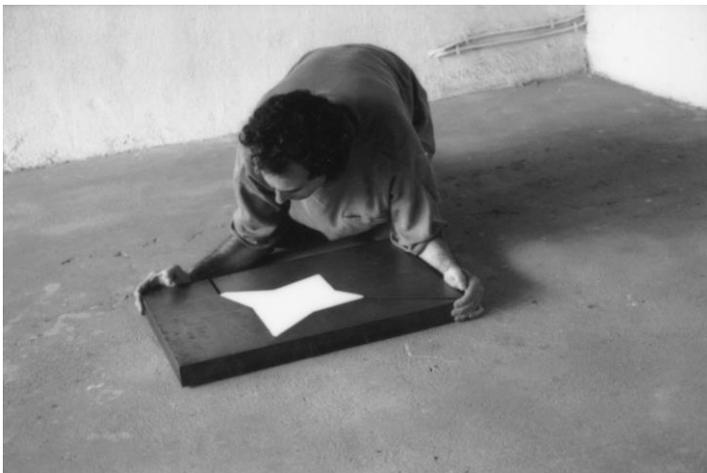


Paul Wallach (PW) im Gespräch mit Doris von Drathen (DvD), Paris-Ivry, 19. Januar 2018

(gekürzte Fassung)

DvD: *Down to the Ground* – die Form, die wir sehen, hat vier Zacken. Wollen wir von einem “Bodenstern” sprechen? 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. Wie Du weißt, geht die Arbeit *Down to the Ground* zurück auf eine Arbeit von 2004, *Here and After*. Dieser Stern ist fragil, aber auch stark. Er lässt es nicht zu, dass die Stahlplatten ihn ganz umschließen. Die Gipsform ist in den Stahl eingelassen, sie ist im Innenraum der Skulptur platziert und auf diese Weise geschützt – bis auf einen kleinen Zwischenraum. 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.



Paul Wallach, Here and After, 2004, Foto: Yann Charbonnier

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 kann man sehen, dass dieser vierzackige Stern eigentlich ein Viereck ist, sagen wir eine Art Kreuzung aus geometrischer und für uns lesbarer Form. Vielleicht könnte man auch sagen, eine ganz einfache Sternform, so etwas wie eine Ursternform.

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

PW: Auf jeden Fall arbeite ich in diesem geometrischen Modus, dennoch aber ist mein Vorgehen längst nicht so präzise, wie viele meinen. Meinem Vorgehen liegt eine intuitive Geometrie zugrunde, die sehr persönlich ist.

DvD: Deine Bodenarbeiten scheinen fragiler als die Wandarbeiten, sie scheinen sich in ihrer extremen Horizontalität auszuliefern. Der Betrachter ist die vertikale Bestimmungsgröße dieser Räume, die sich über dem markierten Boden aufspannen.

PW: Wenn Du von einer extremen Horizontalen sprichst – *Role Call* ist eine Arbeit von mir, die wirklich mehr als flach auf dem Boden liegt, nämlich im Boden. Sie ist nur aus Stahl, man kann also wirklich darüber gehen. Der Raum über einer solchen Arbeit, das interessiert mich. Ich denke oft darüber nach, wie der Betrachter einer Arbeit begegnet. Die Vorstellung aufzugeben, dass Kunst unberührbar sei, das interessiert mich sehr.



Paul Wallach, Role Call, 2006

DvD: Die Blickbewegungen von Augen, Kopf und Körper scheinen mir wesentliches Element in der Wahrnehmung von Raum, vielleicht könnte man vom raumschaffenden Bewusstsein sprechen.

