SUSPENSION - Ein Atelier-Gespräch
Paul Wallach (PW) und Doris von Drathen (DvD), Paris-Ivry, 19. Januar 2018

Wir trafen uns in der Werkstatt, einem kleinen Gebäude mit Ziegeldach und Schornstein, das zu einer ausgedienten Manufaktur gehört. Ein Ort, der entgegen der allgemeinen Beschleunigung seine inselhafte Langsamkeit bewahrt hat. Zwei Böcke, ein Brett, so hatte Paul Wallach schnell einen Tisch für uns aufgestellt, nah beim lodernden Ofen, der einzigen Heizung in seinen Arbeitsräumen. Wir wollen Worte finden, für eine Arbeit, die zwar als Zeichnung und Modell existiert, auch an ihrem Bestimmungs-Ort, in Salzburg auf dem Krauthügel in einer 1:1 Stoff-Simulation erprobt ist, eine Arbeit, die einen Titel hat, nämlich *down to the ground*, aber zum Zeitpunkt unseres Gesprächs noch nicht gebaut ist. Auch wenn der Künstler und ich seit dem Beginn der 1990er Jahre uns oft hier treffen, um in der Zeitdehnung des stillen Ateliers mehr schweigend als redend über Begriffe nachzudenken, die möglicherweise eben doch etwas sagen könnten über jenes geheimnisvolle Ereignis, jene erschreckend lebendige Gegenwart seiner Skulpturen, haben wir diese Gespräche nie aufgeschrieben. Das wagen wir hier zum ersten Mal.
Worte zu finden also für *down to the ground*, jenen Bodenstern, der keiner ist, der, obwohl er gewaltige Ausmaße und Materialgewicht hat, doch eine Zeichnung im Raum bleibt. Eine Komposition aus unterbrochenen weißen Zement-Rändern, eine Offenheit, eine Einladung, sich zu setzen, gar sich anzulehnen, oder auch die räumlichen Linien zu umwandern, eine Wegsamkeit, keine Ortsbesetzung, und doch eine Ortsbestimmung, ein bezeichneter Raum für eine Leere, ein gerahmter Rasen, eine Intensivierung der Himmelskuppel darüber, ein tanzendes Gleichgewicht für den, der auf die Ränder steigt, ein Ort, der umrissen und doch offen ist, eine Topologie des Nicht-Territorialen – in der Métro nach Ivry schwirrte mir der Kopf. Und dann kam in der langsamen, unbestechlich eigensinnigen Wortwelt von Paul Wallach alles ganz anders.

Doris von Drathen: *down to the ground* – die Form, die wir sehen, hat vier Zacken. Wollen wir von einem "Bodenstern" sprechen?

Paul Wallach: (lachend) Bodenstern? Sterne sind normalerweise am Himmel, nicht so oft am Boden, oder?

DvD: Wird die Wiese also zum Himmel, oder ist es ein gefallener Stern?

PW: Ist es denn ein Stern? Aber wenn Du magst, kannst Du die vier Zacken so sehen. Zugegeben, mir war das auch eingefallen und ich hatte einige Zeit in dieser Richtung nachgedacht. Wie Du weißt, geht die Arbeit *down to the ground* zurück auf die Arbeit von 2004, *here and after.* Yann Charbonnier hatte sie fotografiert…

DvD: …warte, das Foto hatten wir damals auf den Titel des Lexikonhefts[1] genommen, das ich hier gerade habe. Mir war die Abbildung damals wichtig. Nicht nur, weil mir diese Arbeit so bedeutend erschien, sondern vor allem auch, weil hier deine selbstvergessene Arbeitsweise dokumentiert ist: auf dem Boden kniend, voller Hingabe über die Skulptur gebeugt, sie mit beiden Armen umfassend, so schiebst und rückst du mit beiden Händen die schweren Stahlplatten um die gipserne vierzackige Form.

[1] Künstler kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Heft 7, 1. Quartal 2010

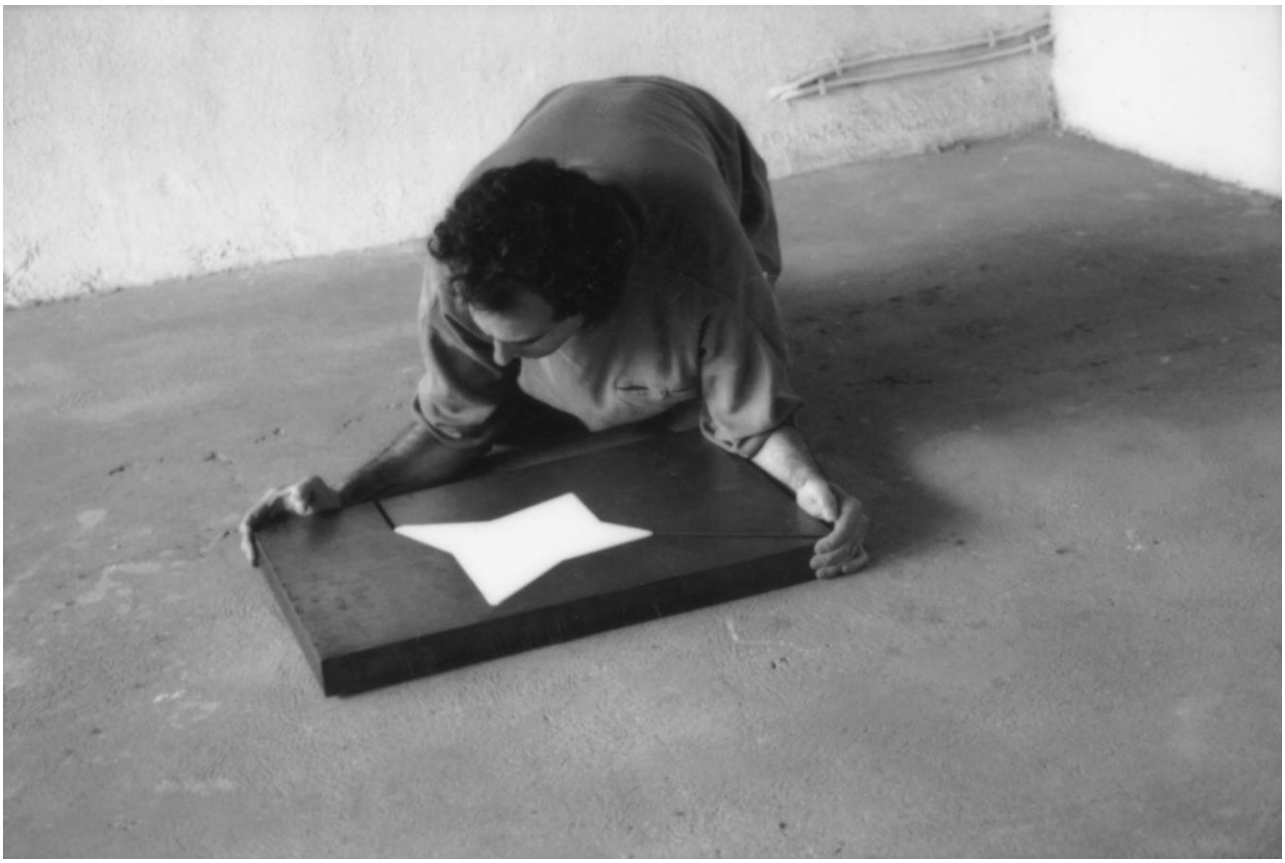

Abb. 1: Paul Wallach, here and after, 2004, Foto: Yann Charbonnier

PW: Genau, genau, ein heikler Moment. Du sprichst von Hingabe, das ist ein großes Wort. Ich war einfach sehr konzentriert. Eine falsche Geste, und der Gips hätte zerbrechen können. Die Stahlplatten dürfen nicht ganz schließen. Die Gipsform treibt sie auseinander. Und dieses Auseinanderdriften und Zusammenschieben sehe ich auch in der Arbeit *down to the ground* in Salzburg…

DvD: … darf ich dir ins Wort fallen? Können wir noch eine Weile bei dieser Arbeit *here and after* von 2004 bleiben? Mir geht´s um die Fragilität dieser gipsernen, makellos weißen und glatt geschliffenen Form. Heißt das also, dass du diesen präzis geschnittenen, drei Finger dicken, vierzackigen Gips-Guss mit den Stahlplatten schützt? Erst der umgebende Stahl zeigt eigentlich wie fragil dieser Stern ist.

PW: Er ist fragil aber auch stark. Denn er lässt es nicht zu, dass die Stahlplatten ihn ganz umschließen. Ungefähr ein Zentimeter Zwischenraum bleibt offen. Das muss so sein. Die Stahlstücke dürfen nicht zusammenkommen. Der Stern ist etwas größer, als die im Stahl ausgeschnittene Form. Er verlangt diesen Abstand von einem Zentimeter. Das heißt, die Gipsform ist in den Stahl eingelassen, sie ist im Innenraum der Skulptur platziert und auf diese Weise geschützt – bis auf einen kleinen Zwischenraum.

DvD: Es ist also keine monolithische Stahlplatte, sondern es sind zwei Platten, die wir beinah als eine wahrnehmen, wäre da nicht der kleine Spalt.

PW: Auf beiden Seiten der Gipsform ist dieser Spalt. Mir ging es um einen Luftraum, um eine mögliche Bewegung. Ich wollte einen Schutz, aber keine unverrückbare Befestigung, kein Einschließen. Potentiell könnte der Stern sich noch ausdehnen, noch wachsen. Deshalb habe ich den Luftraum gebraucht.

DvD: Der Stern kann also atmen.

PW: Er kann atmen, er kann sich bewegen. Das sind zwei verschiedene Dinge - Atmen und Bewegen.

DvD: Geschützt vor dem riskanten Verrutschen, und doch bleibt ihm Lebensraum.

PW: Ja. Und doch ist der Stahl massiv, 5cm dick. Jede Platte wiegt an die 40 Kilo. Dagegen wiegt der kleine Stern fast nichts. Dieser dunkle, fast schwarze Stahl sticht also ab von dem puren weißen Gips.

DvD: Material steht gegen Material. Keine Legierung für den Stahl, kein Pigment für den Gips?

PW: Nur das Material. Gips strahlt.

DvD: Sogar Jahre später strahlt es noch. Gerade in dem Kontrast.

PW: Der Stahl ist mit einem hochtechnischen Gerät zugeschnitten worden. Auf den Millimeter haargenau so viel, dass ich den Stern einsetzen konnte.

DvD: Atem beraubend – Hättest du von vorn begonnen, wenn es nicht gelungen wäre?

PW: Klar. Das ist mein Risiko.

DvD: Wie ein Maler, der beim Malen, bevor er nicht zurücktritt, noch nicht weiß, was er gemacht hat?

PW: Ja vielleicht. Aber ich bin kein Maler; ich denke in Volumen und in den Funktionen des Materials. Fast alle meine Arbeiten entstehen so. Die Frage ist, was etwas wiegt, wie etwas hält, welche Materialien zusammengehen, wo etwas hängt, steht, oder liegt, welchen Raum eine Arbeit einnimmt, von wo aus du als Betrachter schaust.

DvD: Die Skulptur jedoch, die entsteht, hat dann aber eine so lebendig poetische Gegenwart, dass du als Betrachter davor verstummst.

PW: Kann sein. Es stimmt, da ist etwas. Aber beim Arbeiten denke ich nicht daran. Und es dauert manchmal lang, bis dieser Punkt erreicht ist, bis ich spüre, hier hält mich etwas fest, hier bleib ich stehen.

DvD: Manchmal scheint es mir, je mehr eine Form reduziert ist, je deutlicher die Materialien das sind, was sie sind, ohne Zusatz oder Manipulation, umso eher kann ein Betrachter in einen Zustand von Kontemplation versetzt werden. Die Stahlplatten bilden ein Rechteck – auch wenn sie einen Spalt haben.

Das ist eine Form, die jede Narration ausschließt. Der Stern ist weder fünf, noch sechszackig, jenseits aller befrachteten Zeichenhaftigkeit.

PW: Zeichen, Symbole, Metaphern - die suche ich gewiss nicht. Auf den ersten Blick, scheint mir, kann man sehen, dass dieser vierzackige Stern eigentlich ein Viereck ist, sagen wir eine Art Kreuzung aus geometrischer und für uns lesbarer Form.

