

Dietrich Schubert, Universität Heidelberg

Der Bildhauer Hans Sailer – oder: die Verschlingung von Realität und Mythos

„Die Menschen sind elend, gefangen in tiefer Unterwelt,
in Städten von Mörtel, von Blech und Papier.
Sie muß er befreien –
die Armen an Mond, an Wind und an Vögeln.“

(Ivan Goll: *Der neue Orpheus*, 1918)

In unserer Zeit, die anonym vofabrizierte Bilder der Realitäten weltweit ausschachtet, die die abrufbaren Bilder in jeder Art und Form technisch manipulieren kann, verfremden, transformieren, reproduzieren und installieren kann, sind Malerei und Bildhauerei als bildende Künste, die alles mit den eigenen Händen formen, ohne Zweifel in Gefahr als „unmodern“ zu gelten. Wenn alle Leute global mit vorgefertigten Bildern manipulativ arbeiten, muß es geradezu etwas besonderes bedeuten, aus dem Stein- oder Marmor-Block Figuren und figurale Kompositionen zu meißeln, aus großen Hölzern Holzschnitte zu schnitzen, die märchenhafte Bilder der persönlichen Imagination geben.

Seit der Absolvierung der Bildhauerklasse der Kunstakademie Stuttgart arbeitet Hans Sailer als freier Künstler, d. h. er ist im echten Sinne frei. Aber jeder, der den heutigen Kunstbetrieb mit seinen kapitalistischen Implikationen kennt, weiß um die Risiken eines Daseins als freier Künstler. Und für Bildhauer ist diese Lage besonders schwer, weil sie aufgrund des Materials und des enormen Zeitaufwandes gegenüber Malern wesentlich stärker materiell bedroht bzw. abhängig sind. Gleichzeitig strebt die Bildhauerei in die Öffentlichkeit. Dies mag sowohl für die modernistischen „Installateure“ gelten als auch für die traditionellen Bildhauer – traditionell im besten Sinne der Bewahrung der FIGUR des Menschen –, die ihre Seherlebnisse und ihre aus Phantasie gespeisten Visionen in figürlichen Bildwerken expressiver Art umsetzen. Vielleicht ist die Malerei als zauberisches Bestreichen der Leinwand mit Farben ein mehr privates Unterfangen, eine monologische Kunst der subjektiven Lebenssteigerung bzw. Selbstaussage. Dagegen wäre die Bildhauerei mehr eine Kunstform für die Öffentlichkeit, die potentiell zum verstehenden Publikum drängt: schon die romanischen und gotischen Pfeilerfiguren, Reliefs und Kapitelle sprachen an den Kirchen-Portalen zu den Menschen. Nach Friedrich Nietzsches Unterscheidung in „monologische Kunst“ und „Kunst für Zeugen“ könnte man die Malerei der ersten Kategorie zuordnen, die Bildhauerei der zweiten.¹

Von Mai bis August 1981 zeigte Sailer auf Einladung von Georg Eisler und Alfred Hrdlicka in Wien auf der Ausstellung *Anthropos* zwei seiner lebensgroßen Steinskulpturen: die mehrseitige Komposition *Protokoll einer Genesung* und das *Liebespaar* in Sandstein von 1973. Damit war erstmals ein Werk Sailers öffentlich plaziert und räumlich wirksam. In diesem Kontext erinnert man eine provokante These von

Hrdlicka, die dieser 1979 in der Zeitschrift seiner Bildhauer-Klasse *Neolithikum* in einem Text über „Bildende Kunst und Öffentlichkeit“ formulierte:

„Was der Politiker vor allem von Kunst erwartet, ist daß sie nicht zu politisch wird (...) Während im Ostblock die armen Maler und Bildhauer malen und bildhauern müssen, steht es im freien Westen dem Künstler frei, Alles und Jedes als Kunst auszugeben, ja er darf sogar sich selbst zum Kunstwerk erklären.“ Damit hängt genuin zusammen, daß sich der ursprüngliche Avantgarde-Begriff, der früher Refusierung, Außenseitertum und Anfeindungen einschloß, im heutigen Kunstbetrieb grotesk verkehrt hat: Als „Avantgarde“ wird unablässig bezeichnet, was mithilfe offizieller Förderung, Kritikern, elitären Kunsthistorikern und Galerien längst zugelassen und etabliert ist, – nämlich alle und jede experimentelle Kunstübung, gleich welcher Qualität. Und die Qualitätsfrage wird von den Befürwortern der gegenstandslosen Material-Künste immer weniger gestellt, ebenso wenig wie die Frage nach den Gründen und den Merkmalen von *Innovation*. Man weicht diesen Fragen aus, um den Betrieb nicht zu stören.

