlstra assoziiert zu meiner Verbluffung die Alchimisten: Sie hatten immer die Idee, es entstande etwas Neues, das besser sei als das Bestehende. Mich beschäftigt eher die Aufdeckung dessen, was wir sind - unser Augenblick, der aus einer ungeheuer langen Geschichte stammt.

Ob das konservativ sei oder Weltflucht bedeute, frage ich. "Nein," sagt er: "Meine Familie ist nicht konservativ. Mein Bruder sitzt als Abgeordneter der Partei der Arbeit im Haager Parlament. Ich habe ein gar nicht so schlechtes Verhältnis zu dieser Welt, in der ich bei allen Bruchern gern und in vollen Zügen lebe. Aber ich will Zusammenhänge vor Augen rufen, die übersehen werden. Ich gestalte sie sichtbar, so daß Unterbewußtes bewußt werden kann."

Asthetische Tätigkeit ist für ihn die Produktion einer Einsichtsfähigkeit: durch das Vorstellen einer gestalteten Situation.

Den Bildhauer ziehen besonders die elementaren Prozesse an - etwa in der Weise wie man es bei Eltern sehen kann, die die ersten Schritte eines Kindes beobachten. Ihn beschäftigt aber auch, wie unterschiedlich die Gesichtspunkte sind: den einen fesselt am Elementaren das Erstmalige, den anderen die Weise, wie es geschieht.

Zijlstra findet das Datum und die Erstmaligkeit wenig interessant. Vor allem aus einem Grund, den er energisch pointiert: Der Ingenieur sei auf Neuerungen gepolt. Im Hintergrund stehe die Überzeugung, daß das Nächste immer das Vorhergehende auflöse, das sei im Wesen eine Ideologie der Vernichtung. Zijlstra setzt der naiven Entwicklungstheorie der "Ingenieur-Kultur" die These entgegen, daß die Leute in der Steinzeit gar nicht primitiv gewesen seien, sondern ein sehr hohes Niveau einer praktischen Intelligenz besessen hatten. Ihre Geräte, die uns überliefert sind, gelten ihm als Beweis. Heute, gibt er zum Nachdenken auf, habe ich so viele moderne Geräte, aber am Ende kommt es darauf hinaus, mit einfachen Methoden und Geräten zu arbeiten.

Ich frage, warum er gerade jetzt ein so brennendes Interesse an einer ästhetischen Aneignung früher Kulturen entwickle. Ob dies ein Ausdruck unserer eigenen Lage sei. Zijlstra fragt zurück, ob die Leute in der Steinzeit nicht vielleicht wichtige Einsichten hatten - ohne über Radioteleskopen zu verfügen. Ohne sophistische Apparaturen. Er meint, sie seien aufgeklärt gewesen. Man dürfe die Menschheit nicht unterschätzen. An vielen Orten der Welt, weit auseinander liegend, habe es ähnliche Einsichten gegeben. Nicht alles dürfe man aus Kommunikation und Austausch ableiten.

Zur Komplexität der rekonstruierenden Erfahrung gehört für Ger Zeilstra auch die Annäherung in der Ebene des Traumes. Ich mache Funde, ich traume darüber, ich baue eine imaginäre Urwelt vor mir auf. Der arme Archäologe, sagt er, "kann das nicht oder nur ansatzweise, weil er sein - übrigens durchaus nutzliches - Beweisverfahren viel zu eng handhabt. Ihm gilt doch immer nur, was seine wissenschaftlichen Väter zugelassen haben! Forschungsverbote führten dazu, daß den Wissenschaftler bislang fast ausnahmslos weder

das Nachdenken über das Elementare
beschäftigen durfte noch die Frage, was der
Fund mit ihm selbst zu tun habe. Ich habe keine
Lust, meine und die Welt der Funde in das Raster
von Karten und Zeitachsen zu gießen und sie
dadurch zu banalisieren. Er will sich nicht, nach
dem Aufkleben eines Etikettchens
selbstgenugsam in den Sessel zurucklehnen - mit
dem falschen Bewußtsein: Jetzt hab ich s! Als
Künstler kann ich in einer weitaus komplexeren
Weise auf die Suche gehen. Mit dem Wort
'Fundorte' mochte ich Neugier wecken, will ich
die Leute herausfordern, besser zu gucken und
dann den Spuren nachzugehen.