DvD: Stimmt, jetzt seh ich es, eine Art eingekerbtes Viereck.

PW: Genau. Vielleicht könnte man auch sagen, eine ganz einfache Sternform, sagen wir so etwas wie eine Ursternform, weißt du, was ich meine?

DvD: Ich glaube ja – es gibt Formen, die so stark in unserer kollektiven Seherfahrung verwurzelt sind, dass die kleinste Andeutung, in ein oder zwei Linien schon ausreicht, um unsere bildersüchtige Wahrnehmung in Gang zu setzen. Meinst du das mit Ursternform?

PW: Ja, in dieser Richtung denke ich. Aber vielleicht auch viel einfacher: Ein vierseitiger Stern ist eigentlich ein Viereck, dessen vier Seiten jeweils an einem Punkt eingedrückt sind. In *here and after* sind es vier eingedrückte Ecken: davon bleibt eine noch erkennbar als Teil eines Quadrats, die anderen werden zum Stern. Würde man aber die Punkte wieder herausdrücken, wäre das Viereck wieder da.

DvD: Jetzt erst seh ich, wie unregelmäßig stark die vier Punkte eingedrückt sind. Liegt darin eine Geste der Willkür, oder der Spontaneität, der Zufälligkeit der Geometrie gegenüber? Aber vielleicht erklären wir zu viel, müssten wir nicht der Arbeit auch ihr Geheimnis lassen?

PW: Du hast recht. Aber die Zufälligkeit - ob wir ein besseres Wort finden, können wir sehen - ist schon wichtig. Mein Stern ist nicht regelmäßig. Und mir scheint, das bringt ihn zum Atmen oder zum Leben. Er ist alles andere als ausgemessen.

DvD: Und das Viereck? Liegt vielleicht die Ruhe, die von dieser Arbeit ausgeht, daran, dass wir eigentlich vor einem weißen Quadrat in einem schwarzen, fast schwarzen, Rechteck stehen?

PW: Auf jeden Fall arbeite ich in diesem geometrischen Modus, dennoch aber ist mein Vorgehen intuitiv und längst nicht so präzise, wie viele meinen. Mir ist der Unterschied wichtig. Sie sind präzise, aber zum Beispiel niemals symmetrisch. Meinem Vorgehen liegt keine andere Regel zugrunde, als eine intuitive Geometrie, die sehr persönlich ist. Das ist ein heikler Begriff. Aber mir ist es wichtig, eine Trennlinie zu ziehen: Mit allem, was Regelmäßigkeit ist, komme ich wirklich nicht zurecht.

DvD: Liegt in deinem erkämpften Freiraum für Spontaneität und Zufall eigentlich eine Auflehnung gegen deine Urgroßväter, gegen das Diktat der Minimalisten? Darüber haben wir noch nie gesprochen, könnte man das sagen?

PW: Meine Arbeiten werden immer als „minimal“ bezeichnet. Aber in meinen Augen zu Unrecht. Genau aus den genannten Gründen. Meine Arbeiten entstehen, sozusagen unter der Hand, sie sind wirkliche Handarbeit, die Intuition und der plötzliche Einfall sind für mich eine wesentliche Dynamik in meiner Arbeit.

DvD: Dieser Unterschied scheint mir nur allzu deutlich. Gleichzeitig frag ich mich, ob diese Kategorie des Minimalismus, von einem Regelwerk, nicht auch vor allem von vorschnellen Kritikern erfunden wurde. Keiner der so eingeordneten Künstler ist morgens aufgewacht mit dem Gedanken, er müsse nun den Minimalismus vorantreiben. Mir sind diese Kategorien immer zweifelhaft, wenn sie nicht von den Künstlern selbst geschaffen wurden. Gerade Tony Smith, war sehr emotional und gar verträumt…

PW: Ja, vielleicht, aber er hat seine Skulpturen nicht in der Hand gehabt. Meine Skulpturen entstehen dagegen wesentlich in diesem physischen Prozess, meine Hände haben etwas begriffen, bevor ich es selbst noch verstanden habe. Aber für mich liegt darin keine Opposition, so denke ich nicht. Die Minimalisten waren eine wichtige Epoche. Aber das ist nicht meine Welt.

DvD: Liegt in deinem Freiraum für Intuition und Zufall ein Drang nach Autonomie? Würdest du überhaupt Referenzen gelten lassen?

PW: Ich würde auf jeden Fall Mark di Suvero als Vorbild nennen, weil ich mit ihm drei Jahre lang in New York zusammengearbeitet habe. Seine Monumentalität war für mich beeindruckend.

DvD: Eine luftige Monumentalität, oder?

PW: Von Ferne betrachtet vielleicht. Mark di Suvero, das ist vor allem das Paradox – 20 Tonnen Material, die zu einer filigranen Konstruktion werden und sich in der Luft, aus der Blickrichtung der Leute, die von unten nach oben schauen, sogar im Himmel, drehen und kreisen. Und dann würde ich auch Richard Nonas nennen. Auch ihn habe ich in New York kennengelernt und mit ihm zusammengearbeitet. Daraus hat sich eine Freundschaft entwickelt, die bis heute weitergeht. Die beiden zusammen waren für mich als ganz junger Künstler eine gute Basis, um von da aus in eine andere, meine eigene Richtung zu starten. Das meine ich mit Vorbild. Eine Verbindung sehe ich auch zu Richard Tuttle, oder zu den frühen Arbeiten von Joel Shapiro. Ich empfinde eine gewisse Verwandtschaft. Ich vergleiche nicht. Ich bin immer meinen eigenen Weg gegangen, und das weiter zu tun, ist mein Ziel. Niemand wird mir sagen können, in welchen Rahmen ich gehöre, das gibt es nicht für mich.

DvD: Genau das macht wohl die Macht aus, die den Betrachter in ihren Bann schlägt – diese unabdingbare Freiheit.

PW: Alles andere hat kein Interesse, oder?

DvD: Du hast von der Blickrichtung des Betrachters gesprochen. Liegt darin nicht eine ganz wesentliche, raumschaffende Bewegung? Niemand sieht eine Bodenarbeit wie *here and after* aus 5cm Höhe, sondern aus – 1m60 oder 1m80 Höhe. Zwischen diesem Hinunterschauen und dem Boden, spannt sich Raum auf.

Wir, die Betrachter stehen also in der Vertikale und schauen auf eine akzentuierte Horizontale. „A même le sol“, flach auf dem Boden, so wie eine Schlange mit ihrem ganzen Körper die Erde abtastet. In dieser extremen Horizontalen breiten sich die massiven Materialien von Stahl und Gips hier auf dem Zement aus. Im Schutz des Stahls kann der Gips es wagen, der überragenden Gegenwart des Betrachters zu begegnen.

PW: Stimmt, diese Horizontale ist ein Gegensatz, zu dem, was ich sonst mache. In meiner Arbeit, begegnen einander meistens zwei vertikale Gegenwarten. Die Arbeiten haben eine Vertikalität durch ihre Aufhängung an der Wand, „off the wall“, auf Augenhöhe. Bodenarbeiten sind bei mir eher eine Ausnahme.

DvD: Diese Ausnahme spürt man als Betrachter. All deine Arbeiten bergen ein Wagnis, das Wagnis, könnte man vielleicht sagen, zu existieren. Ihre lebendige Gegenwart verliert nie ihr Ereignis des ersten Auftritts, der ersten Begegnung. Die Bodenarbeiten scheinen fragiler als die Wandarbeiten, sie scheinen sich auszuliefern. Sie erinnern mich in ihrer extremen Horizontalität an den Raum, der sich über den Bodenplatten von Carl Andre aufspannt. Wer sie betritt, bringt mit dem Aufsetzen der Hacke jedes Metall anders zum Klingen. In manchen Ausstellungen konnte man Carl Andre am Klavier sehen, wenn er diese Klänge nachzuspielen versuchte. Darüber, dass der Betrachter vertikale Bestimmungsgröße dieser Räume ist, die sich über dem markierten Boden aufspannen, sprach keiner.

PW: Das ist schon eine interessante Vorstellung. Ich denke da vor allem an eine nie ausgestellte Arbeit – kennst du sie? – sie heißt *role call* das ist eine Arbeit, die noch weitergeht, sie liegt nicht auf dem Boden, sondern sie ist in den Boden eingelassen.

Abb. 2: Paul Wallach, role call, 2006

Wie Du weißt, gibt es andere Arbeiten nach *here and after,* die aus einer ausgeschnitten Form aus Stahl bestehen, die mit Gips gefüllt ist. Das sind nicht viele, aber doch ein paar. Sammler von mir haben sie gesehen und kamen auf mich zu. Wir redeten, und ich sagte ihm, ich hätte große Lust, es eines Tages

einmal auszuprobieren, eine Arbeit im Boden einzulassen. Also keine Platte mehr auf dem Boden, sondern unmittelbar im Boden. Einige Jahre später rufen die Sammler unerwartet an und sagen mir, sie seien dabei, einen Wohnraum zu renovieren, sie können mir eine Fläche von 90x91 cm zur Verfügung stellen für eine solche in den Boden eingelassene Arbeit. Sie ist nur aus Stahl, man kann also wirklich darüber gehen. Wenn Du von einer extremen Horizontalen sprichst – hier ist eine Arbeit, die wirklich mehr als flach auf dem Boden liegt, nämlich im Boden. So wie sich der Gips in den Stahl fügt, so fügt sich die Arbeit *role call* direkt in den Boden.
Der Raum über einer solchen Arbeit, das interessiert mich. Ich denke oft darüber nach, wie der Betrachter einer Arbeit begegnet. Die Idee von Carl Andre, einfache Materialien zu gebrauchen, die der Betrachter betreten kann, die Vorstellung aufzugeben, dass Kunst unberührbar sei, das interessiert mich sehr. Genau wie die Begegnung zwischen einer Horizontale und der Vertikale, denn wir stehen auf oder in der Arbeit – lass uns darauf noch zurückkommen.

DvD: Ja, das ist üblicherweise die Rolle des Betrachters. Im aufrechten Gang (lacht) eine Arbeit anzuschauen. Von dort aus beginnt das Sehen. Mich beschäftigen die Kopf- oder Körperbewegungen der Blickrichtungen, weil sie zeigen, dass Sehen eine physische Aktivität ist; Intellekt, Geist, Kunsterleben sind körperlich, das Denken ist ein physischer Vorgang. Wenn wir uns bewegen im Raum, beginnen unsere Gedankenwege sich in Gang zu setzen, wenn wir nachdenken, wird uns warm. Die Blickbewegungen von Augen, Kopf und Körper, aber scheinen mir wesentliches Element in der Wahrnehmung von Raum, vielleicht könnte man vom raumschaffenden Bewusstsein sprechen. Paul Celan schrieb von „Sehfäden“, die wir spinnen.

PW: Als Bildhauer denke ich immer vom Ort aus – wo hängt etwas, wie ist es fixiert, auf welcher Höhe. Wie schaut der Betrachter das an? Was macht sein Körper, wird er hinunter- oder hinaufschauen? Was bedeutet das? Auf jeden Fall: wie wir etwas anschauen, von wo aus, an welchem Ort im Raum wir etwas entdecken, ist eine zusätzliche Bedeutungsschicht für die Arbeit. Die Arbeit ist kein statisches Objekt, wir begegnen ihr, aber wie geschieht das?

DvD: Genau, denn diese Begegnung geschieht, sie ist Ereignis. Mir geschieht etwas als Betrachter. Mich packt ein Bann, mir offenbaren sich in der Bewegung die verschiedenen Gesichter deiner Skulptur, die sich im Umschreiten erst auffächern und mich immer wieder neu in Verwunderung versetzen. Manchmal scheint es, zwischen frontaler und seitlicher Beobachtung, würde mit einem Mal eine ganz andere Skulptur auftauchen.

PW: Ja, die ändern sich. Deshalb brauche ich manchmal mehrere Abbildungen von einer Arbeit. Ich glaube, viele Betrachter sind überrascht, weil sie mehr Zeit brauchen, als erwartet. Die Arbeiten scheinen einfach, und dann entfalten sie ihre Komplexität, die nur aus der Einfachheit entstehen kann.