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

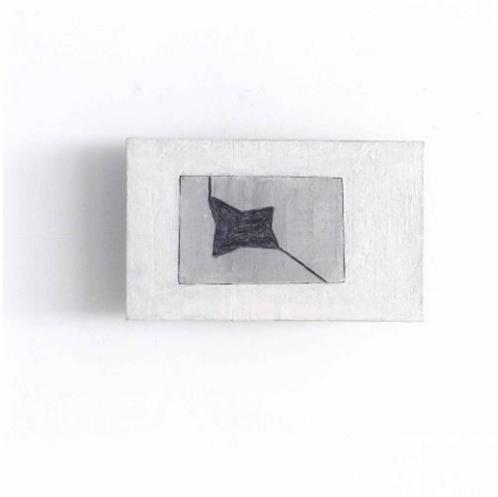
entdecken, ist eine zusätzliche Bedeutungsschicht für die Arbeit. Die Arbeit ist kein statisches Objekt, wir begegnen ihr, aber wie geschieht das?

DvD: Deine Arbeiten scheinen wie Katalysatoren des Raums. Sie spannen Raum auf. Sie agieren im Raum. Das sind völlig unverhoffte Erlebnisse.

PW: Im Atelier kann ich das nur ahnen. Der Raum stellt die Arbeiten auf die Probe.

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?



Paul Wallach, Will Have Been, 2017

DvD: In meinem Gedächtnis ist auch jener kleine Stern, *Will Have Been*, noch so lebendig. Wieder vier Zacken. Schwarz 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 Bodensterne, oder? Mir ist vor allem diese sonderbare Suspension aufgefallen, von der er zu leben scheint. Ich sehe 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 Wand hängt.

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

PW: Deine Phantasie baut diesen Raum.

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.

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

DvD: Damit würde man vielleicht *Here and After* anders sehen. 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: Die Arbeit *Down to the Ground*, der Bodenstern in Salzburg ist eine Arbeit, die du zum ersten Mal nicht im Atelier bauen kannst.



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? Das ist jetzt 14 Jahre her.

PW: Wirklich, von Anfang an. Aber für mich sind solche Zeiträume nichts Besonderes.

Meine Arbeit ist das letzte Kunstprojekt Krauthügel. Es 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. 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.

DvD: Wir sehen zwei Sterne: Gezeichnet von der räumlichen Kontur und ausgeschnitten als Negativform, also als Wiesenfläche. 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 Nahaussicht 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.

DvD: 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. Übertagt uns Monumentales nicht eher als Vertikale? 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? 320 Meter im Umfang, das ist die Höhe vom Eiffelturm. Das ist eine riesige Arbeit. *Here and After* misst 1 Meter mal 70 Zentimeter, für *Down to the Ground* sind wir bei 45 mal 40 Metern.

DvD: Ja, gewiss. Nur, die 320 Meter des Eiffelturms lösen Verwunderung aus und sind zum monumentalen Wahrzeichen geworden, weil die Konstruktion in den Himmel ragt. 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.

PW: Es stimmt schon, die 320 Meter stecken in der Arbeit, prägen aber nicht wie beim Eiffelturm die Form dieser Skulptur.

DvD: 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.

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? Das bedeutet für mich eine monumentale Wirkung.

DvD: Du vermagst es, beides zu verbinden – das Monumentale und die Luftigkeit, die Power und das Fragile, die Massen von Materialien und die Leichtigkeit einer weißen Linie. 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: 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 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 von oben deinem Zugriff. 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, Anlehungsflächen bietet, der für eine Weile zumindest, sagen wir, bewohnbar ist.

DvD: Der Betrachter ist also 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. 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. 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: 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.

PW: Das kann sein – aber ich sehe hier keine Theaterbühne. Eher einen umrissenen Ort, eine begehbare Zeichnung. 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. 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. 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. Du baust einen Raum der Hospitalität, des Zusammenlebens; du bietest einen Ort des Teilens, in dem Sinn, dass die Menschen, die dort sind, ein Erlebnis teilen können.

PW: 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 du hineingehen können. Also musst du auch erkennen können, dass du den Raum betreten kannst. Der Raum, den ich für die Leute ausspare, kann genau diesen Alltag mit Picknick und lärmenden Kindern in meine geometrischen, genau konstruierten Formen holen.

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: 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? Du bist als alltäglicher Besucher in die Kunst aufgenommen. Der Alltag ist zugelassen, aber du baust keinen Picknick-Platz.

PW: Mein Projekt ist die Öffnung einer Möglichkeit. 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.