



## Alles auf Anfang

Mit achtzig Jahren wurde die Berliner Bildhauerin Ursula Sax neu entdeckt. Zwischen kleinen Papierarbeiten und monumentalen Stahlrohrkonstruktionen widersetzt sich ihr Lebenswerk jeder Festlegung. Gerade das macht es so faszinierend

VON  
ANNABELLE HIRSCH

PORTRÄTS  
PAULA WINKLER

Bild links: Lukas Heibges, alle Bilder des Artikels: VG Bild-Kunst, Bonn 2016



Ursula Sax in ihrer Wohnung vor einem Modell der 21 Meter langen Arbeit »Raummesser-UX35« von 2011.  
Linke Seite: Eine unbetiteltete Skulptur aus Pappe und Eisen von 1993

E

Es ist schon beinahe ein Jahr her, da lief ich durch die Berliner Schröderstraße. Ich hielt vor der Galerie Semjon Contemporary und sah durch das Schaufenster. Dort standen kleine, sehr modernistisch anmutende Skulpturen auf hohen Sockeln neben einer mehrteiligen geschweißten, fast collageartig assemblierten Wandarbeit und Zeichnungen, die mich vage an die des Bildhauers Henry Moore erinnerten. Der Titel der Ausstellung »Sax. Modell und Wirklichkeit« sagte mir wenig, doch meine Neugierde war geweckt. In der Galerie stieß ich sofort auf das Herzstück der Schau: das Modell einer geschwungenen, begehbaren Monumentalskulptur. Sie erinnerte in ihrer Form, diesen hauchdünnen, gebogenen Wänden, an Richard Serras Stahlwerke, nur war dieser Wettbewerbsbeitrag, wie das Datum bewies, noch vor Serras ersten Auftritten in der Kunstwelt der Siebzigerjahre konzipiert – wenn auch nie realisiert – worden. Der Rest der Ausstellung schien auf die klassische Moderne, Brancusi und seine weichen Abstraktionen, Bezug zu nehmen, aber auch auf jüngere Künstler wie Eduardo Chillida



oder Louise Bourgeois und ihre Textilarbeiten. Ich fragte mich: Wer ist diese Künstlerin, von der der Galerist Semjon Semjon so begeistert erzählt? Wer ist Sax?

Müsste man in der Welle der in den vergangenen Jahren neu oder wiederentdeckten Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts eine Art Profil erstellen, würden dabei wohl zwei Charaktere herauskommen: Auf der einen Seite stünden jene, die sich ein Leben lang abmühten, mit ihrer Kunst die »Wir bleiben draußen«-Schilder vor Museen und Institutionen zu überwinden. Auf der anderen jene, die den Kampf erst gar nicht begonnen haben. Sich dem Wahnsinn des Marktes nicht ausliefern wollten. Ihre eigene Haltung immer wieder hinterfragt haben und noch etwas besser werden wollten, bevor sie eine internationale Karriere starteten. Ursula Sax gehört fraglos zur zweiten Kategorie.

Die Künstlerin steht am Herd ihrer Wohnung in Berlin-Schöneberg und gießt Milch in eine kleine Kanne. Ihr weißes Haar trägt sie kurz, dazu ein weites Hemd über einer locker fallenden Hose und zwei unterschiedlich farbige Steinhohrringe. Einen roten, einen orangefarbenen. Ihr Gesicht, das ihre bald 81 Jahre nur zaghaft verrät, ist freundlich, wenn auch etwas scheu. Interviews sind für Ursula Sax etwas Neues, schließlich kannten sie und ihr umfangreiches Werk bis vor Kurzem nur wenige Kritiker. Warum eigentlich? »Sagen wir es so«, erklärt Ursula Sax, »ich habe erst spät akzeptiert, dass das, was ich tue, wirklich einen Wert hat. Dass ich damit nach außen treten kann.« Dabei hat sie ihre Qualitäten oft genug unter Beweis gestellt. Sie wurde 1990 Professorin an der Braunschweiger Kunstakademie, drei Jahre später wechselte sie nach Dresden an die Hochschule für Bildende Künste. Erst nach ihrer Emeritierung im Jahr 2000 arbeitete sie wieder als freie Künstlerin. Dennoch konnte Sax unter anderem 1992 ihre leuchtend gelbe, monumentale Stahlkonstruktion »Looping« in der Nordkurve der Berliner Stadtautobahn Avus realisieren.