In der Tat ist die archaologische Wissenschaft
weithin ein technokratisches System geworden,
das innerhalb seiner Zielsetzungen gewiß
Ausgezeichnetes leistet. Aber schon der Mephisto
in Goethes Faust hatte ironisch kommentiert:
"Wollt ihr Lebendiges beschreiben, sucht erst den
Geist herauszutreiben!" Bleibt nur noch eine
Leiche über? Verscheucht auch die
Abbildungsweise den Betrachtern die Lust, sich
in etwas zu vertiefen? Sehen sie nur noch die
banale Ebene? Das über lange Zeiten und häufig
verwandte Wort "Geheimnis" hat diese Ohnmacht
angesichts der Funde nur zementiert. Oder die
Unlust. Oder den Unwillen, sich überhaupt auf
etwas mehr einzulassen als auf die Banalität.

Ich schaffe Versuche, zu begreifen," sagt Ger
Zijlstra, zu sehen, daß da etwas geschieht, es
zuzulassen auch wenn es nicht sofort erklärt
werden kann. Man darf es nicht in das Schema
Gewöhnliches und Außerordentliches pressen!
Oft genügt der Anstoß, darüber nachzudenken,
daß da etwas geschieht. Was sind Materie, Stein,
der Druck auf meinen Finger, Bewegung,
Lebendigkeit, Gebrauch, Kraft? Mir fällt ein, daß
viele Menschen Wein trinken, aber die wenigsten
begreifen, was in ihm an subtiler, differenzierter
Natur geschieht, wie sensibel er ist für
Veränderungen und neue Konstellationen. Mir
geht durch den Kopf, daß es - ganz ähnlich wie im
Umgang mit Wein - eine Kultur bedeutet, zu
wissen, wie Ger Zijlstra sagt, was Marmor und
Eisen ist, wie sie sich verändern, wie menschliche
Arbeit an ihnen sichtbar wird, wie die Kräfte der
Natur an ihnen tatig sind - etwa die Feuchtigkeit
der Holzer, die im Steinbruch den Marmor
sprengt. Dazu muß man wissen, was Feuchtigkeit

und Trockenheit ist.

Er erinnert an die Kenntnisse von Indianern. Dann zeigt er auf seine vier Meter lange Reihe von archaologischen Büchern über die Steinzeit. "Mit ihrer Hilfe kann man über viele Fakten reden", sagt er, "aber sie müssen zu den Arten und Weisen von Leben führen. Doch das tun sie nur selten."

Natürlich sei es heute schwer, sich zu vergegenwärtigen, was uns tagtäglich am Leben erhält. Wir sehen meist kein Feuer für das Fleisch mehr, keinen Ofen für die Wärme des Zimmers, keinen Brunnen für das Wasser. Fleisch und Wärme sind einfach da. "Ich vergesse jedoch darüber nicht, was es bedeutet - das "Sich am Leben Halten". Ich suche. Ich versuche. Ich möchte etwas über die ersten, wichtigen Wahrheiten herausfinden, die immer auch noch die Wahrheiten meines eigenen Lebens sind, bei allem ingenieurtechnischen Fortschritt - ich will sie weder vergessen noch verdrängen."

