

„Die Grenze zur Beliebigkeit ist eine Fahrt zur Hölle“

Über Zeichnen und Bildhauerei, Kunst und Leben

von Wolfgang Richter

„Ich badete mich, erzählte ich, vor etwa drei Jahren, mit einem jungen Mann, über dessen Bildung damals eine wunderbare Anmut verbreitet war. Er mochte ungefähr in seinem sechszehnten Jahre stehn, und nur ganz von fern ließen sich, von der Gunst der Frauen herbeigerufen, die ersten Spuren von Eitelkeit erblicken. Es traf sich, dass wir gerade kurz zuvor in Paris den Jüngling gesehen hatten, der sich einen Splitter aus dem Fuße zieht; der Abguss der Statue ist bekannt und befindet sich in den meisten deutschen Sammlungen. Ein Blick den er in dem Augenblick, da er den Fuß auf den Schemel setzte, um ihn abzutrocknen, in einen großen Spiegel warf, erinnerte ihn daran; er lächelte und sagte mir, welch eine Entdeckung er gemacht habe. In der Tat hatte ich, in eben diesem Augenblick, dieselbe gemacht; doch sei es, um die Sicherheit der Grazie, die ihm beiwohnte, zu prüfen, sei es, um seiner Eitelkeit ein wenig heilsam zu begegnen: ich lachte und erwiderte - er sähe wohl Geister! Er errötete, und hob den Fuß zum zweitenmal, um es mir zu zeigen; doch der Versuch, wie sich leicht hätte voraussehen lassen, missglückte. Er hob verwirrt den Fuß zum dritten und vierten, er hob ihn wohl noch zehnmal: umsonst! Er war außerstand, dieselbe Bewegung wieder hervorzubringen - was sag ich? Die Bewegungen, die er machte, hatten ein so komisches Element, dass ich Mühe hatte, das Gelächter zurückzuhalten“

Was **Heinrich von Kleist** 1810 im Aufsatz „Über das Marionettentheater“ (Reclams Universalbibliothek, Nr. 7670, 61 f.) formuliert hat, machte Josef Zenzmaier betroffen, weil es ihn betrifft: Wie kann die Frische - Kleist nennt sie Anmut und Grazie- erhalten bleiben? Der Dichter weiß auch eine Lösung: „Wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist“ findet sich die Grazie wieder ein.

Für Josef Zenzmaier ist in diesem Text das Wesen seines Schaffens angesprochen: etwas Gesehenes, Erfahrenes in eine Form zu bringen, die in der Bearbeitung eine Vision aufbaut und verdichtet; „dass ein Ding wirklich lebt und in der Bronze Existenz gewinnt“. Diese aufregenden Momente plastisch umzusetzen gelingt seiner Meinung nach nicht durch getreues Abkonterfeien, eine derartige Form sei bloß „dumm“.

Wichtig ist ihm auch **Gotthold Ephraim Lessing**, der 1766 in seiner kunsttheoretischen Schrift „Laokoon“ die bildende Kunst als ein Medium bezeichnet hat, welches nach einem transitorischen Denken verlangt. Eine bloße Verlängerung des Augenblicks würde den Eindruck schwächen. Einer vorübergehenden Erregung dauernden Ausdruck zu verleihen, erschiene unwahr. Es geht vielmehr ums Aufdecken einer Welt, etwas von der Zeit und dem Umraum einzu bringen. Zeitabläufe ebenso wie Zeiträume, aber auch geometrische Räume, Ereignisse also. Das ist es auch, was Zenzmaier an **Michelangelo** fasziniert.

Mit diesen drei Referenzen wird klar: Josef Zenzmaier ist ein Künstler, der an sich hohe Ansprüche stellt, der mit der Dimension des Historischen vertraut ist. „Lebendig ist, wenn man was versteht“ und diese Beziehung zu gestalten imstande ist. Es geht ihm um nichts weniger als um die Lösung eines klassischen Problems der Bildhauerei:

Wie kann eine Summe von Bewegungen, Erfahrungen in einer plastischen Form angemessen fassbar werden?