DvD: Wie zum Beispiel in deiner Arbeit *reason and rhyme,* die du 2002 im Gemeentemuseum von Den Haag gezeigt hast. Eine meiner Lieblingsarbeiten, die von dem Betrachter eine solche gesteigerte Achtsamkeit verlangt. Was für ein Wagnis von deiner Seite. Du stellst diese Arbeit genau wie die hochfragile Skulptur *Madeleine* ohne Schutzbarriere aus.

Abb. 3: Paul Wallach, reason and rhyme, 2002

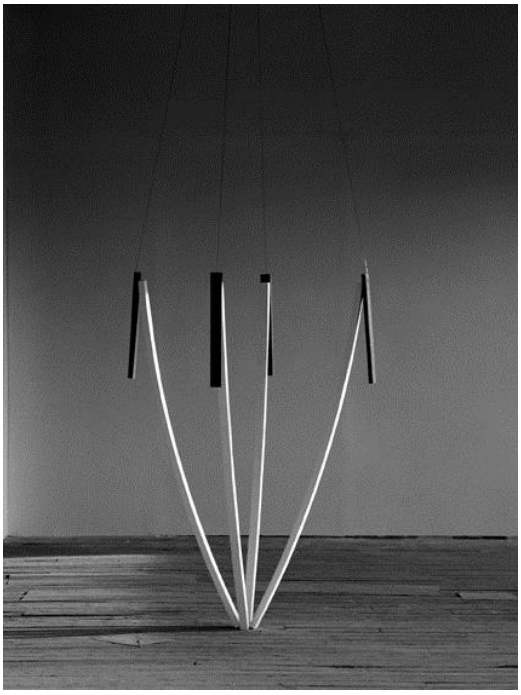

Abb. 4: Paul Wallach, la Madeleine

Unwillkürlich gehst du als Betrachter auf Zehenspitzen, damit du nur nicht an dieses herausragende Stück Gips stößt. Man würde eigentlich erwarten, es würde vom Stahl umschlossen sein, aber die zerbrechlich massive Gips-Bahn wagt es, in ihrem Schwung über das Stahl hinaus zu ragen, nackt sozusagen, ungeschützt. Ein ungeheures Wagnis.

PW: Die Arbeit lebt davon. Wenn die Gipsmasse, oder die geschwungene Bahn, wie du sagst, innerhalb des Stahls geschützt wäre, würde die Arbeit jedes Interesse verlieren. Man sieht, dass sie weitergeht. In diesem Weitergehen, ist sie nicht mehr geschützt. Was heißt das, was bedeutet das? Das wissen wir alle – nichts kann immerzu ohne Risiko sein. Leben ohne Risiko gibt es nicht. Das Leben ist fragil, das Leben ist prekär.

DvD: Ja – es ist Verletzbarkeit, Verwundbarkeit. Das Leben ist lebensgefährlich.

PW: Wir erleben manchmal etwas, das uns stark beeindruckt. Und das fließt dann schon auch in meine Arbeit, wenn auch sehr abstrakt. Ich rede nicht oft darüber. Aber ich sehe, dass du das genau in diesem Sinn erlebst. Dieses kleine Stück des Ungeschützten, das weitergeht, hat große Bedeutung, auch für mich persönlich.

DvD: Ich denke jede Art von Entfaltung, von Weiterentwicklung, Entdeckung ist immer wieder das. Du kannst nicht weitergehen in deinem Leben, ohne die Angst zu überwinden, in Neuland vorzudringen, wo du dich nicht auskennst, wo du vielleicht ein Scheitern erlebst.

PW: Angst? Ich weiß nicht, ob ich von Angst sprechen würde.

DvD: Sonst würdest du vielleicht nicht solche Arbeiten bauen. Ist es eher ein Gefühl von Wagnis? Würdest du das sagen?

PW: Ich würde vielleicht eher von der Unsicherheit, oder von Ungewissheit sprechen. Du weißt nicht, was dich erwartet, was auf dich zukommt. Das ist aufregend. Wäre es nicht unerträglich, wir wüssten schon immer im Voraus, was passieren wird? Das Entdecken des Unbekannten macht unser Leben sinnvoll. Es bedeutet, Nicht-Wissen anzunehmen, es anzuerkennen. Es bedeutet, alles Unbekannte zu ertragen und nicht zu ersetzen.

DvD: Du hast recht, da beginnt vielleicht erst ein Lebenssinn. Im Anerkennen des Unbekannten, das dem Verständnisradius entgeht, im Anerkennen, dass da etwas ist, das mein Vermögen übersteigt. Ist das nicht das beständige Umgehen mit dem Anderen? Ist das Unbekannte, das Nicht-Wissen nicht ein Anderes für uns, das sich unserem Zugriff entzieht?

PW: Ja, in dieser Richtung denke ich eher. Aber das gilt eben im Alltag und auch im Umgang mit sich selbst. Ich lebe nicht mehr in meinem Land, in Amerika. Ich habe in Deutschland, in Italien gelebt. Seit langem schon, habe ich mich in Frankreich eingerichtet. Damit bin ich wieder mit einem neuen Lebensraum konfrontiert; das ist ein ständiger Lernprozess. Meine Lebenssituation bringt hier ganz andere Gegebenheiten mit sich als in Amerika. Damit muss man umgehen können. Ich muss das zur Kenntnis nehmen. Und ich denke, dass ich mich selbst viel besser kenne aus diesen Lebensumständen heraus. Gerade zu Anfang, als ich die Sprache noch nicht konnte. Wie oft war ich in Situationen, ohne mitreden zu können, keine Worte zu haben – was mache ich dann?
Das ist die Situation, die ich oft im Atelier erlebe. Ich weiß den Weg nicht. Ich muss ihn neu erfinden. Ich habe kein Konzept, aus dem sich eine Zeichnung entwickeln ließe, nach der ich dann eine Arbeit anfertigen könnte. Die Arbeit entsteht Stück für Stück, ganz langsam, durch viele Sackgassen und wieder zurück zum Anfang und von neuem beginnen. Eine Sackgasse ist nicht nur ein Ende, sondern auch ein Anfang von etwas anderem. Wenn eine Entscheidung getroffen ist, heißt das, ok, jetzt mache ich das. Wenn ich das mache, dann mache ich das andere nicht. Man schließt etwas aus, um weiterzugehen. Manchmal scheint es mir, ich wäre angekommen, aber das Ergebnis ist nicht das, was ich erreichen wollte. Dann muss ich das Gemachte zerstören, eine andere Richtung finden. So entstehen die Arbeiten.

DvD: So ist jede Entscheidung ein Trennen und Teilen? Eine Separation in dem Sinne, dass man etwas hinter sich lässt, etwas aufgibt, ohne zu wissen, ob man dafür etwas gewinnen wird. Vielleicht noch einmal aufgeben müssen?

PW: Das Aufgeben ist sehr wichtig. Etwas Neues zu lernen und zu erfahren. Du kannst nicht alles behalten und immer etwas Neues bekommen. Im Atelier ist es oft so, wenn - das ist eigentlich ein anderes Thema, aber es ist wichtig, denn es gehört zu unserem Thema des Risikos -, wenn eine Arbeit entsteht und man teilweise schon zufrieden sein könnte, aber eben nicht genug. Ich weiß, den nächsten Schritt kann ich nicht zurücknehmen. Mache ich diese Veränderung oder nicht? Das braucht eine Zeit der Überlegung, dieses Nicht-Zurückkommen-Können ist manchmal schon aufregend. Ein falscher Schritt, und die gesamte Arbeit bis dahin war umsonst. Aber ohne diesen Schritt überzeugt sie dich nicht. Also muss ich es wagen.

DvD: Ich denke, das ist die wesentlichste Lebenserfahrung ganz grundsätzlich. Manche vergessen das. Wir können nicht zurückkommen. Es gibt kein Zurück. Die Orte, an die wir zurückgehen, sind schon abends nicht mehr das, was sie morgens waren. Und deshalb, so folgert der Philosoph Levinas, kann auch der Geist sich nicht zurückbiegen auf sein Ich, denn dieses Ich ist immer Ausgangspunkt, ist längst weitergegangen, der Geist wird es im Zurück immer verfehlen. Levinas hält den gesicherten Aufenthalt im eigenen Innern für einen Trugschluss, denn im Weiterschreiten, im Weiterleben können wir diesen inneren Ort immer nur suchen. Das Ich kann immer nur ausgehen von sich selbst, dem Anderen begegnen.
So scheinen mir deine Arbeiten – wie Orte ohne Zurück, places of no return, wie Orte die ausgehen von sich selbst, aber nicht um ihrer Selbstwillen sich darbieten. Und mehr noch. Sie haben keine heldenhafte Ich-Herrlichkeit. Sie sind eher wie ein Me-voilà, wie jemand der sagt, hier bin ich, kleingeschrieben, und das Gegenüber anhört. Das genau bedeutet Fragilität, eigentlich. Dem anderen mit seiner Verletzbarkeit, dem nackten Gesicht zu begegnen.

PW: Genau deshalb würde ich den Gips nie ersetzen durch Bronze oder Holz. Ich brauche die Zerbrechlichkeit. Du kennst die Arbeit *Madeleine*. Wenn die Gipsstäbe, die nur von den an der Decke befestigen Drähten und ihren Stahlgewichten gehalten werden, auseinanderfallen, ist die Skulptur verloren. Auch wer das nicht weiß, spürt das. Wie du gesagt hast, das körperliche Sehen, der Betrachter nimmt unwillkürlich die Prekarität wahr. Aus dieser Radikalität – wenn die Gipsstäbe zu Boden stürzen, ist es das Ende dieser Skulptur – lebt diese Arbeit. Die Spannungskraft ist in dieser Fragilität. Der Betrachter reagiert unmittelbar auf dieses Erlebnis. Ich denke, was hier geschieht, ist mehr als visuelles Beobachten. Die Blicke, die unwillkürlich einen vorsichtigen Abstand wahren, die Gestik von Achtsamkeit und Vorsicht, Hände die sich ausstrecken, ohne zu berühren, eher schützen, kurz, das Risiko dieser Arbeit wirkt sich aus auf die Haltung des Betrachters vor dieser Arbeit.

DvD: Darin liegt für mich – heute wagen wir solche Worte, gerade im cartesianischen Frankreich, kaum mehr zu sagen - die Aura in deinen Arbeiten. Genau an dieser Fragilität, die von dir als Betrachter eine ungewohnte Aufmerksamkeit verlangt, scheiden sich die Geister. Man kann nicht einfach konsumieren, man kann nicht laut weiterredend durch deine Ausstellungsräume spazieren. Unwillkürlich, werden die Besucher die Stimme senken, innehalten, schweigen. Es ist so, oder?

PW: Ja, ich habe das auch schon gesehen. Aber ich weiß wirklich wenig darüber, wie die Betrachter reagieren werden. Ich kann das nur entdecken. Ich kann das nicht herbeiführen wollen. Bevor ich die Situation nicht erlebe, weiß ich nicht, wie jemand reagieren wird. Meine Arbeit entsteht jenseits von solcherart Überlegungen.

DvD: Im Hang zum Fallen, liegt vielleicht auch eine Stärke?

PW: Du meinst die Präzision des Zerbrechlichen? Gerade noch stehend? Der Moment vor dem Fallen? Ja, das ist wirklich ein Moment, der mich sehr interessiert.

DvD: Nun, ich dachte auch an die räumliche Interdependenz von Energien, im Fallen seinen Halt zu finden.

PW: Stimmt – Kinderbeine müssen das erst lernen.

DvD: Als Erwachsener kannst Du doch auch das Gleichgewicht verlieren.

PW: Ja, aber wir stehen wieder auf. Viele meiner Skulpturen zerbrechen, wenn sie fallen. Es ist ihr Ende.

