

Daniel Maillet. Sintered clay sculptur.

Text veröffentlicht in der Internationale Zeitschrift Neue Keramik, Deutschland: "Daniel Maillet, Gesinterte Ton-Plastiken" N° 5/14.

Inhalte präsentiert auf der Konferenz "Daniel Maillet, Escultura Greificada", 11° Congresso Nacional de Cerâmica Contaf, Centro Bunkyo, São Paulo, Brasil 2014.

Daniel Maillet. Gesinterte Ton-Plastiken.

"Die Zeichnung ist von solcher Exzellenz, dass sie nicht nur das Werk der Natur erforscht, sondern noch unendlich mehr als jene Werke, die die Natur hervorbringt". (Leonardo, pensieri) "Du wirst die Figuren in einer Weise machen, dass es gelingt zu zeigen, was die Figur in ihrer Seele trägt; anderenfalls wird deine Kunst kein Lob verdienen". (Traktat über die Malerei, n° 290, Leonardo da Vinci).

Erst nach meiner Auswanderung nach Brasilien im Jahr 2002 habe ich intensiv begonnen, mich mit der Bildhauerei zu beschäftigen, auch weil ich in der italienischen Schweiz und der nahegelegenen Lombardei, wo ich zuvor gelebt und studiert hatte, keine ausreichend großen Brennöfen finden konnte. Auf der südlichen Hemisphäre, nahe des Äquators, gibt es noch eine andere, vorindustrielle Welt. Dort entdeckte ich die Holzbrennöfen und die Tonerde des Töpfers Heitor Nunes Mendes aus Fortaleza, wo ich fünf Jahre gelebt habe. Der von ihm verwendete Lehm eignet sich hervorragend, denn er ist sehr klebrig und besitzt im weichen Zustand ausreichend mechanischen Widerstand. Einmal getrocknet, hält er sein eigenes Gewicht und verformt oder löst sich auch nicht unter hohen Temperaturen. Das Zusammenspiel dieser Eigenschaften ist rar, auch wenn mir das erst sehr viel später klar wurde, nachdem ich mich intensiv mit Lehmzusammensetzungen für hohe Brenntemperaturen auseinandergesetzt hatte.

Der Bildhauer verwendet Ton und Gips üblicherweise als Formen für den Bronzeguss. Die Gipsoriginale können aufbewahrt werden. So gibt es wie selbstverständlich Gipsfigurenkabinette, aber keine „Tonfigurenkabinette“, denn die Tonerde zerstört sich selbst, wenn sie nicht gebrannt wird. Wer in Bronze arbeitet, um das Kunstwerk zu Unterstützung, verwendet Strukturen aus anderen Materialien, außerdem gibt es im Inneren keinen Hohlraum. Aus diesem Grund kann die Skulptur nicht gebrannt werden, die Form geht verloren und der Lehm wird wiederverwendet. Doch es wäre schade, auf das Original zu verzichten, das in abertausenden Nuancen und Details die originäre Handschrift des Künstlers verrät. Die Bronze- und Marmorkopien verlieren diese Feinheiten. Genau aus diesen Gründen habe ich Methoden und Strategien studiert, die den Lehm haltbarer machen, um die Skulpturen letztendlich brennen zu können. Die Modellieretechnik für Terrakotta unterscheidet sich erheblich von der für Bronzeskulpturen und selbstverständlich sind auch diesem Material Grenzen gesetzt!