Formal gesehen öffnet er die Strukturen, bricht sie auf, verdichtet er eine Summe von Abläufen. Die ebene Fläche, wie sie in einem Kupferblech (aber auch in einer Wachsplatte) vorliegt, bildete für ihn einen extremen Ausgangspunkt. Im langwierigen Verfahren des Treibens hat Zenzmaier in einer Reihe von frühen Arbeiten aus der planen Platte Raum und Volumen geschaffen. Bei aller urwüchsigen Anstrengung strahlen diese eine ungemein

behutsame, abgeklärte Erhabenheit aus. Ruhe und Gelassenheit steckt in einer Arbeit wie dem Portal der Kirche von Maria Brunneck (1967). Hier wird die Ebene zum plastischen Raum. Wie eine zerklüftete Landschaft greift die begrenzte Fläche ins Volumen aus.

Eine andere Herausforderung stellte für Zenzmaier das Holz dar. Er setzte er sich klar von einer mächtigen lokalen Tradition ab, die von Jakob Adlhart mit seinen expressiven Figuren ihren Ausgang genommen hat. Sein „Abendmahl“ (1973) in der Pfarrkirche Schüttdorf bei Zell am See wächst aus einer 200 x 600 cm großen Fläche wie ein gewaltiger Gebirgszug heraus. Was sich darin an Emotionen abspielt, hat viel zu tun mit der Dramatik der Bergwelt im Wechsel der Jahreszeiten.

Dem kristallinen Material ringt der gelernte Steinmetz zum Beispiel beim „Gnadenstuhl“ (1987) durch starke Unterschneidungen eine Dynamik ab. Er beansprucht den Marmor bis an die Grenze des Möglichen, ohne in manierierte Formulierungen abzugleiten.

Schließlich entwickelte er die Arbeit mit Wachs und Bronze - angeregt von Giacomo Manzù - in eine ungemein differenzierte Auseinandersetzung mit jenen von Kleist angesprochenen Polen von Reflexion und Unbewusstem, bei der eine Versöhnung möglich ist, „wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist.“

Dabei arbeitet Zenzmaier von innen nach außen, aber genauso von außen nach innen. Die hohle Wachsform kommt diesem Arbeitsprozess sehr entgegen. Hauchdünn gegossen, „wie ein Segeltuch, wie wenn hinten der Wind reinblies,“ entwickelt er eine Kraft, die vom Kern ausgehend, nach außen drückt. Mit diesem Druck von innen nach außen, von außen nach innen erzeugt er eine Wechselspannung.

Dieses fließende Gleichgewicht erinnert mich an einen bildhaften Vergleich, den der Philosoph Carl Popper in seinem Werk „Objektive Erkenntnis“ anführt. Er spricht davon, dass es keine endgültigen Aufschlüsse, sondern immer nur bis auf weiteres gültige Annäherungswerte an die Wahrheit gibt. Um das anschaulich zu machen, verwendet er das Bild eines Mückenschwarms. Die Insekten kreisen auf immer wechselnden Bahnen zugleich um ein Zentrum, dieses bewegt sich aber zugleich in eine Richtung weiter. Auf diese Weise entsteht ein fließendes Gleichgewicht vorläufiger Erkenntnis.

Zenzmaiers Bronzefiguren - etwa der „Hl. Virgil“ (1976) oder der „Paracelsus“ für die Naturwissenschaftliche Fakultät (1986 – 2002) sind Beispiele dafür, wie ernst er die Frage nimmt, was gültig ist.

Er bemüht sich, stilistisch - dogmatische Antworten vermeiden. Auf der Hut vor dem Erstarren kultiviert er eine Gesinnung, die sich einem prozesshaften Charakter verpflichtet weiß und um Werden und Vergehen kreist.