In den Sechzigerjahren hatte die Künstlerin ein Atelier im Berliner Stadtteil Friedenau. *Oben:* die Plastik »Brettspiel Stadt II« (10,1 x 19,1 x 17,3 cm) von 1971 aus polierter Bronze

Bilder links: Rudolf Klücks; Lukas Heibges; Bilder rechts: Lukas Heibges (2)



Das »Schindelbild« von 1985 besteht aus hölzernen Dachziegeln, die die Künstlerin einem alten Schindelmacher aus dem Schwarzwald abkaufte. *Oben rechts:* Ihre »Räumliche Skizze« aus den Siebzigerjahren übersetzt die zeichnerische Bewegung geschwungener Linien in eine kleine Bronzeplastik



Vor diesem Hintergrund ist man manchmal erstaunt darüber, dass sie sich selbst Steine in den Weg gelegt zu haben scheint, wo der Weg für eine Künstlerin ihrer Generation doch schon holprig genug war. »Als Frau musste man immer doppelt so viel arbeiten, besonders in der Bildhauerei«, sagt sie fast beiläufig. Genau das hat sie getan: Statt Krach zu machen und sich zu zeigen, arbeitete sie 60 Jahre lang vorwiegend im Schatten des Marktes und der Öffentlichkeit. Sie nahm an wenigen Ausstellungen teil und scherte sich nie darum, ihre Karriere nach klassischem Muster zu führen. Nicht aus rebellischem Geist, nein, aus Zaghaftheit. Oder aus Angst? »Sicher auch. Wenn man wirklich wahrgenommen wird, wenn man Erfolg hat, dann wird auch etwas erwartet. Man muss sich der Erwartung gewachsen fühlen, man muss bereit dafür sein.«

Heute fühlt sie sich bereit. Vor zwei Jahren fand sie mit Semjon Contemporary ihre allererste Galerie – mit 79. »Ich fand die Vorstellung, dass mir jemand sagen könnte, was ich tun soll und wann ich es tun soll, immer schrecklich. Das war für mich nicht machbar«, sagt Sax. Wir sitzen bei Kaffee und Kuchen in massiven, von ihr selbst entworfenen Holzstühlen und blättern in ihrem Werkverzeichnis. Zwischen den grellgelben Buchdeckeln finde ich die Vielfalt wieder, die mich im Sommer so fasziniert hat. Und eine zweite Antwort auf die Frage, weshalb diese Frau, die eigentlich immer in der Nähe war, so lange übersehen wurde: Ursula Sax' Œuvre hat die Entwicklungskurve einer Achterbahn. Sie ist geprägt von Brüchen, Veränderungen, Abschlüssen und Neuanfängen. Konstanz ist keine Qualität der Künstlerin, zumindest erscheint es auf den ersten Blick so. Auf den zweiten reihet sich ihr Werk eindeutig in eine Tradition ein: die der Moderne. Fast scheint es, als habe sie die Entwicklung der abstrakten Skulptur noch einmal durchexerziert: Ku-

bismus, Konstruktivismus, Arp, Brancusi, Moore, Calder, Henri Laurens, die Auseinandersetzung mit den Künstlern und ihren Positionen zieht sich zitathaft durch ihre Arbeit. Eine Bemerkung, die Sax kein bisschen stört. »Natürlich lässt man sich auch von dem schon Dagewesenen inspirieren. Für mich scheint das unabwendbar. Carola Giedion-Welckers Buch über die »Plastik des XX. Jahrhunderts« war eine Zeit lang meine Bibel.«