Avantgarde scheint das, was von ihren Bejahern zu solcher erklärt wird, und das Publikum muß alles hinnehmen. Wer Kritik daran übt, wird diskriminiert. Aber Kritik regte sich stärker 1992 angesichts der extremen Alles- und Jedes-Kunst in Kassel. Sogar die FAZ sah dort eine Entwicklung, die auf die Formel gebracht wurde „Der Zirkus regiert“.²

Alfred Hrdlicka, der sich der Documenta verweigerte, hat den Avantgarde-Begriff neu definiert: „Avantgarde ist das, was der mehrheitlichen Kunstauffassung in den Museen, Kunstvereinen und Kulturredaktionen zuwider läuft ... die offiziellen Avantgardisten sind die Schoßkinder der Schreibtischstrategen, die ... den erweiterten Kunstbegriff ... zu Tode geritten haben.“³

Es ist offensichtlich, daß Hans Sailer, der in klassischer Technik der *taille directe* seine Figuren aus dem Steinblock schlägt, nicht zur offiziellen Avantgarde gehört, aber quasi zur inoffiziellen Avantgarde im Sinne von Hrdlicka zu rechnen ist.

Der nackte menschliche Leib war Sailers Ausgangsposition. Er schuf Figuren mit dem Ausdruck vitaler Dichte bzw. Schönheit (*Liegende* von 1976, *Männlicher Torso* von 1978) und dem Ausdruck existentieller Gefährdung bzw. seelischen und körperlichem Leiden („*Baals Traum* von 1975; *Tagebuch einer Genesung* 1978). Auch innere Dimensionen wurden am Leitfaden des Leibes veranschaulicht. Denn ein Inneres kann in der bildenden Kunst – jedenfalls wenn es konkret sein soll – nur dem körperlichen Phänomen folgen, wie der Philosoph Georg Simmel schon 1918 betonte.⁴ Der Poesie ist es möglich, ein Inneres mittels lyrischer Sprachsetzung, der Musik mittels abstrakter Töne zu vermitteln. Diese Unterschiede der Gattungen sollen nicht vergessen werden. Sailer versuchte deutlich, die Grenzen der einzelnen Bildsäule (Herder) zu erweitern. Seine Bildwerke nach 1978 waren im Begriff, Teile der äußeren leiblichen Gestalt an einem Steinblock rundum und an mehreren Steinen im Ensemble anschaulich wirksam zu machen: Das Porträt seiner selbst von 1978/80 gab den Kopf hier, den Bauch aber rückseitig. Wie schon bei seinem Lehrer Hrdlicka spielte das Fragment, also die bewußt torsierte Gestalt, eine zentrale Rolle. An großen Blöcken meißelte Sailer konkrete Realität, das heißt wirklich Gesehenes heraus und mischte zugleich aus der Phantasie gestaltete Zeichen und Symbole hinein, d.h. mythische Tiere, Köpfe, Signa. Dabei nutzte er synchron verschiedene Techniken des Hauens und der Tiefen, d.h. es kam zu reliefhaften Partien neben räumlich tiefen Teilen (*Fries der Frauen* 1982). Am großen Maulbronner Sandstein *Für Hölderlin* von 1983 zeigte sich diese Mischform der Bildhauerei als eine Hommage für den seelisch und sozial gefährdeten Dichter, indem sich die Zeichen über dem Porträt bal-