Ich arbeite mit einer bestimmten Technik: 7 x 14 cm große, 13 mm dicke Plättchen – in größeren Abmessungen verlieren sie die Widerstandskraft – werden miteinander verbunden. Dabei lege ich sie nicht aneinander, sondern lasse sie überlappen und „schweiße“ sie sozusagen zusammen, indem ich den Ton auf beiden Seiten mit den Fingern kräftig in die Entgegengesetzte Richtung ziehe. Das alles fordert einen höchst präzisen Ablauf, denn durch den kleinsten Fehler könnte das Werk im Ofen explodieren. Das Innere der Skulptur ist hohl. Es wäre einfacher, meine Technik anhand einiger Fotografien zu erklären und vielleicht werde ich früher oder später ein Buch zur Anleitung veröffentlichen; im Moment gebe ich mein Wissen in Workshops weiter. Eine Reise in die brasilianischen Tropen lohnt sich natürlich auch über das Kunstinteresse hinaus. Jugendliche, die der Kunst so zum ersten Mal begegnen, lernen diese einfache Technik sofort. Unnötig zu sagen, dass es für große Arbeiten langer Übung bedarf, denn es handelt sich quasi um einen ingenieurtechnischen Prozess. Die inneren Wände fungieren als wichtige tragende Struktur, gleichzeitig darf der äußere Teil sowohl in technischer Hinsicht, als auch vor allem unter formellen und ästhetischen Gesichtspunkten nicht vergessen werden. Es ist eine doppelte und gegensätzliche Arbeit, deren Feind die Schwerkraft ist. Es ist absolut fundamental, eine Synergie und eine Synchronisierung mit der Materie zu erreichen. Sie ist es, die „befiehlt“ und ihr muss man sich anpassen, damit der gesamte Prozess einen natürlichen Lauf nimmt.

Es gibt Künstler, die sich, haben sie erst einmal ihren eigenen Stil gefunden, auf die reine Produktion beschränken. Ich hingegen gehöre wohl zu jenen, denen es schnell langweilig wird und die deshalb immer auf der Suche nach neuen Herausforderungen sind. Um mir das Leben komplizierter aber auch interessanter zu machen, habe ich mich also dem Studium des Hochtemperaturbrennens gewidmet. Dafür braucht es einen besonderen Brennofen, eine

komplexe Maschine aus isolierenden Schamotteziegeln oder Keramikdecken und vor allem ein Gelände, auf dem eine solche Konstruktion errichtet werden kann.

Im Jahr 2007 bin ich mit meiner Familie in den Südenosten ausgewandert. Am südlichen Wendekreis liegt auf 1000 Metern Höhe über der wundervollen Bucht von Paraty eine Hochebene. In der Gegend zwischen dem Nationalpark Serra do Mar und der kleinen Stadt Cunha, einem Luftkurort inmitten grüner Hügel, Kuhweiden und einem tropischen Regenwald mit reicher Flora und Fauna, gibt es eine interessante Töpfergemeinde, die in ihren *noborigama* genannten Brennöfen praktisches Steinzeug herstellt.

Für meine groß dimensionierten Skulpturen stellt sich der Fall weitaus komplexer dar: Anstatt Tonnen von Stein mit Hammer und Meißel zu bearbeiten, ist es das Feuer, das die Minerale bei ca. 1300° C sintern und buchstäblich zu Granit werden lässt, mit dem Unterschied, dass er zuvor geformt wurde, ähnlich dem magmatischen Gestein, welches sich langsam unter der Erdoberfläche gebildet hat. Wenn die Hitze die Phasen der Hochtemperaturmodifikationen Tridymit und Cristobalit übersteigt, beginnt die Schmelze. Der Schmelzpunkt hängt von der Quantität der Komponenten wie Quarz oder Feldspat¹ ab. Das ist äußerst interessant, denn der Kristallisierungsprozess der Mineralien wird auf diese Weise, gemessen am klassischen Rohbrand, zu einem genialen *upgrade* für die Skulptur. Was die technische Qualität betrifft, kann diese Methode es mit dem tausendjährigen „Guss in verlorener Form“, dem Wachsausschmelzverfahren der Bronzeskulpturen, aufnehmen. In der Kunstwelt führen nur wenige Bildhauer diese beiden antiken Techniken zusammen: die klassische großformatige Terrakotta-Skulptur und das Hochtemperaturbrennen, das aus Asien kommt. Hinzu kommt die Schwierigkeit, ausreichend große Brennöfen zu finden, beziehungsweise Fachkundige, die in der Lage sind, sie für diese hohen Temperaturen zu konstruieren.

Die wenigen Kollegen, die ebenfalls diese Technik verwenden, behaupten fälschlicherweise, sie würden Keramik-Skulpturen herstellen. Dieses Verfahren verlangt jedoch nach der präziseren Bezeichnung „Vitrifizierte Skulpturen“². Eine noch einschlägigere Definition wäre „Modellierte und gesinterte Granit-Skulpturen“, kurz ***Gesinterte Ton-Skulpturen***.