„Man kann ein Leben lang an einer Sache arbeiten“

sagt Zenzmaier. Getragen von einer Dynamik des Vorläufigen nimmt er die Herausforderung an, zur Schöpfung Stellung zu nehmen und nicht in die Gegenstandslosigkeit „auszuweichen“. Letztlich ist es dann gar nicht entscheidend, ob es sich um einen Ast, ein Tier, ein Menschenporträt, um einen Heiligen oder um Christus, den Gekreuzigten handelt. Alles ist Schöpfung und bis zur Erlösung; Vorläufigkeit, „mit der wir leben müssen - nein dürfen“, denn Endgültiges wäre wohl die Hölle. Zenzmaier läßt in seinen Werken Widersprüche bestehen, meidet perfekte Glätte. Er enthält dem Betrachter die Illusion abgeklärter Zufriedenheit vor. So entzieht er sich einer bequemen Konsumierbarkeit. Mit Absicht ist nichts so abgeschlossen, dass nicht der Betrachter noch das Seine dazu beitragen müsste.

Er bietet keine fertigen Rezepte. Auf dem Weg sein bedeutet für ihn, sich nicht vorschnell und selbstzufrieden mit Vorläufigem abzufinden. Trotzdem genießt er den Zustand des Transitorischen als beglückendes Gefühl des Innehaltens, Atemholens, Durchschnaufens, um sich dann weiter auf den Weg zu machen.

So manche Figur, manches Porträt - so kann man das Foto der „Pamina“ vor dem Hintergrund des Tennengebirges auch verstehen im (Katalog St. Virgil 1991) - erscheint als anthropomorphe Landschaft.

Zerklüftungen, Spalten, Grate, sanfte weiche Hügel, kantige Bruchstellen des Kalkgesteins, der Wandel des Lichts durch die Jahreszeiten, die ständige Veränderung durch Erosion als ein weltumfassendes work in progress . Wie Wind und Wetter, Frost und Hitze dem Berg an seiner Oberfläche zusetzen, so schreibt Zenzmaier mit Händen und Werkzeug dem Material seine Spuren ein. Aber Leid ist, so Zenzmaier, gleichzeitig auch Existenz.

Bei aller strukturellen Vielfalt teilen diese berührenden Eingeständnisse der Freude, des Staunens, der Lust, aber auch des Zweifels und der Hoffnung eine befreiende Botschaft mit und strahlen etwas von jener Gelassenheit aus, welche von einer Gebirgskette wie dem hohen Göll ausgeht, die sich vor dem Haus Zenzmaiers auftürmt.

Der Betrachter wird dabei zum Partner, zum notwendigen Gegenüber. Er reagiert auf die raumgreifenden Gebilde, indem er sich auf einen Dialog in Raum und Zeit einläßt.

Künstlerische Bezugspunkte

Nach der handwerklichen „Grundausbildung“ an der Bundesfachschule für Holz- Stein- und Metallbearbeitung in Hallein und einer anschließenden Steinmetzlehre begegnete Zenzmaier 1953 auf der neu gegründeten Internationalen Sommerakademie für bildende Kunst **Oskar Kokoschka**. Die Art, wie dieser zu seinen Arbeiten Stellung nahm, wie er mit seiner klaren Sicht auf die Kunst Zusammenhänge sah und diese unmissverständlich artikulieren konnte, prägten ihn. Kokoschka eröffnete ihm Zugänge und Verständnis für die alten Meister, besonders die Griechen und ihr Weltbild. Er begann ein Gefühl dafür zu entwickeln, das Leben bewusst zu leben und durch das Hinschauen zu verstehen, seine enorme Schönheit wahrzunehmen und zu fixieren. Daraus zog er die Erkenntnis, dass die Kunst für ihn eine Aufgabe darstellt, für die es sich zu leben lohnt. Er lernt bei ihm, dass das Erleben Voraussetzung für Visionen ist, dass das Gesehene einen Wert darstellt.

Im künstlerischen Bearbeiten ging es ihm fortan darum, etwas aufzudecken, Erfahrungen aufzubauen und zu verdichten. Kokoschka erschloss ihm dieses „feinnervige, gescheite, durchschauende“ Sehen. Durch ihn wurde ihm klar, wie wichtig es als Lehrer ist. Stellung zu beziehen. Sein barock – expressives Erbe, eingebettet in eine vehemente, aufgerissenen zerklüfteten Formensprache, hat in Zenzmaiers Werk nachhaltige Spuren hinterlassen.