len. Diese Gestaltungsprinzipien hat Sailer inzwischen konsequent ausgebaut; auch in kleineren Werken sind sie sichtbar. Der Stein wird in seiner Unregelmäßigkeit betont, gleichsam wie ein Torso seiner selbst; das Naturhafte bleibt stehen. Denn das Starre, Regelmäßige, das Geometrisch-Stereometrische (der rechte Winkel Mondrians) ist Sailer verhaßt, weil Ausdruck einer falschen, unnatürlichen Welt. Im Gegensatz dazu ist Sailer dionysisch der Natur verpflichtet. Sie ist ihm als das Ursprüngliche, Instinktive, Gewaltlose die leitende Perspektive. Wie im Paradies scheinen die Lebewesen friedvoll zu leben. Und demzufolge nahm Sailer in den letzten Jahren mehr und mehr Tiere als Symbole des Friedens oder der Menschheits-Mythen in seine Kompositionen auf. Sie flankieren und erläutern die Existenz des Menschen, die der Künstler tiefer verstanden wissen möchte, als sie in den heutigen Beton-Wüsten der Städte pervertiert ist. Nicht die Macht und die Eigendynamik des Kapitals ist die Perspektive dieser Kunst, sondern vielmehr die Macht des Willens des Künstlers zur Kunst als letzter metaphysischer Tätigkeit innerhalb des kapitalistischen Nihilismus; und dieser Wille schafft eine friedliche dionysische Welt auf eigene Rechnung neu. In den Mythen der Menschheit war diese Utopie immer präsent. Eva und Adam begegnen uns. Die Schlange erscheint. Die Eule erstarrt. Der Hund streckt seinen Leib zur Frau, die Eva sein kann. Dionysos strahlender Leib verwandelt sich partiell in einen Löwenkopf. Die mythische Auferstehung zeitigt Bilder wie im Traume. Sailer's Kunst mutet manchmal an wie ein Traum, z. B. wenn er einen weiblichen Torso, ähnlich dem Torso C. Brancusis von 1917 (Stuttgart Staatsgalerie), in handwerklicher Perfektion meißelt und an der Rückseite zwei männliche Gesichter realisiert. Aber Sailer bleibt natürlich nicht bei der simplicité (Einfachheit) Brancusis stehen, der mehr und mehr reduzierte, bis lediglich stereometrische Grundformen folgten.⁵ Sailer ahmt diese auch nicht nach, seine Kunst ist nicht eklektisch. Sailer geht neue Wege, die Wissen mit Sehen verbinden, die das Geschaute der sichtbaren Realität mit dem wieder Erinnerten aus dem Gedächtnis, aus dem Traum oder der Phantasie verknüpfen und verschlingen.

So mischen sich in Sailer's Bildwerken die Sphären unserer Existenz: einerseits die Natur als das Heile, das uns einbettet, andererseits die reale Wirklichkeit des sozial überformten, strapazierten Lebens und dazu die Figuren der Menschen-Mythen. Dazwischen steht als das Schmelzfeuer das Subjekt des Schaffenden, dessen Gedankenwelt von jenen drei Sphären dialektisch gespeist wird. Und so gilt letztlich doch W. Worringers Satz von 1919: „Die Natur kommt uns entgegen; Wirklichkeit verfolgt uns. Nur an ihr entzündet sich geistige Kunst.“⁶

Die Natur ist für Sailer wie ein Refugium. Aber die Lebenswirklichkeit besteht aus dem Widerstand gegen die brutalen Realitäten unserer Welt und aus dem Leben der geträumten Mythen. Diese drei Facetten spielen je verschieden ineinander. Die Bilder der Mythen durchdringen die heute mehr und mehr zersene, tödliche Realität. Ja, die Bilder der Mythen scheinen anti-aufklärerisch die Wirklichkeit zu manipulieren. Und die stumpfe Realität kann nicht immer aufklärerisch gestaltet werden, – sie verdampft in diverse Mythen. Aufklärerisches Denken eines modernen Künstlers ist Gegenkraft zum Mythos; dieser ist Gegensatz zur Haltung der Aufklärung unserer sozialen Widersprüche. Teile der Wirklichkeit und Gestalten aus den Mythen mischen sich in Sailer's Künsten je verschieden in seinen Ausdrucksmitteln – in den Steinen, in den großen Reliefs, in kleinen Steinen wie in Kapitellen der Romanik, in den Holzschnitten. Der Stil Sailer's in seinen Skulpturen verhält sich analog zu dem der Holzschnitte, in denen auch die logische Einheit von Ort, Zeit und Handlung aufgehoben ist, in denen sich auch keine einheitliche Proportionierung findet. Große und kleine Figuren erscheinen nebeneinander, Tiere mit Menschen, Selbst-