DvD: Du hast so recht, diese grundsätzliche Unvergleichbarkeit der Gegenwart von Kunstwerken mit menschlicher Erfahrung hervorzuheben. Die Werke sind nicht wie wir. Möglicherweise projizieren wir unsere Erfahrungen auf sie, stellen Vergleiche an. Möglicherweise auch lassen sie in uns eine Saite anklingen, die uns einen neuen Anstoß zum Nachdenken öffnet. Aber grundsätzlich sind sie autonom, auch wenn sie von einem lebendigen Künstler stammen und von einem lebendigen Betrachter angeschaut werden. Kunstwerke haben ihr Eigenleben, ihre eigenen Gesetze, sind eben gerade das uns Unbekannte, das Andere, wie wir gesagt haben. Wie wichtig dieser Unterschied ist. Dieses Prekäre, dieses auf der Kippe sein, das hat auch einer deiner größten, filigranen Sterne.

PW: Du meinst *where what was*, den großen Stern?

Abb. 5: Paul Wallach, where what was, 2013

DvD: Genau, ist das nicht der größte, den du gemacht hast? Du siehst ihn nur aus ganz bestimmten Winkeln. In der Bewegung siehst du die Konstruktion aus feinen Holzlatten eher wie ein Labyrinth von Sternen, so schien es mir.

PW: Du übertreibst. Aber mehr als vier können es schon sein. Zunächst siehst du vier. Je nachdem wo du stehst, können es dann sechs oder auch fünf sein.

DvD: Als ich die Arbeit 2013 zum ersten Mal sah, schien sie mir zunächst wie ein Mikado, dann erst entdeckte ich zu meiner Überraschung die Sterne. Wie in einer verwirrenden Mimesis tauchten sie auf.

PW: Ein Stern hat verschiedene Bedeutungen. Die erste ist klar, die Himmelskörper, deren Konstellationen wir aufzeichnen. Dann ist da die populäre Bedeutung, wie Filmstar. Oder denk an die Kinder in der Schule: wenn sie etwas ganz gut gemacht haben, bekommen sie ein Sternchen zur Belohnung, einen Belohungsstern. Meine Arbeit *where what was*, könnte aber auch so etwas sein wie eine Kulisse. Das ist auch wieder Präkarität: Man erkennt eine Form, aber auch wieder nicht. Die sechs- oder fünfeckigen Sterne, die eine Bedeutung haben könnten, verlieren sie hier, denn niemand weiß, ob sie eigentlich wirklich da sind. Jedenfalls können sie nicht in dieser Bedeutung gemeint sein, wenn sie immer wieder wegtauchen. Vielleicht nimmt man irgendetwas wahr, das eine gewisse positive Kraft hat. Aber was hier steht, ist eigentlich nur eine Täuschung. Eine Zeichnung im Raum.

DvD: Eine Konstruktion, die in die Luft gezeichnet ist? Vielleicht gerade deshalb, kann dir als Betrachter dieses Verrückte passieren. Wenn die Arbeit viel Raum hat, so wie im Museum von Saint-Étienne, dann kann es für einen Augenblick so scheinen, als würdest du den Raum selbst wahrnehmen können. Als eine Schwingung. Als ein Vibrieren der Luft. Das mag übertrieben klingen.

PW: Nein, ich sehe das auch. Es gibt manchmal Leute, die das bemerken.

DvD: Du meinst jemanden wie den Photographen Georges Poncet? In seinen Bildern siehst Du manchmal etwas von diesem schwingenden Raum.

PW: Das stimmt. Jemand muss sehr still, sehr verlangsamt sein, um das zu wahrzunehmen.

Abb. 6: Paul Wallach, être, 2013

DvD: Ja, das ist keine Erfahrung, die du im Austausch mit jemandem machen kannst. Das kann sich nur ereignen, unvorhergesehen, zwischen dir allein und dem Auftreten der Skulptur. Auch bei deiner Arbeit *être* in St. Étienne gab es diesen Moment. Du kommst in den Raum, und mit einem Mal bleibst du wie angewurzelt stehen, denn da war´s. Etwas rührt dich an. „Es" – was man eigentlich nicht mitteilen kann. Aber genau wegen dieses Augenblicks, des „presque rien", des „fast gar nichts" wie Jankélévitch sagen würde, das aber doch wahrnehmbar ist, scheinen mir deine Arbeiten wie Katalysatoren des Raums. Denn sie spannen Raum auf. Sie agieren im Raum. Das sind völlig unverhoffte Erlebnisse. Dieses „es" ereignete sich wieder in den Ausstellungshallen der Galerie Bastian in Berlin, mit deiner Arbeit *gestern morgen heute* von 2017, auf die man dort von weitem zugehen konnte.

PW: Die ist auch aus Gips und Stahl gebaut. Mir geht es nicht anders als dem Betrachter: Ich kann erst in großen Räumen sehen, ob die Arbeiten wirklich in den Raum greifen. Im Atelier kann ich das nur ahnen. In dem Moment, da ich die Arbeiten in einer Ausstellung erlebe, kann ich die Arbeiten auf die Probe stellen. Der Raum stellt sie auf die Probe.

Abb. 7: Paul Wallach: gestern morgen heute, 2017

DvD: Der Raum manifestiert sich.

PW: Aber er könnte es auch nicht tun. Oder sie könnten verschwinden im Raum. Das ist die Probe. Werden sie es schaffen, dass der Raum greifbar wird? Die Halle von St. Etienne ist 25 Meter lang. Das habe ich zum ersten Mal gesehen, welche Kraft *where what was* und *être* haben. Als ich dabei war, die Arbeiten zu bauen, das war damals, bevor ich das Atelier erweitert hatte, konnte ich das noch nicht sehen. In Berlin war das wirklich sehr aufregend. Die Räume und die Wände dort sind so groß. Es gab eine Reihe von kleinen

Arbeiten, die ganz allein auf einer Wand von 5,50m Höhe und 9m Länge platziert waren. Und sie haben es geschafft, eine solche Wand total zu halten. Das war für mich eine Bestätigung.

DvD: Ja, das ist ein Qualitätskriterium, das denk ich auch. In meinem Gedächtnis ist jener kleine Stern, *will have been,* noch so lebendig. Wieder vier Zacken. Schwarz auf Weiß.

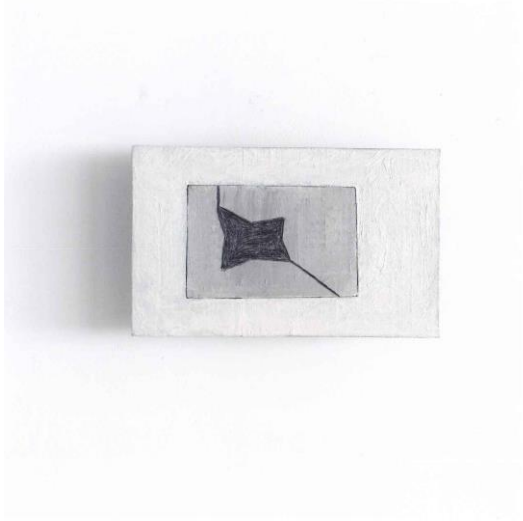

Abb. 8: Paul Wallach, will have been, 2017

PW: Es ist Ölfarbe und Bleistift.

DvD: Diesmal also ein schwarzer Stern auf Weiß – oder wollen wir nun inzwischen von einem schwarzen (eingedrückten) Quadrat im weißen Raum reden und an Malevitch denken?

PW: Why not?

DvD: Ein schwarzer Stern – eigentlich so absurd wie ein Bodenstern, oder?
Jedenfalls, was mich so bewegt hatte, war nicht nur seine Kraft auf der im Verhältnis so großen Wand. Mir war vor allem diese sonderbare Suspension aufgefallen, von der er zu leben schien. Ich seh ihn dort noch vor mir. Er schwebt. Er schwimmt im Raum, als würden diese Stege ihn im Raum halten, in dem umgebenden Viereck.

PW: Ja, er schwebt, die Form hat etwas Schwebendes. Aber wir sehen das so, auch weil die Arbeit vertikal in Augenhöhe an der Hand hängt.

DvD: Ist es nicht auch wegen dieser Stege? Für mich scheint das wie eine Aufhängung im Raum.

PW: Deine Phantasie baut diesen Raum – vergiss nicht, diese kleine bemalte Holztafel ist 13 x 21,5 Zentimeter groß und 5 Zentimeter dick.

DvD: Ich war in Berlin so beeindruckt, eben gerade, weil sie zu den kleinen Arbeiten gehörte, die doch einen so großen Raum schaffen konnte. Gut, ein Bild, aber für mich keine Illusion, sondern eher wieder diese lebendige Gegenwart. Vielleicht habe ich beim Betrachten auch an die Bodenskulptur *here and after* gedacht, das kann schon sein. Vor allem dachte ich an Renaissance-Techniken beim Bronzeguss, wenn diese Röhrchen gesetzt wurden, damit das Wachs ausfließen konnte. In gewisser Weise ist auch das ein Wechselspiel zwischen Massivität und Luftraum.

PW: Das ist interessant. Daran habe ich nicht gedacht.

DvD: Aber vielleicht auch ein bisschen weit hergeholt als Vergleich? Was mich interessiert an dieser Assoziation von Luftwegen im Bronzeguss, ist eher die Idee einer Suspension. Das Material ist nicht unterbrochen, die Form ist nicht unterbrochen. Material und Form sind nur an einigen Stellen kurz angehalten für eine kleine Öffnung. So wie man Luft anhält. Die Atmung ist deshalb ja nicht unterbrochen. Oder wie beeindruckende Ereignisse die Zeit anzuhalten scheinen. Auch wenn sie, unweigerlich, weitergeht.

PW: Das interessiert mich. Denn Unterbrechung wäre wie eine Dekonstruktion, wie eine Dekomposition, die dann wieder zusammengefügt wird. Das meine ich ja gerade nicht. In meinen Arbeiten gibt es manchmal diesen Spalt. Genau wie du sagst, ein kleiner Luftraum.

DvD: Wie wichtig das ist, dass du diesen kleinen Spalt immer wieder Luftraum nennst. Das heißt ja gerade, dass die Form weitergeht, eben nicht unterbrochen ist. Oftmals sind im Deutschen die präziseren Begriffe zu finden. Aber hier ist es umgekehrt: wenn man Suspension übersetzt, verliert man etwas von diesem Unterschied. Unterbrochen - „interrupted“, „interrompu“ – ist nicht „suspended“, „suspendu“, damit ist viel eher die Vorstellung beschrieben, dass eine Linienführung unsichtbar, schweigend sozusagen weitergeht, und dann wieder sichtbar, greifbar wird.

PW: Suspension trennt nicht. Bei einer Unterbrechung, weiß man nicht, ob etwas weitergeht. Wenn Herzschläge unterbrochen sind, ist das Leben unterbrochen.

DvD: Vielleicht ist dieses Wort wichtig für deine Arbeit. Damit würde man vielleicht *here and after* anders sehen, wie in einer Musik, wenn eine Pause komponiert ist. Du komponierst das Nicht-Berühren.

PW: Genau, die Form geht weiter, die zwei Stahlplatten wollen zueinander, auch wenn diese fragile weiße Gipsform sie auseinanderdrängt. Die beiden Energien, das Zusammen- und Auseinanderdrängen macht die Zweiteilung der Stahlplatten zu einer dynamischen Form. Und das Interessante ist für mich wieder, die Kraft des Fragilen, das zerbrechliche Gips, das es schafft, die Stahlplatten für ein schmales Intervall auseinanderzuhalten.

DvD: In einem vitalen Spannungsverhältnis von Kontraktion und Expansion? Wir hatten das gesehen, als wir über *Madeleine* sprachen. Auch deine Arbeit *zimzum* lebt von dieser Spannung, dass auseinanderdriftende Elemente zusammengehalten werden. Könnte man nicht an ein Wachstumsprinzip erinnert sein? So wie

Knospen, die im Aufspringen zusammengedrängt werden von einer bremsenden Schale. Mir scheint, diese Raum-Energien sind ein ganz und gar grundlegendes und formschaffendes Prinzip in deiner Arbeit? Ist es nicht hier, dass Raum sich manifestiert?