1954 lernte Zenzmaier an der Sommerakademie **Giacomo Manzù** kennen. Aus dieser Begegnung entwickelte sich eine engere Bekanntschaft, die in der Folge zu mehreren Studienaufenthalten in Manzùs Atelier in Mailand führte, wo er für einige Zeit Mitarbeiter in seiner Werkstatt wurde. Beeindruckt von seiner „animalischen, liebesfähigen“ Hingabe begeisterte er sich für dessen an der Antike orientierte Lebensauffassung und fand Gefallen am italienischen Lebensgefühl, für das Kultur als Erlebniswert einen hohen Stellenwert hat. Sinnlichkeit und Streben nach Schönheit bildeten für Manzù ebenso einen Grundwert wie Transzendenz und Inszenierung als feierliches Ereignis. Die Arbeit in Manzùs Werkstatt für Bronzeguss und das spontane Arbeiten in Wachs lenkten Zenzmaiers Augenmerk auf Gestaltungsmöglichkeiten, die für seine eigene künstlerische Tätigkeit nicht ohne Folgen blieben. Dort lernte er auch die figurale Plastik als tektonisch gebaute Architektur, welcher der Eros als etwas Göttliches, Religiöses innewohnt, zu begreifen. Manzù als „antiker“ Bildhauer brachte ihm nahe, die perfekte klassische Durchbildung in einem Bezug zu einer sinnlichen Naivität zu sehen, die sich von stilistischen Zwängen befreit.

Als sachlichen Gegenpol suchte Zenzmaier 1955 **Gerhard Marcks** in Köln auf. Dessen kühler Klassizismus, versachlichte Leidenschaft und seine Gabe, Werte zu vereinfachen, bestärkte Zenzmaier in seinem Selbstbewusstsein. Er bestätigte ihn in dem, was er ahnte. Zu Wotruba nach Wien hat es ihn nie gezogen, weil damals „alle zu ihm gegangen sind.“ Er erschien ihm zu singulär, zu ausschließlich und zu absolutistisch. Er hatte befürchtet, dort zu wenig Freiraum zu haben.

Mit seiner Tätigkeit als Assistent bei Manzù an der Sommerakademie ab 1957, ersten Gussversuchen und mit der Einrichtung einer eigenen Werkstatt für Metallguss setzte in den sechziger Jahren die eigenständige künstlerische Arbeit in Bronze ein.

Im Gespräch

Josef Zenzmaier ist ein Mensch, der Auftritte in der Öffentlichkeit scheut. Wer ihn näher kennt, der schätzt seine Offenheit im Dialog, seine Fähigkeit, große Zusammenhänge zu erfassen und seine pointierte Kunst der Formulierung. Um seine Gedankenwelt zu vermitteln und seine Perspektive darzulegen, geht dieser Beitrag nun in ein Gespräch über. Auf diese Weise entsteht ein authentisches Porträt, bei dem sein künstlerisches Anliegen und die praktische Auseinandersetzung im Zeichnen und Modellieren im Mittelpunkt stehen.

Das Zeichnen hat in deiner Arbeit als Bildhauer einen Stellenwert als Zwischenmedium, es dient der vorbereitenden Klärung, ist eine Art Arbeitspapier – aber es kann für dich auch ein gültiges Ergebnis sein?

Das weiß ich nicht. Aber auf Papier, da geht's schneller als beim Formen, man ist daher freier, ist nicht so verbindlich. Bei der Plastik ist man gleich so gefangen.

Mir scheint, dass deine Sprache des Zeichnens in einem ursächlichen Zusammenhang mit deiner Tätigkeit als Bildhauer steht.