bildnisse mit Pferden, Eva mit der Schlange und einem Hund (Das Kapitell *Für Nadja*, 1989). Hrdlicka nannte dieses Gestaltungsprinzip einmal „gleitende Proportionen“. Sailer realisiert es gleich fruchtbar in seinen großen Holzschnitten wie *Seelengestrüpp*, *African Gin*, *Anima canta* von 1989, *Venus von Riesa* u.a. Insbesondere die nur flach bearbeiteten Reliefs, teils farbig behandelt, bilden die Umsteigestation zwischen der dreidimensionalen Bildnerie und den Holzschnitten.

Überschaut man Sailers Kunst in diesem Sinne der Verschlingung von Natur, Realität und Mythos als Ganzes, so scheinen ihr zwei Fermente zugrunde zu liegen: die metamorphotische Beziehung der Motive untereinander und ein halluzinatives Intervall.⁷ Diese beiden Fermente werden in der bildnerischen Subjektivität, im Schaffenskomplex Sailers produktiv wirksam. Diesen 'Komplex' können wir auch verstehen als den ICH-Block, der aus drei kommunizierenden Schichten besteht: 1. die Ebene von Sehen/Beobachten; 2. die Ebene von Wissen/Gedächtnis, aus der sich die mnemonische Kunst speist (Baudelaire); die *mneme* ist das Quasi-Bild aus Erinnerung und fühlender Seele im Inneren des Subjekts; und 3. die tiefste Ebene des Unbewußten des Ich-Komplexes, aus welchem nur Teile aktiviert werden können. Um zwischen Ebene 1 und 2 zu vermitteln, bedarf es der Ausschaltung der Zeit. Dies gelingt einem phantasievollen Künstler wie Sailer in seinen Steinskulpturen, die eine ganz besondere Bildmacht entfalten. „Sich erinnern heißt gerade, die Zeit ausschalten; man verwandelt den zeitlichen Vorgang in ein leicht vorstellbares Simultané, dessen Akzente nach Ziel und Absicht variabel gestellt werden können“ (C. Einstein).⁸

Um zwischen Ebene 2 und 3 einen bildnerischen Gärprozeß einzuleiten, bedarf es der Aktivierung des halluzinativen Intervalls, der Wirkung des Unbewußten mittels ekstatischer Erregung (excitation) der Seele oder des Leibes (soweit dies möglich); das heißt aus der Gefühlssteigerung resultiert eine Art „mediales Niederschreiben“, eine Art „écriture automatique“. Einstein definierte dies – z. B. in bezug auf Paul Klee – als „ungehemmtes Nachgeben gegenüber noch nicht angepaßten seelischen Prozessen, – Technik des Trance“ (S. 211).

In der Gestaltungspraxis im Schaffen Hans Sailers, das heißt im Prozess seiner Gestalt-Findung, wird in jenem Sinne gedächtnishaft (mnemonisch) gearbeitet und geformt. Und es ist durch die gewisse Freisetzung des Halluzinativen eine Synthese möglich aus Gesehenem, Gewußtem/Erinnertem und Unbewußtem. Durch das Mischen von Gedächtnis-Bildern wird die direkte Wahrnehmung transformiert (Th. Ribot).⁹ Empirische Zeit wird aufgehoben; die Visionen des Künstlers drängen zur bildnerischen Gestalt. Und diese künstlerische Gestalt ist eine neue, eine neu geformte, die nur Teile aus der Realität zitiert, aber letztlich als Kunstwerk das Ganze unserer Wirklichkeit mitbildet, ja verändert. Das Kunstwerk wird Teil der Wirklichkeit und somit ein geistiger Faktor, wirksam für andere Menschen, die das Werk erleben. Im Simultané der Bildgestalt sind die Sujets und Motive des Mythos in eine metamorphotische Beziehung überführt: Pflanzen, Erde, Tiere, Himmel, die Menschentypen des Gestern (Venus, Eva, Dionysos, Orpheus, Hölderlin) und die des Heute (die Frau, der Mann, das Kind, auch Sailer selbst als Künstler) erscheinen als Splitter einer Gefühlseinheit und somit einer Gestalt-Einheit. Sailer versucht, diese Splitter sowohl in Steine zu transformieren, als auch in Holzschnitten zu bannen. Das häufige Erscheinen vieler Tiere der Natur weist deutlich auf einen orphischen Zug in Sailers Ich. Er spricht zu ihnen wie zu den Menschen als potentiellen Betrachtern seiner Bildwerke.