Doch beginnen wir am Anfang. Dort stehen feine Zeichnungen, die Sax als Mädchen mit ihrem Vater, einem Lehrer mit künstlerisch-dichterischen Ambitionen, anfertigte: »Er lief mit seiner Staffelei durch unser Dorf und malte.« Schon damals, sagt sie ohne jeden Stolz, seien sie und ihre Familie Außenseiter gewesen. Erst weil ihr Vater sich dem NS-Regime verweigerte, dann weil die Kunst in einem kleinen, schwäbischen Dorf wie dem ihren per definitionem für das Fremde stand. Ursula Sax fand in diesem Fremden früh ein Zuhause. Bereits mit 15 begann sie ihr Studium an der Stuttgarter Akademie. »Eigentlich wollte ich Malerei stu-

*»Ich dachte, für gute Kunst muss man leiden. Was für ein Blödsinn!«*

dieren, dass ich in der Bildhauerklasse landete, war ein glücklicher Zufall«, sagt sie und fügt hinzu: »Wie so oft in meinem Leben.« Tatsächlich spielte der Zufall häufig eine Rolle. Denn auch, wenn sie der Bildhauerei treu geblieben ist, hat sie sich immer wieder auf neue Abenteuer, vorbeiziehende Versuchungen eingelassen.

Künstlerin sein, das bedeute für sie immer auch fasziniert sein, sagt sie. Wenn die Faszination stirbt, müsse sie weiterziehen – wie in einer Liebesbeziehung. So reihen sich bei ihr Skulpturen aus Ton, Sandstein, Eisen, Bronze aneinander. Auf feine Porzellangefäße folgen konstruktivistisch anmutende Holzskulpturen, handliche Bronzearbeiten mit weichen, biomorphen Schwüngen wandeln sich über die



Der Brunnen vor dem Rathaus in Berlin-Zehlendorf entstand 1974 als Auftragsarbeit. Genau wie die Deckenplastik der Internationalen Deutschen Schule in Brüssel (g. o.) von 1980. Das unbetiteltete Werk (Modell für einen Turm) re. von 1998 versteht Ursula Sax als »Skizze«, die sich mit Standort und Kontext verändert. Rechte Seite: »Looping« von 1992 – eine monumentale Arbeit aus Stahlrohr, die bis heute an der Berliner Avus steht

Jahre zu mannshohen Skulpturen mit scharfen Kanten und später zu Modellen für Aufträge im öffentlichen Raum. Strick- und Papiermasken treffen auf zerschnittene Papierarbeiten und Filmstills diverser Performancemitschnitte. Mobiles aus Eisen werden mit der Zeit zu gigantischen, schwebenden Deckenskulpturen. Expansion und Retraktion: Ihre Arbeiten weiten sich von der kleinen, in sich geschlossenen Form in den Raum – und wieder zurück.

Man hat Sax mitunter vorgeworfen, in ihrem sprunghaften Umgang mit Materialien, Formen und Referenzen nicht tief genug in die jeweilige Materie zu dringen. Ihr Gesamtwerk wirkt wie eine rastlose Suche, die optische Übersetzung ihres Innersten: das Werk einer Frau, die ihre künstlerische Identität nie ganz festlegen wollte und stattdessen immer wieder die Sprache und das Gewand wechselte – um sich neu zu erfahren, neu zu erfinden. Jörn Merkert, der ehemalige Direktor der Berlinischen Galerie und ein langjähriger Freund der Künstlerin, bestätigt den Eindruck ein paar Tage später in einem Gespräch: »Ursula hat sich in ihrer Kunst, in dieser fragmentierten Entwicklung immer auch selbst gesucht. Im Gegensatz zu anderen Künstlern hat sie diese Sprunghaftigkeit, die man durchaus als Eigenheit anerkennen kann, allerdings nie zum Prinzip erhoben.« Ursula Sax machte weder sich noch ihre Kunst greifbar. Interessierte sich einer, ein Sammler, Kurator, Galerist, für eine Phase ihres Werkes, sagen wir: für ihre kleinen, figürlichen Bronzeskulpturen, war sie schon längst woanders, etwa bei geschweißten Plastiken oder Wandarbeiten aus Holz.