Abb. 9: Paul Wallach, zimzum, 1992

PW: Auf jeden Fall, hier ist der Punkt. Aber noch einmal, Ich kann das nicht wollen. Diese Momente geschehen. Vielleicht setze ich etwas in Gang. Aber würdest du mich fragen, wie, dann wüsste ich es dir nicht zu erklären. Es passiert. Es entsteht. Und ich sehe, wie der Raum sich verändert und wie die Skulpturen in den Raum greifen, wie plötzlich Spannung da ist. Ich bemerke plötzlich alles im Raum, wenn die Arbeiten da sind. Die haben eine bestimmte Kraft. Aber ich könnte dir nicht sagen, wie und woher. Es passiert. Ich kann es nur entdecken. Oder sagen wir es viel einfacher: Wenn es nicht da ist, dann ist keine Arbeit da. Dann arbeite ich weiter. Wenn ich das nicht spüre, dann höre ich nicht auf. Ich warte, bis dieser Punkt kommt und dann muss ich noch einmal warten. Denn oftmals ist es so, dass ich die Arbeit sehe und ihre Kraft spüre, aber wenn ich am nächsten Tag zurückkomme, dann ist nichts mehr da. Dieses Gespür, dass da etwas ist, muss aber bleiben. Wie oft, fast jeden Tag, sehe ich etwas und bin aufgeregt, rühre es erst einmal nicht mehr an, gehe nach Hause, komme am nächsten Morgen zurück, und es ist nicht mehr da. Aber trotzdem bin ich einen Schritt weiter, denn für einen Moment war etwas aufgetaucht.

DvD: So hast du mir das noch nie beschrieben.

PW: Und ich will noch was sagen, und dann kommen wir zu *down to the ground*. Auch wenn ich im Atelier diesen kurzen Moment erlebe, so als hätte ich da etwas gesehen, und ich aus Erfahrung weiß, es wird vielleicht nicht halten, kann ich doch diesen Moment genießen. Für einen Augenblick steh ich da und habe Gänsehaut. Wegen dieser Momente, auch wenn sie so oft noch nicht halten, habe ich den Mut, weiterzuarbeiten. Gut, dann komme ich am nächsten Tag ins Atelier und sehe, ich muss alles zerstören und von vorn beginnen. Das heißt aber auch, das Verlieren der ersten kleinen Anzeichen, das Verwerfen, wieder zerstören müssen, ist auch eine Öffnung, um weiterzugehen. Ich geh Tag für Tag ins Atelier, um diesen

Moment zu erleben, den Augenblick von Gänsehaut. Auch wenn er nur von kurzer Dauer ist. Das brauche ich. Verstehst du, wenn ich keine Gänsehaut bekomme…

DvD: …kannst du nicht weitermachen.

PW: What for? Wofür weiterarbeiten? Ich suche diesen Moment, wo ich nichts mehr erklären kann. Das kannst du nicht absichtlich herstellen. Du kannst nur immer, immer weiter und weiter und weiter suchen, und dann kommen diese kleinen Momente, die dir Hoffnung machen.
Deshalb auch, müssen die Arbeiten lange, wirklich lange bei mir bleiben. Ich verändere sie noch immer weiter. Das alte Thema, when do you stop? Das kann ich nicht wirklich beantworten. Wann hört man auf? Soll ich eine Woche warten oder ein oder zwei Jahre? Ich brauche lang, um wirklich sicher zu sein. Ich muss daran glauben können. Dieser Glaube kommt nicht von einem Tag auf den anderen. Das braucht lange, bis ich mich wirklich überwinden und die Arbeit freigeben kann.

DvD: Dass du ihr vertrauen kannst?

PW: Die Arbeit muss sich in der Zeit bewähren. Ich muss sie immer wieder anschauen, monatelang. Ich muss sie im Raum sehen, in verschiedenen Situationen mit anderen Arbeiten, immer wieder beobachten, immer wieder aufs Neue. Es kann passieren, dass nach Wochen, nach Monaten manchmal, dieses „Es“, die Spur von etwas Lebendigem mit einem Mal verschwunden ist. Mit einem Mal ist es weg. Dann kommen mir Zweifel und ich fang an, die Arbeit zu verändern.

DvD: Zerstörst du sie damit nicht?

PW: Vielleicht. Entweder ich zerstör sie, oder ich nehme etwas heraus, oder ich füge etwas hinzu, vielleicht schließe ich sie ab, wenn das möglich ist. Ich muss wirklich überzeugt sein.

DvD: Dann erst ist der Moment gekommen, dass du der Arbeit einen Titel gibst?

PW: Auch Titel können sich verändern, oder lange Zeit brauchen. Manche Arbeiten bekommen ihren Titel erst Monate später, nachdem sie abgeschlossen waren.

DvD: Wollen wir aus dem Satz —„bevor wir zu der Salzburger Arbeit *down to the ground* kommen“ einen Refrain machen? (lacht)

PW: Wir haben Zeit oder?

DvD: Ich möchte nur etwas hervorheben. Du hast „Spur“ gesagt. Dieses Wort bewegt mich. Verbindest du damit etwas? Weißt du, dass „Spur“ eins der Schlüsselworte bei Levinas ist?

PW: Du kennst meine Vorlieben für wissenschaftliche, politische oder literarische Texte, die mich mehr interessieren als philosophische. Aber klar, ist mir Levinas ein Begriff.

DvD: Das ist eben das Sonderbare, dass es mir immer wieder erscheint, als würdest du ganz selbstverständlich, intuitiv so denken wie er, ohne ihn studiert zu haben. Jedenfalls spricht er von der „Spur des Anderen“, von der Lebensspur. Und ich denke, das ist tatsächlich, was wir sehen. Gewiss ist ein Kunstwerk ein Gemachtes, also kein Lebewesen. Und doch hat ein Kunstwerk – wenn es eins ist! - eine lebendige Gegenwart die mich anschaut und anspricht. Wenn deine Arbeit beginnt, sich im Raum zu manifestieren, ihn zu ergreifen, wenn da „etwas“ ist, etwas das wirklich lebt, auch wenn du das höchst selten so explizit aussprichst. Genau dieses rätselhafte Ereignis, glaub ich, macht uns Gänsehaut, wie du sagst. Denn durch seine Gegenwart ist ein Kunstwerk auch ein Gegenüber, oder? Und damit eben der Andere. Etwas, das meinem Können entgeht. Das mir fremd gegenübersteht. Verstehst du was ich meine? Du hast es selbst gesagt, da ist etwas, eine Spur – wäre es übertrieben, hinzuzufügen, die lebendige Spur des Anderen? Ist das nicht das Ereignis, das wir wie eine Suspension der Zeit erleben? Als würde für einen Augenblick ein Hiatus in der Zeit entstehen, und wir stehen wie angewurzelt da?

PW: Wenn es ein Wort gäbe wie „Zwischenzeitigkeit“, dann würde ich diesen Moment so nennen. Etwas passiert, das ich nicht erschaffen kann, und doch weiß ich, dass dieser Moment sich ereignen kann durch oder in meiner Arbeit. Dieser Moment ist nicht immer verfügbar. Wenn er nur einmal auftaucht, und wieder verschwindet, such ich weiter. Wenn er aber wiederkehrt, dann ist etwas erreicht. Es bleibt ein Moment im Dazwischen, ein Augenblick – „zwischenzeitig“.

DvD: Ist das nicht das, was wirklich lebendige Gegenwart ausmacht, nämlich zwischen Vergangenheit und Futur, aufzutreten, selbst keine Dauer zu haben, immer nur zu geschehen, Moment für Moment? Diese Zeitfolgen kehren oft in deinen Titeln wieder-

PW: Ich weiß, was du meinst. So erlebe ich das. Wenn die Arbeit da ist, dann spüre ich dieses Ereignis, als wäre die Zeit aufgehoben, „suspended“ wie wir gesagt haben. Als wäre ich zwischen den Zeiten für einen Augenblick, ich steh da und bin völlig fixiert. Für mich setzt in solchen Momenten die Zeit aus. Ich schaue die Arbeit an, und sie schaut zurück. Sie tut etwas. Sie zieht eine Spur. Sie hält mich fest. Das ist ein so unglaubliches Gefühl, dass ich lange prüfen muss, ob ich recht hatte.

DvD: Oder, dass die Arbeit recht hatte und haben wird?

PW: Oder die Arbeit, stimmt. Folge ich der Arbeit oder sage ich ‚Wir gehen rechts und du musst folgen‘? Ich muss manchmal auf die Arbeit hören, ihre Gegenwart respektieren und manchmal muss ich auch wirklich am Steuer sein. Das ist auch eine Frage der Intuition. Aber ich bin längst nicht immer der Fahrer. (lacht) Aber, wenn es sich zeigt, dass ich mich nicht getäuscht habe in dieser Spur, dann weiß ich wieder, warum ich jeden Tag in dieses Atelier komme.

DvD: Das haben wir gemeinsam, denn das ist auch mein Grund, immer wieder hier in dein Atelier zu kommen! Die Arbeit *down to the ground*, der Bodenstern in Salzburg ist also eine Arbeit, die du zum ersten Mal nicht im Atelier bauen kannst.

Abb. 10: Paul Wallach, down to the ground (Simulation), 2018

PW: Ja, das ist völlig neu für mich. Auch wenn ich manches Mal schon Studien und Modelle für Außenraumprojekte entwickelt habe, ist *down to the ground* das größte Projekt, das ich bis jetzt erarbeitet habe und nun in der Realität bauen kann. Eine riesige Arbeit mit den Ausmaßen von 45 Meter x 40 Metern in der Fläche, 320 Laufmetern und ein Gewicht von ca. 200 Tonnen. Der Ort, der Krauthügel in Salzburg, ist eine mehrere Hektar große Wiese, die von Publikumsmassen gesehen werden, die oberhalb der Stadt den Festungsberg besuchen. Eine solche Arbeit kann ich nur vor Ort bauen. Hier im Atelier kann ich sie berechnen, im Kopf ausarbeiten und mir vorstellen, was die Leute von oben, von der Festung aus sehen werden, wenn sie unten auf der Wiese diese zum Himmel offenen Räume betreten, die meine Bodenskulptur mit ihren kniehohen Rändern umreißt. Ich kann spekulieren, was die Besucher erleben, wenn sie um die Arbeit herumgehen, oder auf den Blöcken sitzen, oder sich auf den Rasen platzieren und sich an die Ränder lehnen, oder wenn sie sich in deren Ecken und Winkeln einrichten. Bis ins Detail kann ich mir alles überlegen, was ich tun werde. Aber dann kommt der Moment, wenn die Arbeit vor Ort entsteht, und die ersten Besucher darauf reagieren.

DvD: Du hast also begonnen mit einer Zeichnung.

PW: Wir haben nicht von ungefähr zu Anfang so lang über *here and after* gesprochen. Damals, 2004, wusste ich, dass ich diese Arbeit eines Tages einmal in sehr großen Ausmaßen bauen wollte.

DvD: Damals schon?

PW: Tout de suite. Wirklich, von Anfang an.

DvD: Das ist also jetzt 14 Jahre her.

PW: Stimmt. Aber für mich sind solche Zeiträume nichts Besonderes. Vor fünf Jahren hatte mich Walter Smerling, der künstlerische Leiter der Salzburg Foundation, eingeladen, eine Arbeit im Außenraum vorzuschlagen. Für den Krauthügel, einem großen freien Wiesenfeld auf der Rückseite der Salzburger Festung. Vielleicht ist der Kontext eben doch wichtig: Die Salzburg Foundation besteht jetzt seit 15 Jahren. Die ersten zehn Jahre wurden Künstler eingeladen, Projekte einzureichen für Arbeiten im Außenraum. Nach einer Jury-Entscheidung wurden die Arbeiten gebaut, von der Salzburg Foundation angekauft und permanent installiert. So wuchs langsam eine Skulpturen-Sammlung in der Stadt mit Werken von Christian Boltanski, Mario Merz, Jaume Plensa, James Turrell, Marina Abramovic, Anselm Kiefer. Danach hat die Stiftung das neue Programm am Krauthügel mit Tony Cragg begonnen; meine Arbeit ist die Letzte in dieser Reihe. Mein Projekt bildet eine Ausnahme: nicht nur durch seine Größe sondern, weil es von zwei verschiedenen Standorten aus zu beobachten ist.

DvD: Du bist also der Erste, der nicht ein skulpturales Objekt zeigt, sondern im Kontext mit der Landschaft arbeitet?