Für meine Arbeiten benötige ich eine Brennkammer von mindesten 2 Metern Höhe, am besten einen würfelförmigen Raum ohne romanisches Gewölbe oder Kettenbögen, in dem sich eine konstante Temperatur von mindestens 1320° C hält. In der Industrie findet man enorme Brennöfen für Hochtemperaturen, die oft mit Holzspänen oder Heizöl betrieben werden. Diese Brennmaterialien hinterlassen jedoch Rückstände auf den Objekten. Andere, so genannte Rotationsöfen werden mit Gas beheizt und brennen jahrzehntelang ohne Unterbrechung Tag und Nacht. Einige sind so groß wie ein halbes Stadtviertel. Für den Unternehmer ist es allerdings zu riskant, Objekte außerhalb der Norm zu brennen, die unter Umständen den Ofen beschädigen und die Produktion der Keramik- oder Porzellanwaren unterbrechen könnten. Außerdem müsste der Künstler sein Atelier in der Fabrik einrichten! In den Kunsthochschulen wird weder das besondere Modellieren von Terrakotta unterrichtet, noch werden die nötigen Kenntnisse für das Hochtemperaturbrennen mit Öfen für monumentale Skulpturen vermittelt. Das erscheint eher unlogisch, wenn man sich antike Werke wie das Mausoleum des ersten chinesischen Kaisers Qín in Xi'an oder die Terrakotta-Armee von 240 v. Ch. in Erinnerung ruft. Man denke auch an die etruskische Urne des Sarkophags der Brautleute von Cerveteri aus dem 6. Jahrhundert v. Ch. oder an die weniger weit zurückliegende Wiedergeburt der Terrakotta im 15. Jahrhundert³.

1994 habe ich meine ersten schüchternen Arbeitsversuche mit der Materie Ton unternommen. Anlass war eine Reise nach Bahia. Ich hatte nie zuvor etwas modelliert und begann mit dem, was mich am meisten interessiert, dem Portrait: indianische Gesichter und die Nachkommen der verschiedenen Einwanderer aus allen Kontinenten wie Mulatten, Cafusos, Caboclos, Pardos und Nissei mit ihren unzähligen und immer neuen Physiognomien. Der perfekte *melting-pot* für einen Portraitisten! Der Lehm nahm fast wie von selbst Form an und das Bildnis des Modells trat sofort mit frappierender Ähnlichkeit hervor. Ich fragte mich, wie es mir gelingen konnte ein Gesicht mit solcher Leichtigkeit zu modellieren, ohne dass ich die Kunst der Bildhauerei je studiert hätte. Wahrscheinlich ist es dem jahrelangen Training im Zeichnen zuzuschreiben. Meine Malerei trägt die harte und präzise Handschrift eines Radierers, was auf meine Herkunft als Künstlersohn⁴ väterlicherseits zurückzuführen ist. So gesehen, fühle ich mich dem rohen und schmucklosen Realismus eines Christian Schad verbunden, oder dem Florentiner Zeichenstil des 15. und 16. Jahrhunderts mit Vertretern wie Bronzino und Pollaiuolo. Roberto Longhi liefert eine treffende Beschreibung des Künstlers, der in diesen verschiedenen Kulturen lebt⁵. Auch meine Figuren aus gebrannter Erde sind eine Art expressiver Naturalismus, und als Konsequenz meiner zweifachen kulturellen Prägung, geht mir die Vereinigung griechisch-römischer Schönheit und Harmonie mit den psychologischen und analytischen Aspekten nordischer, flämisch-deutscher Provenienz, leicht und spontan von der Hand. Schlussendlich wird der Charakter der Arbeit

auch von den verwendeten Materialien definiert, und von den Grenzen, die dem Künstler gesetzt sind, wie im Fall des Modells: Wie nah sollte man der Wirklichkeit kommen, ohne sich im Chaos der „allzu wahren“ Realität zu verlieren, und wie viel Freiheit sollte man der reinen Form geben, ohne dass das Werk der Virtuosität verfällt oder zur Dekoration wird?