Immer ist für Hans Sailer im Arbeitsprozeß als handwerkliche Position das Meißeln in *taille directe* bild-

nerisches Gesetz. Die unmittelbare Meißelarbeit am Block entspricht dem skulpturalen Bearbeiten des Holzes und dem Ritzen der großen Steinplatten (Reliefs). Hierin steht der Bildhauer unzweideutig gegen die Handwerk-Verachtung der heutigen Modernisten und Installateure; Sailer stellt sich in die Tradition der klassischen Menschen-Bildnerei von der Romanik über Michelangelo zu Rodin, Klinger und Hrdlicka. Indem er versucht, in seinen Figuren und den Köpfen wie dem *Für die Opfer* am Leonberger Friedensmahnmal (1990-91)¹⁰ typische Gesten, charakteristische Bewegungen und zeitlose Blicke in der Einheit des Besonderen und des Allgemeinen zu synthetisieren, bestätigt er die Sicht von Albert Camus,¹¹ die Bildhauerei sei die ehrgeizigste aller Künste, weil sie mit Leidenschaft versucht, in den drei Dimensionen die flüchtige Gestalt des Menschen festzuhalten und in ihren Figuren alle Gesten, alle Bewegungen und alle Blicke zu vereinen.

Anmerkungen

- ¹ Friedrich Nietzsche: Fröhliche Wissenschaft (1886), Aphor. No. 367 (Nietzsche Werke in 3 Bänden, hg. von K. Schlechta, II, München 1977, S. 241).
- ² E. Beaucamp: Zeitgeist auf dem Egotrip, in: FAZ, vom 15. Juni 1992.
- ³ Alfred Hrdlicka: Denn sie wissen nicht, was sie tun, in A.Hrdlicka: Das Gesamtwerk Bd. IV Schriften, Wien/Zürich 1987, S. 168; A. Hrdlicka: Bildende Kunst und Öffentlichkeit (Neolithikum, Stuttgart 1979), in: Schriften 1987, S. 130-131.
- ⁴ Georg Simmel: Das Problem des Porträts (1918), in: Zur Philosophie der Kunst, Potsdam 1922, S. 102.
- ⁵ Zu Brancusi vgl. Carl Einstein: Die Kunst des 20. Jahrhunderts, Berlin 1926, 3. Aufl. 1931.
- ⁶ Wilhelm Worringer: Kritische Gedanken zur neuen Kunst (Genius 1. Jg., 1919), wieder in: Fragen und Gegenfragen, München 1956, 86 f.
- ⁷ Dessen Definition verdanken wir Carl Einstein: Die Kunst des 20. Jahrhunderts, 1931, S. 77.
- ⁸ Carl Einstein, Kunst des 20. Jh., 1931, S. 67
- ⁹ Théodule Ribot: Essai sur l' imagination créatrice, Paris 1900, 2. Ed. 1905 (deutsche Ausgabe Bonn 1902).
- ¹⁰ Hans D. Sailer – Friedensmahnmal Leonberg, hg. vom Kulturamt der Stadt Leonberg, Text von E. Wulf, Leonberg 1991.
- ¹¹ Albert Camus: Revolte und Kunst, in derselbe: Der Mensch in der Revolte (Paris 1951), Reinbek 1974, S. 207.