PW: Ja, aber diese Landschaft ist für mich eben aufgespannt zwischen zwei völlig verschiedenen Beobachtungsweisen. Die meisten, nehme ich an, werden die Arbeit von hoch oben, von der Festung aus sehen, wenn sie von der Aussichtsterrasse hinunter übers Land und auf den Krauthügel schauen.
Von dort oben, aus der Ferne wirkt die auf dem Boden ausgebreitete Skulptur wie eine Zeichnung. Unten dagegen auf der Wiese, ist die Arbeit funktionell gedacht; in einer Höhe von 40cm eignen sich die Zement-Elemente, die ich baue, auch als bequeme Sitzbänke. Das heißt, man geht hinauf zur Festung, schaut hinunter auf einen Stern (zu dem man normalerweise aufblicken würde!...), und dann könnte man hinunter auf die Wiese gehen und dort die 70 Elemente, die aus weißem Zement gegossen sind, aus der Nähe entdecken. Diese Elemente stehen nebeneinander, sie berühren einander nicht, sie reihen sich aneinander. Sie sind getrennt von einem kleinen Spalt, den du aus der Ferne nicht siehst. Aus der Ferne siehst du nur eine weiße Linie, die ein Rechteck und darin einen vierzackigen Stern einrahmt – also eine Fläche in der Fläche, die beide diagonal durchmessen werden, wiederum von einem Spalt. Aus der Ferne könnte man an einen Spalt denken, aus der Nähe, ist die Öffnung 1,50m breit, so dass man bequem zu zweit hindurchspazieren kann und sich auf die weißen Zementbänke setzen kann.

DvD: Bedeutet das, du arbeitest eigentlich mit einer Kontur, die aber räumlich ist? Vor Jahren hast du mir einmal erklärt, jede Linie sei räumlich.

PW: Hier ist die Linie aus Zement gebaut, aber auch ein Strich, oder ein Faden ist eine räumliche Linie, wo soll sie sonst sein, als im Raum?

DvD: Wir sehen zwei Sterne: Gezeichnet von der räumlichen Kontur und ausgeschnitten als Negativform, also als Wiesenfläche. Mit anderen Worten, die Räume sind abgegrenzt, haben aber dennoch keine Mauern. Die Ränder sind zu niedrig, zu sehr in der Horizontalen konzipiert, jeder kann hinübersteigen, und noch dazu sind sie in der Nahsicht in regelmäßigen Abständen für einen Zentimeter unterbrochen. Ein winziger Luftraum, ein Hiatus, ein kurzes Innehalten.

PW: Dieses Intervall hat auch technische Gründe. Die Zement-Elemente werden an einem anderen Ort gegossen und dann auf dem Krauthügel zusammengesetzt. Für den Transport, für das Auf- und Abladen vom Laster, dürfen sie nicht länger als zwei, höchstens sechs Meter lang sein. Diese Beweglichkeit ist grundlegend auch für den Abbau.

DvD: Du hättest die Elemente aber auch nahtlos planen, oder sogar die Anschlussstellen abdichten können.

PW: Den Entstehungsprozess meiner Arbeiten zu verbergen, hat mich nicht interessiert. Es stimmt, vielleicht war es mir wichtig, eine Durchlässigkeit, einen Luftraum zu wahren. Viel breiter ist dann allerdings die Spaltung der eingerahmten Wiesen-Flächen.

DvD: Breiter im Verhältnis zum schmalen Spalt zwischen den Zement-Teilen? Aber nicht sehr breit im Verhältnis zur Gesamtform, oder? Vergleichbar wie in *here and after* von 2004 bleibt die große Form in ihrer fortgesetzten Linienführung doch erhalten, oder? Ganz so, als wäre *here and after* zur begehbaren Skulptur geworden – genau wie du es dir erträumt hattest?

PW: Das kann man schon so sagen. Ich habe damals *here and after* in monumentalen Ausmaßen vor mir gesehen, so wie ich jetzt *down to the ground* baue.

DvD: Du meinst monumental im Sinne von groß? Für mich ist eine Skulptur die sich auf dem Boden ausbreitet, eher anti-monumental. Ich denke an die riesigen Bodenzeichnungen von Nazca in Peru, die du insgesamt nur von den eigens zu diesem Zweck eingesetzten, kleinen Flugzeugen aus beobachten kannst. Oder auch an das „Unsichtbare Mahnmal“ (invisible memorial), das Jochen Gerz 1993 mit seinen Studenten in Saarbrücken als „Anti-Monument“ realisiert hatte: tausende unterwärts beschriftete und wieder in den Boden eingelassene Pflastersteine. Überragt uns Monumentales nicht eher als Vertikale? Oder irre ich mich? Für mich ist die horizontale Formgebung eher eine Ablehnung des Monumentalen und gerade deshalb so überzeugend.

PW: Die Monumentalität ist ausschließlich an Vertikalität gebunden, meinst du? Sind dir die Dimensionen klar? 320 Meter im Umfang, das ist die Höhe vom Eiffelturm. Das ist eine riesige Arbeit. Schau, *here and after* misst 1 Meter mal 70 Zentimeter, hier, für *down to the ground* sind wir bei 45 mal 40 Metern.

DvD: Ja, gewiss sehe das und kann mir die Ausmaße vorstellen. Nur, die 320 Meter des Eiffelturms lösen Verwunderung aus und sind zum monumentalen Wahrzeichen geworden, weil die Konstruktion in den Himmel ragt. Deine Arbeit hat die Dimensionen von Land-Art, aber würde man sie vergleichen mit den

Eingriffen von Michael Heizer in der Wüste von Nevada, könnte man sehen, wie eben gerade wunderbar leicht deine Arbeit trotz der Riesenausmaße und der Tonnen von Material bleibt.

PW: Zementbalken von vierzig Zentimeter Höhe, die dir so wenig erscheinen, haben alle ein 10 Zentimeter tiefes Fundament, das in die Erde eingegraben ist. Das heißt, die Linien werden zunächst als 10 Zentimeter tiefe Gräben ausgehoben, um das Fundament zu gießen. Dann erst werden die Zementbalken platziert. Bei dieser Arbeit muss die Bodennivellierung haargenau mitberechnet werden, damit die Zement-Teile in gleicher Höhe austariert sind. Siehst du den Aufwand?

DvD: Mir scheint es gerade umgekehrt: Die Kniehöhe der Zement-Teile, die Luftigkeit der Linienführung, die vergnügliche Einladung, hier Platz zu nehmen, zu lesen oder sein Picknick auszupacken, untergraben doch gerade jedes monumentale Pathos. Musiker wie Bach und ihre Interpreten wie Glenn Gould haben auch Aufwand in ihrer Arbeit getrieben, aber dann blühen und fliegen die Arpeggien. In diesem Paradox des großen Aufwands und der Leichtigkeit deiner Arbeit, sehe ich gerade ihre Schönheit.

PW: Für mich ist das wirklich eine Form, die entweder in die Erde geht oder aus der Erde herauswächst, aber sich in jedem Fall aus ihrer Erdung heraus entfaltet.

DvD: Diese Erdbeziehung sehe ich auch. Betrachter und skulpturale Elemente teilen den gleichen Boden. Dennoch scheint es mir, gerade im Gegensatz zu den Künstlern der Land Art in den 1960er und 70er Jahren oder zu Künstlern wie Richard Serra, deine Arbeit würde weniger von technischen und materiellen Superlativen leben, als vielmehr aus diesem ungeheuer raffinierten Streich, dass der Betrachter etwas aus der Ferne sieht oder aus der Nähe entdeckt, das weder Skulptur noch Linie, noch umschlossener Raum, noch Territorium ist, sondern auf den ersten Blick im Zwischenraum zwischen der Höhe des Festungsberges und der Wiese wie aufgehängt erscheint. Wer die Formen unten auf der Wiese zu begreifen versucht, steht vor, oder mitten in einem Rätsel, einer Art Labyrinth der geraden Linie, wie Borges sagen würde.

PW: Ich muss darüber noch nachdenken. Es stimmt schon, es ist vielleicht interessanter, dass die 320 Meter in der Arbeit stecken, aber nicht wie beim Eiffelturm die Form dieser Skulptur prägen.

DvD: Was mich eben auch begeistert, ist die Menschlichkeit deiner Arbeit. Die Form ist fremd, aber dennoch benutzt du die Maße des menschlichen Körpers, vierzig Zentimeter sind durchschnittlich die bequemste Sitzhöhe.

PW: Genau, fünfzig Zentimeter waren mir schon zu hoch. Dennoch: im Vergleich zu meinen Arbeiten im Atelier bleibt *down to the ground* ein Riesenprojekt. All meine anderen Skulpturen funktionieren umgekehrt, trotz ihres kleinen Ausmaßes vermögen sie es, in den Raum zu greifen. In dieser Arbeit hier ist die Bewegung des Besuchers, der Standort seiner Beobachtung entscheidend mitgedacht.
Eigentlich ist es auch umgekehrt: Dadurch, dass in Salzburg der Berg ist, von dem aus man den Stern sehen kann, brauche ich es nicht, dass die Besucher von unten nach oben schauen, um eine Skulptur im Himmel zu sehen, oder sich vor der Höhe zu erstaunen. Viel interessanter ist es, vom Berg, von der Höhe, die sowieso da ist, hinunterzuschauen. Dass meine Skulptur aus dieser Ferne aber ihre Präsenz behält, das

erscheint mir monumental. Für mich ist der Ort dieser Arbeit nicht die Wiese, sondern der Raum, der sich aufspannt zwischen der Wiese und dem Berg, der Raum, den der Besucher in der physischen Bewegung seiner Beobachtung spürbar macht. Ich spreche nicht von einem Monument – aber von monumentalen Ausmaßen. Ich muss nicht in die Höhe bauen, die Höhe ist ja da. Wie aber kann ich diese Höhe wirklich über der Wiese aufspannen, das ist doch die Frage. Wie kann die Wiese in ihrer Weite und der Berg in seiner Höhe mit meiner Arbeit so zusammengehen, dass dieser Raum greifbar wird? Und das ist für mich eine monumentale Wirkung.

DvD: Vielleicht ist das eines der Geheimnisse in deiner Arbeit: dass du es vermagst beides zu verbinden – das Monumentale und die Luftigkeit, die Power und das Fragile, die Massen von Materialien und die Leichtigkeit einer weißen Linie, die superlativen Dimensionen, kraftvolle Erdung und eine Ortsbestimmung, die das Terrain kaum besetzt, die kein Territorium umgrenzt.

PW: Wenn meine kleinen Skulpturen, trotz ihrer geringen Ausmaße, wie in der Berliner Ausstellung, einen so großen Raum halten können, dann hat das für mich auch etwas Monumentales.

DvD: Du meinst das Ereignis im Raum. Die Manifestation des Raums, die hier ausgelöst wird. Und ich verstehe auch, dass für dich diese Kraft ungeheuer ist, das ist sie auch für mich. Ich denke nur, dass deine hoch sensibilisierte Wahrnehmungsweise auf den Raum und seine Energien, die ich, wie du weißt, teile, möglicherweise nicht Basis genug sind, um den allgemeinen Sprachgebrauch zu verschieben, oder? Ich will nur sagen, die Manifestation des Raums, ist ja doch wirklich etwas Ungeheuerliches, um sie zu erwischen braucht es schon ein ziemlich geübtes Radarsystem sensorieller Beobachtung. Denn die Manifestation des Raums – das wagen wir wieder in unserer nachmessbaren Kultur kaum zu sagen – hat ja doch etwas wirklich Erschreckendes. Als würde sich ein Reflex von dem offenbaren, das größer ist als wir. Den Himmel zu berühren, war in der biblischen Tradition verboten, der unbekannte Autor der neun Zeilen vom Turm zu Babel bezeugt das. Die sichtbare Verbindung von Himmel und Erde, Türme aller Art waren verboten. Der Streich deiner Arbeit, so scheint mir, liegt gerade hier, du baust keinen Turm, aber in der bildlichen Realität baust du ihn doch.

PW: Stimmt. Ich nutze die Verbindung, die sowieso vorhanden ist, wir haben hier die Möglichkeit, sozusagen vom Himmel aus hinunter zu schauen auf diese Sternform, zu der wir normalerweise – das haben wir mehrmals gesagt – hinaufschauen würden.
Meine Arbeit ist voll von diesen Paradoxa: Was du von oben als Zeichnung siehst, entzieht sich dir unten als geschlossene Form; sie ist zu groß. Umgekehrt, was du unten physisch erlebst, entzieht sich, aus der Fernsicht, von oben, deinem Zugriff.