Mich erinnert die Suche nach Elementarem an den Hinweis des Apothekers Luca Landucci in Florenz, der kurz vor 1500 in sein Tagebuch schrieb, das Volk habe die Christus-Statue die Andrea Verrocchio für die Zunftstätte des Or San Michele geschaffen hatte, als die schönste Figur bezeichnet, die es bis dahin gegeben habe. Was es mit "Schönheit" bezeichnete, erscheint mir ein Hinweis darauf, daß es von der Lebendigkeit der Statue fasziniert war. Leben ist wohl das, was die Menschen am meisten interessiert, worüber sie aber fast nicht sprechen können. Die gewöhnliche, aber auch die wissenschaftliche verbale Sprache erschöpft sich im Hinweisen, im Andeuten. Künstler vermögen mit anderen Sprachebenen, mit fühl- und sichtbaren, darüber zu sprechen. Auch mit Vergleichen und Metaphern. Die liegende Maria im Dom in Lucca, aus Marmor gefertigt vom Sieneser Bildhauer Jacopo della Quercia, sieht man atmen. Aus Marmor wurde Atem erzeugt. Auch die Landschaften der 'Fundorte' haben mit Atem zu tun. Wir nennen es Lebendigkeit. In diese Ebene gelangt allerdings auch die literarische Sprache.

Ulli Zijlstra weist daraufhin, daß auch der Alltag durchsetzt ist von einer Ebene hoher Lebendigkeit. Sie gibt dafür als ein Beispiel den Gebrauch des Tee, von dem man in Holland immer noch viele Kenntnisse besitzt. Sie

vermutet, daß auch an den "Fundorten" solche Lebendigkeit existierte und daher ein Thema für den Bildhauer sei. Der Unterschied zwischen Banalität und Weisheit läge im unterschiedlichen Gebrauch derselben Sache: wenn er dimensioniert sei, wäre er intensiv und komplex - bis vielleicht hin zu einer Vorstellung einer Kosmologie. "Die Weisheit liegt nicht außerhalb der Banalität, sondern sie ist das Wissen um etwas. Es gibt nichts Ordinares, es sei denn der Benutzer macht es dazu." Dann fragt sie: "Was steckt in einem Fund wie etwa in diesem ausgegrabenen Steinmesser alles drin?" Und Ger antwortet: Die menschlichen Kenntnisse. Aber das muß man herauszufinden suchen. Wenn man sie nicht wahrnimmt, banalisiert man den "Fund". Das geschieht ständig."

Das Interesse am Elementaren hat schon um 1915 die Künstlergruppe des "Stijl" mit Theo van Doesburg und Mondrian bewegt. Als Kontrapunkt zur Ingenieur-Kultur, die sich in einem engen System zu hoher Sophistik entwickelte. Ulli Zijlstra kritisiert, daß die Archäologie weithin eine Parallelbewegung gewesen sei, "mit engen Fixierungen, und dadurch Fachidiotie".

Aufdecken, was Leben heißt, so konnte man eine lange Tradition der Betrachtung in Holland beschreiben, in deren Kette ich auch die Tätigkeit von Ger Zijlstra sehe. Eine Betrachtung nicht nur beim Bibel-Lesen. Nicht nur bei Rembrandt und bei Vermeer sichtbar. Sie ist eine über lange Zeiten hinweg ausgeprägte Kultur des Staunens. In der Handwerker-Tradition des Landes entwickelte sich eine positive Sicht auf Gebrauchsgegenstände und auf ihre konkreten menschlichen Bezüge. Eine Verwunderung für Sachen. Daher hatte in Holland die Phänomenologie, die meist aus Deutschland kam, so große Resonanz. Die Holländer haben sie wohl viel ernster genommen als die Deutschen. Und auch der holländische Calvinismus ist eine Konfession, die seit jeher und bis heute einen ausgeprägten Bezug zur betrachtenden Unmittelbarkeit des Lebens besaß. In diesem Zusammenhang verwandte jedermann den Spruch: "Ist es gewöhnlich, ist es schon verrückt genug." Immer schon ging es um Werte, die sehr alt waren: man billigte sie dem normalen Leben von Menschen quer durch die Geschichte zu.