Komischerweise ist es leichter, in einer Zeichnung den Raum zu begreifen, zu erfassen. Das wundert mich selber. Vielleicht liegt es an der Geschwindigkeit. Die Tiefen kann man in der Zeichnung wesentlich rascher hinkriegen; die perspektivische Linie hat für mich schon eine enorm wichtige Bedeutung, sie deutet den Raum an; da entsteht eine gewisse Unendlichkeit, die nicht auf einer Fläche sitzt, sondern die irgendwo in den Raum hineinzieht.

Ich sehe eine Verwandtschaft zur dynamischen Offenheit deiner Plastiken. Sie unterliegen einem starken Prozess der Veränderung.

Auf dem Papier kann man schnell eine Art Architektur bauen. In der Plastik ist es immer dasselbe, dieselbe Figur, die sich ändert. In der Zeichnung entsteht hingegen eine ganze Reihe von Blättern. Man fixiert etwas, eine kurze Dauer für einen Augenblick und dann kommt der nächste Moment. In der Plastik kommt man fast nie ganz durch, da taucht schon wieder ein anderer Aspekt auf, den man auch in Betracht ziehen möchte. Das ist natürlich eine Schwäche. Es dauert einfach vom Handwerklichen her länger, das wäre an sich noch kein Hindernis, es braucht seine Zeit – wenn man einen Gedanken so lang am Leben erhält, dann wär's ja gut, aber er stirbt eben früher. Der Gedanke kann nicht so lange, weil dann kommt doch die Überlegung, ob nicht etwas anderes besser wäre.

Zeichnung ist die unmittelbarste, am meisten authentische Wiedergabe von dem, was im Kopf entsteht. Das gelingt oder gelingt nicht, aber es ist ja kein Risiko. Selbst das ist eine intellektuelle Anstrengung, nur etwa zehn Minuten durchzuhalten, stellt schon eine Leistung dar.

Ich unterrichte das Zeichnen auch und merke, dass es äußerst schwierig ist. Die meisten fangen beim Kopf an zu zeichnen und beim Fuß wissen sie schon nicht mehr, was sie vorher im Kopf gedacht haben. Das wird dann immer nur ein Addieren, geht das, und dieses Verflechten, dass die Zehe verbunden ist mit dem Kopf als eine Idee, das ist äußerst schwierig, das braucht eine Art Erleuchtung, wenn man das pathetisch so sagen kann. Die Professionalität besteht darin, wesentliche Elemente zu erkennen und dann die Details entsprechend einzuordnen. Ich sag immer beim Zeichenunterricht, das ist wie bei allen anderen Dingen im Leben auch, wie bei einer Rede. Man muss zuerst eine große Idee haben und dann die Sachen entsprechend einordnen, dass jedes Teil zu dieser Idee beiträgt. Das ist das Schwierige, während man das eine macht, hat man das andere schon vergessen. Das passiert überall, wo man hinschaut. Das ist wirklich eine Lebensschule, man muss ein Konzept haben - natürlich kann sich dann schon was ändern, aber nicht beliebig, damit es nicht ein Aneinander ist, dessen Teile keinen Bezug haben. Das ist die größte Schwierigkeit, das ist Professionalität. Wie ein Redner, der das gelernt hat, der muss eine Idee von seiner Rede haben und die Scherze, die er vielleicht macht, einordnen.

Gibt es neben den figuralen Zeichnungen auch Auseinandersetzungen mit der Architektur?

Das hab' ich nie gemacht, eigentlich handelt es sich immer um Studien vor der Natur. Das ist für mich immer eine Art Lernprozess, um etwas zu begreifen. Ich will nicht immer etwas sagen. Diese Kollegen, die immer was sagen wollen, was deuten. Ich will lernen. Ich will nur begreifen. Zeichnen ist für mich der Versuch, zu begreifen, das geht schneller als in plastischen Arbeiten; da muss man schon etwas in Gedanken fixieren, aber im Zeichnen kann man eher Gedanken ausschalten und sich ganz hingeben, die Augen aufmachen. Das hat mich sehr betroffen gemacht bei Kokoschka, als ich 20 Jahre alt war – da ist man natürlich sehr aufnahmefähig – ich finde, dass er missverstanden wird: immer heißt es, er hätte die Moderne verhindert, weil er gegen das Abstrakte war. Das ist ein Missverständnis. Er wollte in Wirklichkeit keine oberflächliche Moderne haben, keine Stilspielereien, sondern in den Menschen hineingehen.