Von dort aus noch einmal zurückzugehen war für sie nie möglich. Ursula Sax ist das Gegenteil einer Nostalgikerin: »Wenn etwas vorbei ist, dann ist es vorbei. Ich kann dann nicht weitermachen, sonst werde ich schlecht. Andere arbeiten ihr Leben lang an der gleichen Sache, ich bewundere das sehr, aber ich kann es einfach nicht.« Warum bedarf es dieser radikalen Brüche? Braucht es nicht eigentlich viele Jahre kontinuierlicher künstlerischer Arbeit, um ein Material und seine Möglichkeiten voll auszuschöpfen? Sie weiß auf diese Fragen keine Antwort. Fakt ist, dass Sax, wie sie selbst im Nachwort ihres Katalogs schreibt, immer wieder neu anfangen musste: »Die Dinge haben mich verlassen, nicht ich sie. Sie waren durchlebt und lösten sich auf. Ich blieb immer wieder mit leeren Händen zurück – oft ratlos, wie es weitergehen könnte – oftmals mit dem Selbstzweifel, ob es jemals weitergehen würde.« Mittlerweile sieht sie das gelassener. Im Rückblick erkennt sie ihr Werk als Einheit, und vor allem tun dies langsam andere ebenfalls. Aber war diese ewige Prozesshaftigkeit, das Nie-Ankommen nicht auch quälend? »Oh doch«, sagt Sax, »aber ich dachte, das muss so sein. Ich dachte, für gute Kunst muss man leiden, dass Qualität und Einfachheit nicht zusammenpassen. Was für ein Blödsinn!«

Wir sitzen nun in einem winzigen französischen Restaurant um die Ecke ihrer Wohnung. Ursula Sax ist hier Stammkundin. »Madame Sax! Wie geht es Ihnen?«, ruft der Besitzer mit starkem französischem Akzent. Hier, über einem kleinen Glas Rotwein (sie trinkt nie mehr als eins), fällt ihr noch etwas zum Künstler-Genie-Mythos ein: »In Stuttgart hieß es immer: »Man ist kein Künstler, solange man nicht in Paris gehungert hat.« Diese Idee kam wohl von Willi Baumeister, dem deutschen Meister der abstrakten Ma-

Bilder links: Reinhard Friedrich (2); Lukas Heibges; rechts: Reinhard Friedrich





Blick auf den Schreibtisch der Künstlerin, die stets nach spielerischen Prinzipien arbeitet. Ihre Serie »Cosmometrie« (re. Seite), die seit 2010 fortlaufend entsteht, fordert zur Mitarbeit auf. Ähnlich verhielt es sich 1992 mit den »Körpermasken« aus Filz (unten), die den Körper geometrisch umgestalten und ihn neu im Raum positionieren sollten

lerei, dessen Klasse sie als Gast regelmäßig besuchte. Baumeister war damals als einer der wenigen Deutschen in einer Pariser Galerie vertreten, Fernand Léger war sein guter Freund, gemeinsam träumten sie von einer Kunst ohne festes Zuhause. Sax hat diesen Mann mit den dicken, runden Brillengläsern immer sehr bewundert, er sei stets offen für andere Kulturen gewesen. Als er älter wurde, half sie ihm oft bei seinen Prints, bis heute hängt ein Baumeister-Bild über ihrem Küchentisch.