DvD: Unten auf der Wiese verlierst du das Bild.

PW: Genau. Dieser Widerspruch ist interessant für mich.

DvD: Damit schaffst du für den Betrachter eine Erfahrung, deren wir uns im alltäglichen Leben viel zu wenig bewusst sind: Wir sehen Zusammenhänge erst lange nach einem Ereignis, erst aus einiger Zeitentfernung.

Gibt es unten auf der Wiese irgendwo eine Plakette, die auf den Künstler, den Titel der Arbeit verweist und möglicherweise sogar eine Gesamtsicht abbildet?

PW: Vielleicht wird es einen knappen Hinweis geben. Du hast die Möglichkeit, nach oben zu schauen, auf den Berg zu gehen, schließlich aus der Ferne eine Gesamtsicht herzustellen.

DvD: Vielleicht aber ist die Diskrepanz so groß, dass du selbst wenn du oben warst, unten nichts wiedererkennst?

PW: Das werden wir sehen, wie die Arbeit wirkt, wie die Betrachter damit umgehen. Mit diesem Nicht-Wissen muss ich immer arbeiten.

DvD: Das ist vielleicht das, was künstlerische Arbeit unterscheidet von allen anderen Vorgehensweisen: Die Bereitschaft, mit dem Risiko zu arbeiten, das Unbekannte, Unvorhersehbare einzubeziehen in den Arbeitsprozess. Die Freiheit zu haben, etwas geschehen zu lassen, das Andere, nämlich das Kunstwerk, wirklich im Ereignis seines Auftritts zu entdecken.

PW: Für mich ist das so – über die Arbeitsweisen anderer Künstler kann ich wenig sagen.

DvD: Wie lang ist der diagonale Spalt, der die gesamte Fläche durchmisst? Wie lange braucht man, um die Strecke abzugehen?

PW: Es sind 63 Meter.

DvD: Würde man sich also den Platz als Theaterszene denken, würde ein Schauspieler wirklich Zeit brauchen, um von einem Ende in schreitendem Rhythmus ans andere Ende zu gelangen. Das würde auch bedeuten, dass Klänge in leichter Verschiebung zu ihrem visuellen Auslöser wahrgenommen würden. Joan Jonas hat damit gearbeitet in ihren frühen Performances.

PW: Das kann sein – aber ich sehe hier keine Theaterbühne. Eher einen umrissenen Ort, eine begehbare Zeichnung. Was mich interessiert, sind die Verschiebungen dieser Kontur: Die Konstruktions-Zeichnung, die ich benutzen werde, hat kaum etwas zu tun mit dem Bild, das man oben sehen wird, wegen der Perspektivenverschiebung aus der Höhe.

DvD: Also ein Ort zwischen Projektion und Realität? Und damit wirfst du Frage nach der Realität auf? Theoretisch wissen wir, dass die Realität, die wir wahrnehmen ein Konstrukt unserer Vorstellung ist.

PW: Genau, es stellt sich die Frage, welche Wirklichkeit? Es kommt darauf an, wo man ist, und das beschäftigt mich. Die Wirklichkeit wird hier gespalten in ein Bild einerseits und andererseits in eine greifbare Gegenwart, die sich nicht als Bild erfassen lässt – abhängig davon, wo man steht. Aber ist das nicht mit fast allem so, was wir beobachten und erleben?

DvD: Ja gewiss, aber wie unheimlich ist es eigentlich, sich diesem Wissen wirklich auszusetzen. Wie wenig Künstler wollen diesen Spalt sehen. Wie wenige wagen es, in diesem Spalt zu arbeiten. Wer von den Besuchern wird das nachvollziehen? Ich denke, den einen und den anderen Blickpunkt zu erleben, ihren Unterschied wahrzunehmen und sich einer Wirklichkeitsspaltung abhängig vom Standort seiner Beobachtung bewusst zu werden, das sind verschiedene Dinge, oder?

PW: Kann schon sein. Aber es wird zwei verschiedene Zeiten geben: Unten sitzen, sich einrichten, die Zeit verstreichen lassen; vielleicht die Linien abgehen, oder auch nicht. Hinaufsehen, zum Berg, zum Himmel vielleicht. Und aktiv werden, seiner Neugier folgen, hinaufgehen, von oben hinunterschauen. Wenn es mir nur um eine Zeichnung gegangen wäre, hätte ich Kreide, Tücher oder Platten einsetzen können. Ich wollte einen Ort bauen, der funktioniert, der Sitzmöglichkeiten, Anlehnungsflächen bietet, der für eine Weile zumindest, sagen wir, bewohnbar ist.

DvD: Der Betrachter ist also, wie wir gesagt haben, lebendige Bestimmungsgröße dieses Raums, sein Blick, seine Bewegung spannt den Raum auf, und sein Verhalten wird vielleicht die Zeit dehnen. Er wird vielleicht, während er sich auf der Wiese in deinem Stern aufhält, ohne den Stern wahrzunehmen, die Zeitorientierung verlieren, in eine Ruhe fallen, den Alltagsrhythmus vergessen, ein Stück Alltagswirklichkeit verpassen. Das Bild des Sterns verpassen.

PW: Du hast dann ein anderes.

DvD: Wir haben gut reden: Hier liegt die Zeichnung auf dem Tisch vor uns. Was aber versteh ich von diesem Ort, wenn ich dort mein Baguette auspacke oder jemandem zuhöre, der Gitarre spielt – hoffentlich im Mai, oder im Sommer? Wie lange wird die Arbeit da sein?

PW: Geplant ist bis Herbst. Mein Traum wäre, die Arbeit im Schnee zu sehen, vielleicht sogar im Laufe eines Jahres bis zum nächsten Mai.

DvD: Das würde Sinn machen. Das Malewitsch-Quadrat im Schnee – gezeichnet von weichen, weißen, abgerundeten Konturen. Das möchte ich gern sehen.
Was aber hast du gemeint mit: Man sieht ein anderes Bild?

PW: Du siehst das Bild der verschiedenen Zement-Teile. Du kannst den Rhythmus der zwei, drei oder sechs Meter langen Zementbalken mit ihren knappen Unterbrechungen verfolgen, du bist in einer geometrischen Abstraktion.

DvD: Sind wir da nicht wieder bei unserem Thema? Der Suspension? Die Zeichnung hält für einen Moment in ihrer Linienführung inne, so dass Bewegungsraum bleibt. Könnte man also von Spielraum sprechen?

PW: Mir ist das Wort Luftraum lieber.

DvD: Damit der Raum atmen kann?

PW: Ja, aber in ganz konkretem Sinn. Die Aneinanderreihung der Zementblöcke braucht ein bisschen Luft und auch Licht. Das haben wir so entschieden mit der Baufirma. Wenn du dich in diesen sehr niedrigen, offenen Gängen bewegst, wirst du einen Rhythmus von wanderndem Lichteinfall sehen. Diese Durchlässigkeit spürst du, wenn du dich dort bewegst.

DvD: Ein Rhythmus von Intervallen und wandernden Lichtlinien. Das allerdings ist ein Bild.
Innerhalb dieser, sagen wir, luftigen Grenzziehung, entsteht aber auch so etwas wie eine Absenz, siehst du das auch so? Als würden die Linien ein Nichts einrahmen.

PW: Ich sehe das auch. Ich sehe diese Absenz, die durch die Konturen entsteht. Als wäre hier eine Gegenwart weggenommen, die man nun als Absenz sieht und spürt. Ich denke auch, dass die große diagonale Spaltung wichtig ist, weil man dort durch die Konturen hindurchspazieren kann. Und auch, wie soll ich das sagen, durch den Spalt, entsteht für mich der Eindruck, als würde etwas nicht so sein, wie erwartet, als würde diese Form aus dem Gleichgewicht geraten, auseinandergebrochen sein, als würden Teile auseinanderdriften – und doch zusammenhalten. Das ist ein wichtiges Thema für mich.

DvD: Und diese Absenz?

PW: Ist diese Absenz nicht gefüllt mit Rasen?

DvD: Du meinst, würde man *here and after* weiter im Kopf haben, dann wären Gips und Stahl nun Rasen?

PW: Ja.

DvD: Da aber nun die Umgebung auch Rasen ist, nehmen wir da nicht eher eine Absenz von Material wahr?

PW: Das ist sehr möglich. Vielleicht auch, wenn man sich in diesen niedrigen weißen Betonbalken bewegt, wirken die ausgegrenzten Rasenstücke wie ein intimer Platz umgeben von dieser riesigen Rasenfläche, die den gesamten Krauthügel einnimmt? Das weiß ich nicht vorher. Das kann ich erst erleben, wenn die Arbeit gebaut ist.

DvD: Man wird sehen, wie die Leute damit umgehen. Es gibt viele Ecken, ich könnte mir vorstellen, dass manche Besucher die bevorzugen, um sich einzurichten. Vielleicht wird deine Arbeit zu einem beliebten Treffpunkt?
Worauf ich aber noch eingehen möchte, ist deine wiederholte Hervorhebung der Spaltung. Würdest du also von einer Ortsteilung sprechen?

PW: Darüber muss ich nachdenken. Was meinst du damit? Solche Begriffe sind mir eigentlich fremd. Ich sehe eher die Passage, die Öffnung.

DvD: Ich hatte diesen Begriff der Ortsteilung eigentlich früher einmal erwogen; auch in Bezug auf dein Leben, das sich an, oder auch zwischen so verschiedenen Orten bewegt. Du hast recht, heute spielen diese verschiedenen Orte vielleicht weniger eine Rolle. Wie du vorhin gesagt hast, bist du längst an einem Punkt in deinem Leben, da du dich selbst als Ort und Land wahrnimmst. Aber möglicherweise setzt sich dieser Ort, den wir uns selbst schaffen, wenn wir andernorts leben, auch aus einem Prisma von Orten zusammen?

PW: Diese Form hier ist nicht ganz. Wir sehen sie als ganz, aber sie ist es nicht. Noch dazu nimmst du sie nur fragmentär wahr. Du weißt nicht, was du siehst. Wenn du sie aus der Ferne siehst, begegnet dir diese Absenz. Wenn du unten und oben vergleichst, siehst du deine Illusion, begreifst das Auseinanderfallen deiner verschiedenen Wahrnehmungen, deiner verschiedenen Sehfelder.
Wir wissen, es ist kein Stern, es ist ein Viereck, es ist eine geometrische Form. Dennoch nehmen wir diesen Stern wahr. Die Leere, die leere Passage könnte die Form zerbrechen lassen. Aber diese Leere ist so komponiert, dass die Form bestehen bleibt. Das Bild ist nicht unterbrochen; die Linien sind nur kurz angehalten. Die Suspension der Linienführung stört das Bild nicht. Es ist die Frage wie in einer Musik-Komposition – wieviel Pause verträgt ein Spannungsbogen?

DvD: So ist diese Suspension, dieses Intervall, diese Leere eben auch Dynamik?

PW: Ja. Man nimmt etwas weg, und mit einem Mal ist eine Präsenz da. Ich weiß nicht, wie sich das erklärt. Das erklärt sich eben nicht. Ein Raum öffnet sich. Der Spalt ist hier einen Meter und fünfzig Zentimeter breit. Das ist schon eine wirkliche Unterbrechung. Aber sie ist komponiert. Sie ist Passage. Der Besucher kann in die Sternform hineingehen.

DvD: Jetzt sehe ich deine Arbeit ganz anders. Du hast also eine Begehbarkeit geschaffen, eine Raumöffnung.

PW: Ja. Aber das ist genau der Punkt. Man kann von Teilung sprechen, oder von Öffnung. Wenn wir Öffnung sagen, verändert das unseren Blick.

DvD: Den Betrachter aufzunehmen in deine Arbeit, das ist mehr als eine Blickveränderung. Die Funktion deiner Arbeit verändert sich: Sie ist nicht mehr nur Zeichnung, Objekt der Betrachtung, sondern sie wird zum Ort, der den Besucher empfängt. Und diese Funktion wirst du als Besucher unmittelbar wahrnehmen. Das ist viel wichtiger als alles andere: Mit der Raumöffnung hast du eine Hospitalität gebaut. Dein Stern ist ein Gebender, er gibt Raum, er sagt „welcome“.