Nach meiner poetischen Auffassung muss die Skulptur einfach, klar und schnörkellos sein. Ich halte mich an das, was meine Augen sehen und selbst das ist schon zu viel. Ich wünschte, ich könnte in den *crete-grès* einen Herzschlag ewig schillernden Lebens einlassen! Außerdem ist es unmöglich, die Vergangenheit herauszufordern; das Können der Alten Meister bleibt unübertroffen. Wie beneidenswert! Doch die Kenntnisse der Vergangenheit sind verblasst und auch die Kunstakademien haben den Sinn ihrer ursprüngliche Funktion verloren⁶.

Die Kunst ist anämisch geworden und liegt in Krämpfen. Eine einzige Generation hat genügt, um alles für eine (jetzt) *obligatorische Freiheit* zu verlieren, wie einst Giorgio Gaber sang!

„Das Auge ist das Fenster zur Seele“⁷. Dieser schöne Satz stammt aus der Feder Leonardo da Vincis. Ich hingegen, der ich in einer anderen Epoche lebe, sage, dass die zeitgenössische Kunst der Spiegel der Menschheit ist: ein Schrecken und eine Parodie!

In Brasilien habe ich einen Zipfel Land erworben, weit entfernt vom Getümmel der Stadt, und versunken in der tiefen Stille der Natur, meint man beinahe zu hören, wie sich die Erde dreht. Das Winzige und das Gigantische rücken hier näher zusammen, die Umwelt harmoniert, Herz und Vernunft werden eins, die Gegensätze lösen sich auf und mir wird klar, wie weit der Großteil der Menschheit von jener Quelle entfernt ist, die uns erschaffen hat.

Daniel Maillet, Cunha SP Brasil, XV. XII. MMXIII.

Anmerkungen:

1 – *“La ceramica in archeologia 2. Antiche tecniche di lavorazione e moderni metodi di indagine”*, Cuomo di Caprio Ninina, L’Erma di Bretschneider, Rom 2007.

2 – Vitrifizierung: das Phänomen des Zusammenschweißens der festen Partikel, welches der Schmelze beim Brennen von Keramikprodukten vorausgeht und zu einer Erhöhung der mechanischen Widerstandskraft und der Wasserundurchlässigkeit führt.

3 – *“Guido Mazzoni e la rinascita della terracotta nel Quattrocento”*, Adalgisa Lugli, Umberto Allemandi & C., Turin 1990.

4 – Mein Vater Leopold Mayer, Künstlername Leo Maillet (1902-1990), ursprünglich aus Frankfurt am Main, expressionistischer Maler und Radierer, Schüler von F. K. Dellavilla und M. Beckmann.

5 – *“Arte italiana ed arte tedesca”*, Roberto Longhi, Sansoni, Florenz 1941.

6 – *“Die Geschichte der Kunstakademien“*, Nikolaus Pevsner, Einaudi, Turin 1982, 10.

7 – *“Codex Atlanticus”*, 119 v.a. Leonardo da Vinci.

Ich danke meinen Freunden Laura Bortot und Roland Fermin-Schramm für ihre wertvollen Ratschläge zur formalen und inhaltlichen Aufbereitung dieses Textes.

Übersetzung: Franziska Frenzel

Adresse: Daniel Maillet, Caixa postal, 36 - CEP: 12530-000 CUNHA, SP, Brasil

Tel. 0055 12 3111 5195 - Cel. 0055 12 997 85 4462 – danielmaillet@gmail.com

Website: <http://www.mailletarte.com/>

Web-Links

Monograph: <http://www.amazon.fr/Daniel-Maillet-Flaminio-Gualdoni/dp/8881583976>

Esposizione all’Oratorio di San Rocco, Assessorato alla Cultura/Accademia Galileiana, città di Padova, Italia, 2009

http://padovacultura.padovanet.it/homepage-6.0/2009/11/daniel_maillet_scultura_oltre.html

Italia, galleria della Fondazione Gruppo Credito Valtellinese e Credito Siciliano, 2012-2013

http://www.youtube.com/watch?v=_AQpjFMHUsw

Projeto artista Invasor, MAC-CE, Fortaleza, Brasil

<http://videolog.tv/285980>