Es war wohl auch seine Begeisterung, die sie 1955 dazu brachte, mit einem Freund in die französische Hauptstadt zu ziehen. Damals war Paris ein Treffpunkt, die Avantgarde noch lebendig. Eine Begegnung ist ihr besonders im Gedächtnis geblieben: die mit Constantin Brancusi. »Ich wohnte damals in der Impasse Ronsin, wo Jean Tinguely, Eva Aeppli und eben auch Brancusi lebten. Sie meinten, ich könne einfach bei ihm klopfen, Frauen habe er gern«, erinnert sie

sich. Der Bildhauer habe auf einem schmalen Bett gelegen und sie gebeten, sich auf ein dickes Buch zu setzen. Um sie herum stand nicht viel mehr als seine Skulpturen. »Die Vollkommenheit seiner einfachen Formen faszinierte mich, und auch der Zugriff mit den Balken- und Sockelbauten, die ja noch mal eine Skulptur waren. Es war beeindruckend. Dann sagte er etwas, das mir sehr imponierte: »Ich bin eine moralische Instanz«. Ich nahm mir vor, dies auch eines Tages zu sein.« Und, wurde sie es? Sie ist noch dabei. Und Paris? »Es war nicht meine Stadt. Diese ganzen Künstler lebten dort ja auch alle durcheinander«, lacht sie. »Da war ich, die brave schwäbische Lehrerstochter, wirklich fehl am Platz.«

Sax ging zurück nach Deutschland, nach Westberlin. Dort studierte sie noch einmal, diesmal beim Bildhauer Hans Uhlmann, der sie eine neue Technik lehrte: das Autogenschweißen. In ihren Arbeiten aus dieser Zeit erkennt man einen neuen Elan, eine neue Beweglichkeit, plötzlich beginnen ihre Skulpturen, sich auszubreiten, sie werden zu einem den Raum strukturierenden Gegenstand, der nicht mehr nur auf sich selbst verweist, sondern auf die ihn umgebende Fläche. Für Sax eine neue, wichtige Etappe. Allerdings auch eine, die sie vom klassischen Markt entfernt: Ab den Sechzigerjahren entstehen in ihrem Kreuzberger Kelleratelier vor allem Auftragswerke für öffentliche Plätze. Ursula Sax hat solche Aufträge nie als Verrat an der Freiheit der Kunst verstanden. Im Gegenteil, sie fand diese Möglichkeit der Einflussnahme auf den urbanen Raum erfüllend: »Mich begeistert es, zu fragen, was einem Ort fehlt, wie man ihn verbessern, wie man ihn für die Menschen angenehmer gestalten kann. Das architektonische Moment fasziniert mich, ich glaube, darin bin ich auch wirklich gut.«

Das ist sie tatsächlich. Denn so wenig geläufig der Name Ursula Sax noch ist, so ikonenhaft ist ihre Arbeit »Looping« am Berliner Messegelände. Die gelbe Stahlskulptur, die sich über 120 Meter wie ein tanzender Wurm um sich selbst windet, dürfte jedem Berliner und vielen Besuchern ein Begriff sein. Nur eben nicht, dass seine Urheberin Ursula Sax heißt. Ihr selbst ist das ganz recht: »Ein Kunstwerk muss für sich sprechen, so sehe ich das.« Dafür eignet sich der öffentliche Raum gut: Viele Menschen sehen das Werk, wenige fragen nach dem Künstler. Dabei ist »Looping« bei Weitem nicht der einzige Sax im öffentlichen Raum. In Zehlendorf etwa rollt sich vor dem Rathaus eine ihrer Bron-

Bilder: Paula Winkler; Ursula Sax (3)



zen als Brunnen aus. In Kairo steht eine krankenhaft aufgedrehte Eisenskulptur vor der deutschen Botschaft, und bis vor Kurzem hing in Dresden im Albertinum ihre letzte raumgreifende Auftragsarbeit: der »Raummesser-UX35«. Wenn sie über dieses Werk spricht, merkt man, dass die Begeisterung noch jung ist, die Phase nicht vorbei. Die Trennung kommt erst.