PW: Das ist fast wie jenes Diagramm von Darwin, über das wir einmal sprachen, und das überschrieben ist mit *I think*. Als würde die Zeichnung selbst denken. Hier könnte man in diesem Sinn mit der Arbeit sagen: Ich teile, ich öffne mich und kann die Leute aufnehmen.

DvD: Ja – Deine räumliche Zeichnung ist aktiv, sie schafft einen Eingangsraum. In diesem Empfangen liegt ein feminines Potential. Hier würde sich also alles andere als ein phallisch monumentales Denken zeigen.

PW: Das genaue Gegenteil. Der Stern lebt nicht davon, sehr hoch im Raum zu erscheinen und die Betrachter zu beeindrucken. Es ist ein empfangender Stern.

DvD: Man könnte an die frühen Arbeiten von Anish Kapoor denken, an sein *Void Field* von 1990, jene roh geschnittenen Steine, die im ausgehöhlten Innenraum mit Pigment bemantelt waren. Durch ein Loch konntest du hineinschauen. Auch wenn du als Betrachter ausgeschlossen warst, beeindruckte uns damals diese Form einer umgekehrten Skulptur, einer Öffnung im Innenraum. Eben ganz im Kontrast zu Richard Serra und seiner Arbeit *Promenade* 2008 im Grand Palais – weißt du noch, wie wir unbedingt wissen wollten, wie er es geschafft hatte, dass diese 17 mal 4 Meter Stahlpanelen frei im Raum standen? Klar, wir haben die austarierten Proportionen gesehen, auch die Wirkung auf den Raum. Aber zunächst einmal hatte uns die ganz rudimentäre Frage beschäftigt: „wie stehen die frei im Raum?“ Du weißt das besser als ich: ist das nicht die geläufigste Bildhauerfrage?

PW: Ja, schon, aber mir ist nicht so klar, worauf du hinauswillst.

DvD: Ich möchte nur die Ausnahme deiner Skulptur noch einmal hervorheben, denn darin scheint mir ein so großer Wert zu liegen: Du fragst nicht, wie kann ich die Leute beeindrucken mit meinem Stern, mit Superlativen aufragender Dimensionen, Materialien, monumentaler Sichtbarkeit, sondern du fragst, wie kann ich die Leute empfangen. Du baust einen Raum der Hospitalität, des Zusammenlebens; du bietest einen Ort des Teilens, im Sinn, dass die Menschen, die dort sind, ein Erlebnis teilen können.

PW: Das stimmt. Aber, als ich an meinen Entwürfen arbeitete, habe ich nicht in diesen oder anderen Worten gedacht. Ich habe die Arbeit so gemacht, weil sie mir so sinnvoll und logisch erschien. Was ist ein Ort, wenn du dich dort nicht niederlassen kannst? Wenn du dich niederlassen willst, musst hineingehen können. Also musst du auch erkennen können, dass du den Raum betreten kannst. Beim Arbeiten denke ich nicht in Begriffen. Du hast recht, das ist ein Empfangen, ein accueillir, ein receiving. Ich sehe das jetzt, im Nachhinein auch.

DvD: Man müsste das Wort noch erfinden – es ist also ein „welcoming star“. Das klingt für manch einen sonderbar – aber hier genau liegt deine Nähe zu John Cage. Wenn der die harmonische Konstruktion der Musik, die üblicherweise hermetisch vom Alltag getrennt ist, mit Leerräumen der Stille öffnet, in denen man die Zufallsgeräusche des Publikums, das Lachen, die Bemerkungen, das Husten, Knacken und Knistern, den Regen draußen oder das Hupen der Autos hört, schafft er im Raum der Musik eine Öffnung; er komponiert eine Hospitalität für den Alltag und seine Kakophonie.

PW: Jetzt seh erst ich, worauf du hinauswillst. Hier liegt im Arbeitsprinzip wirklich eine Parallele zu meiner Arbeit, auch wenn ich nicht John Cage bin. Aber der Raum, den ich für die Leute ausspare, kann genau diesen Alltag mit Picknick und lärmenden Kindern in meine geometrischen, genau konstruierten Formen holen.

DvD: Als wir von der Absenz sprachen, sagtest unwillkürlich, da ist die Wiese. Eine Unbesetztheit, aber eigentlich keine Leere. Wie es bei Cage keine Stille gibt, sondern den Raum, das Ohr für die zufälligen

Geräusche, die Alltagsmusik. Was du erlebst, ist eine Wahrnehmungssteigerung, eine Intensivierung des Hörens und Hinhörens. Ganz so wie deine Arbeit den Betrachter in eine gesteigerte Raumwahrnehmung versetzen kann. Du spürst den Raum eben gerade durch eine solche Öffnung, durch ein Intervall, oder durch eine Leere.

PW: Ich höre dir zu und denke, wie interessant das ist, und wie oft es mir so ergeht: Die Worte kommen von außen. Eigentlich weiß ich nicht wirklich, was ich gemacht habe. Ich sehe nur, dass es richtig so ist. Dann kommt jemand von außen, und sagt mir, wie man das nennen könnte. Dann erst setzt mein Bewusstsein für Begriffe ein. Ich kann dir nicht sagen, wie oft mir das passiert. Beim Arbeiten, weiß ich nur, so wollte ich es haben. Wie hier: ich wollte ein Empfangen, aber ich habe es beim Arbeiten so nicht genannt. Während du das sagst, erkenne ich sozusagen das Wort wieder, als wäre es unausgesprochen in mir gewesen.

DvD: In dieser Weise scheint es mir logisch, deinen Stern, oder auch *here and after* im Zusammenhang zu sehen mit jenem kleinen mit Gips auf schwarzen Grund gemalten Bild, das *Venus* heißt. Wann hast Du das gemacht?

Abb. 11: Paul Wallach, Venus, 1997

PW: Das ist lange her, hier, das war noch im letzten Jahrhundert, 1997. Aber es ist umgekehrt, der Grund ist Gips und darauf habe ich mit schwarzer Farbe die Form gesetzt.

DvD: Verrückt, hier hast du also diese Form schon in ihrer Feminität gedacht, als wäre deine *Venus* mit ihren Ein- und Ausgängen eigentlich ein Uterus.

PW: Darauf wäre ich nie gekommen.

DvD: Ich auch nicht, das fällt mir erst jetzt auf. Vielleicht ist das auch zu weit gedacht. Aber in unserem Blickwinkel einer Raumöffnung, liegen mit einem Mal überraschende Bilder nah.

PW: Das Wichtigste ist für mich, dass der Ort einen Eingang und Ausgang hat, eine diagonale Passage, die aber nicht teilt. Die Form bleibt eine Einheit.

Abb. 12: Paul Wallach, trêve, 2012

DvD: Ja, es ist eine Einheit, eine Einheit der Hospitalität. Ich denke deine Arbeiten *zimzum* von 1992 und *trêve* genau zwanzig Jahre später von 2012, sind eine wichtige Parallele – auch wenn der Betrachter in diese Arbeiten nicht hineingehen kann. Denn dort ist auch jener Innenraum aufgespannt, der sich gerade in der Arbeit *zimzum* nach längerer Beobachtung sogar in einer Atembewegung zusammenzuziehen und zu dehnen scheint. Auch deine Arbeit *converse*, *where ends meet* von 2008 könnte in eine solche Reihe gehören. Was in dieser Arbeit so verwirrend ist: Niemand kann hier die Linien der verwinkelten Holzstäbe nachzeichnen, ähnlich wie in deinem großen Stern *where what was*. So wie der große Stern abtaucht und wiedererscheint, je nachdem, von wo aus man ihn beobachtet, so geht dein Stern in Salzburg in sein eigenes Exil, in seine Suspension, um diesen Raum einer Hospitalität zu öffnen.

Abb. 13: Paul Wallach, converse, where ends meet, 2008

PW: Stark. Das hätte ich so nie sagen können.

DvD: Aber weißt du, ich auch nicht. Das hat jener dritte Autor gesagt, der in manchen Gesprächen am Werk ist. Auch ihm kann man nicht auflauern. Er kann sich ereignen oder auch nicht. Aber Dialog meint ja gerade das: etwas was jenseits der Worte, durch die Worte hindurch entsteht.

PW: Was ich dir noch nicht erzählt hatte: Seit den 1990er Jahren bin aus familiären Gründen sehr oft in Salzburg, fast jährlich. Wie oft bin auf die Festung hinaufgelaufen und hab von dort oben übers Land geschaut. Die ersten Künstler der Salzburg Foundation hatten auf dem Krauthügel ihre Arbeiten ausgestellt, aber von oben sah man sie nicht, das ist zu weit entfernt. Da schon dachte ich bei mir, wenn ich je die Chance hätte, hier etwas zu machen, würde ich meine Arbeit so bauen, dass sie auch von oben ihre Präsenz hat.
Von dort oben, hatte ich auch bemerkt, dass niemand auf der Wiese ein Brötchen isst oder Frisbee spielt. Ich habe nie jemanden auf dieser riesigen wunderschönen grünen Hügelkuppe gesehen. Das hatte mich beschäftigt. Mir war damals klar, wenn ich je etwas hier machen würde, dann möchte ich, dass die Leute diese Wiese als einen Ort entdecken.

DvD: Deine Haltung erinnert mich an Dani Karavan. Der große Unterschied liegt darin, dass seine Environments als eine Künstler-Architektur in die Landschaft gebaut sind, wie eine poetisch-urbanistische Konstruktion von Plätzen und Türmen. Du baust einen Ort in der Horizontalen, als räumliche Zeichnung. Wir haben gesagt, dass die Leute die Linien nicht als Gesamtzeichnung erfassen können. Wir haben nicht gesagt, dass sie sich im Vergleich zu den kniehohen Zementblöcken, groß fühlen und die Weite der Landschaft im Blick haben werden. Wenn du vor den Stahlpanelen von Richard Serra stehst, erlebst du zwar offenen Raum, aber du bist winzig vor den aufragenden Wänden, manch einer fühlt sich erdrückt. Wann beginnt Hospitalität spürbar zu werden? Was ist die Voraussetzung? Ich könnte mir vorstellen, wesentlich ist die Freiheit des Betrachters. Ein subjektives Erleben, gewiss. Du umreißt einen offenen Ort, bietest gerade genug, um sich anzulehnen, oder sich zu setzten, du baust mit menschlichen Maßen, für diese Freiheit des Betrachters.

PW: Darum geht es mir, deswegen haben wir so viel über Lufträume gesprochen. Du bist in aller Freiheit aufgenommen. Meine Arbeiten, denke ich, leben aus dieser absoluten Freiheit, so wenig befestigt wie nur irgend möglich, im Raum zu erscheinen.

DvD: Du bist als alltäglicher Besucher in die Kunst aufgenommen. Wie du bei Cage als alltäglicher Zuhörer in die Musik aufgenommen bist. Der Alltag ist zugelassen, aber du baust keinen Picknick-Platz.

PW: Genau – weder eine Dekonstruktion, noch eine Unterbrechung der Arbeit, noch eine Kunst, die sich auf den Alltag einrichtet. Stattdessen: Die Öffnung einer Möglichkeit. Aber die ist mir wesentlich. Das wollte ich von Anfang an. Deswegen aber werden die Betrachter nun nicht zum lebendigen skulpturalen Element meiner Arbeit. Ich ästhetisiere nichts. Es ist keine Theaterszene, überhaupt keine Szene. Der Stern, oder wie immer du diese Form bezeichnen willst, diese geometrischen Linien sind da, und sie sind gerade hoch genug, dass man sich bequem hinsetzen kann. That's it. Wenn die Leute ihre Brötchen mitbringen und

verweilen, wird mich das freuen. Alles andere ist zu entdecken. Würde ich *down to the ground* nicht für das Publikum öffnen, würde ich die Arbeit schützen, verschließen, hätte sie keine Seele mehr. Das ist doch die eigentliche Frage, wie kann man das machen, dass eine Seele zum Leben kommt?