Sprechen wir kurz über dieses »junge« Projekt, das sowohl formal als auch technisch ein neuer Schritt für sie war, die Entdeckung der Schwebewebe. »Das kam kurz nach meiner Rückkehr nach Berlin zustande.« Es war 2010, als Sax nach vielen Jahren als Professorin an der Akademie in Dresden nach Berlin zurückkehrte. In ihren Augen war ihre Karriere abgeschlossen, nun wollte sie ihre Kunst sicher in einem Museum unterbringen, weshalb sie eine Schenkung an die Berlinische Galerie beschloss. Damals war Merkert noch Direktor des Museums und wählte aus dem Fundus der hochgeschätzten, wenn auch öffentlich unterschätzten Freundin rund achtzig Werke. Aus jeder Phase ein paar Stücke, das sei ihm wichtig gewesen, um die Komplexität ihres Schaffens nachzuvollziehen. »Als sie dann in Berlin eine Ausstellung anlässlich meiner Schenkung organisierten, kam Moritz Woelk, damals Leiter der Skulpturensammlung des Albertinums. Und fragte mich, ob ich mir vorstellen könnte, etwas für den neuen Innenhof des Albertinums zu entwerfen.«

Es sei eine großartige Herausforderung gewesen und wie so oft ein Anstoß, der Beginn einer neuen Phase. Fast vier Jahre lang hing ihr 21 Meter langes, teilweise fünf Meter breites Styroporgebilde mit Aluminiumkern über den Köpfen der Besucher. Eine schwebende Berglandschaft in Sonnengelb. Ein gigantisches Mobile. Mittlerweile ist der »Raummesser-UX35« zerstört, der Raum in Dresden wirke ohne ihn etwas kahl, bemerkt Sax ohne jede Bitterkeit. Denn auch wenn das Objekt nicht mehr existiert, diese Lust an der schwebenden Skulptur blieb ihr erhalten. Erst vor einigen Monaten hat sie einen kleinen, dreidimensionalen Raummesser für die zweite Etappe der Ausstellung »Wirklichkeit und Modell« entworfen, diesmal in den Deutschen Werkstätten in Dresden-Hellerau.

Als wir die Schau Anfang des Jahres in Dresden besuchten, standen wir gemeinsam mit ihrem Galeristen und einer Freundin in Dresden unter der kleinen, blauen Schwebeskulptur. »Ich hatte dafür nur eine Woche Zeit, aber sie gefällt mir sehr«, erzählte Sax und wirkte glücklich darüber, durch ihr Lebenswerk zu führen. Über einen wichtigen Moment in ihrer Arbeit hätten wir noch wenig gesprochen: ihr »Geometrisches Ballett«, Performances



»Mich begeistert es, zu fragen, was einem Ort fehlt, wie man ihn angenehmer gestalten kann.«

mit ihren sogenannten Luftkleidern und Körpermasken, die den Körper umformen. In der Ausstellung war eine Aufzeichnung aus den Neunzigerjahren zu sehen. Wir saßen auf Klappstühlen und sahen den zu geometrischen Formen umgestalteten Körpern beim Tanzen zu. Natürlich ist all das eine Hommage an Oskar Schlemmer, den guten Freund ihres Lehrers Willi Baumeister, gestand Sax, nur ganz anders – weicher, abstrakter. Die Formen ertasten den Raum. Sie probieren sich selbst, ihre Möglichkeiten der Bewegung aus. Geht es am Ende immer darum? Um die Erfahrung und Strukturierung des Raumes durch die abstrakte Form? Ist das die Konstante? »Ja, vielleicht«, lachte Ursula Sax verlegen, »aber das müssen Sie Semjon fragen«. Eine Antwort ganz in ihrem Sinn. Bloß nicht festlegen. Man weiß ja nie, was noch kommt. x