Das war damals für mich eine Offenbarung und ist es bis heute geblieben. Dieses Nicht - Selber - Sein, sondern das Erleben; in der Bildhauerei ist das natürlich viel schwieriger, weil man da so lang daran arbeiten muss und das Leben geht viel schneller an einem vorbei.

Das heißt, das Zeichnen ist eine Methode, sich etwas anzueignen, sich über etwas klar zu werden?

Bei dem Wort Methode schaudert es mich, das klingt schon etwas brachial. Ich möchte wirklich nichts sein, nur Membran, das ist mein Ideal: einfach nur empfindsam aufnehmen, was da ist; nicht Stellung nehmen, einfach nur begreifen.

Bei den Lithografien muss man schon etwas gestalten, aber das Zeichnen ist wirklich nur Membran sein.

Wie bist du vom Zeichnen zur Lithografie gekommen? Die tauchen ja erst ziemlich spät in deinem Werk auf.

Durch den zufälligen Anlass, dass Herr Topic auf Schloss Neuhaus einen Drucker hergeholt hat und mich einlud, Lithos zu machen. Und da muss man natürlich schon überlegen. Das Überlegen ist schon ein bisschen intellektuell, da muss ich in mich selber hinein schauen: Was will ich überhaupt? Was ist in mir drinnen? Ich hab das nicht vor mir, sondern in mir. Das ist schon ein wesentlich schwierigerer Schritt. Eine Plastik machen auch. Allein schon sich für ein Thema zu entscheiden – beim Zeichnen hab ich etwas vor mir, und hier muss ich eine Entscheidung treffen: was ist in mir? Da kommt man nicht drüber hinweg, da fängt schon das Gestalten an. Ich möchte möglichst authentisch sein, möglichst nicht „bedeutend“, indem man alles deutet, sondern indem man etwas entdeckt. Das fängt bei den Lithos schon damit an, indem man gestalten muss; man muss eine ganze Fläche ausfüllen. Das ist was anderes als nur ein Viereck oder einfach eine Zeichnung, wo etwas aus dem Raum herausgeschnitten ist, während man beim Litho die Fläche füllt – zumindest mit Ereignissen, etwas in Szene setzt. Da ist zwangsläufig mehr Überlegung dabei. Ich sehe einen großen Zwiespalt auch in mir. Es ist eine Schwäche, die jeder hat. Jeder versucht es, aber jeder hat damit auch Schwierigkeiten. Manchmal versucht man, das ins Spektakuläre abzuschieben, formspektakulär, oder ins Ironische. Ironisch ist auch leichter. Klassisch ein Problem zu bewältigen, ist heute sehr schwierig, das gilt leicht als langweilig, fällt auch sehr leicht in die öde Wüste. Aber der Ausweg, der Umweg, das zu umschiffen ist eben, drastisch zu werden, den Versuch zu wagen, bedeutend zu sein. Ich will sein, überhaupt sein, nicht bedeuten, weil das wäre schon etwas Banales.

Du hast bisher zwei lithografische Zyklen zur Odyssee und zum Buch Rut aus dem alten Testament erarbeitet. Was hat dich an dieser Geschichte des Wegfahrens und Zurückkommens, der Abenteuer und der Begegnungen interessiert?

Das ist ein rein persönlicher Bezug. Ich bin Odysseus. Ich erzähle meine Odyssee. Die Zahl der Blätter habe ich auf wenige beschränkt, ich wollte der Gefahr einer Illustration entgehen. Jedes Leben ist eine Odyssee und es ist vor allem auch die Beziehung zu anderen Menschen. Die Abenteuer und Geschehnisse sind der Bezug zu Menschen, die Odysseus berühren. Einmal ist Odysseus der Supermann und dann der Verdammte. Jedenfalls ist es eine tragische

Geschichte. Aber das Tragische wechselt mit dem Glücklichen. Dieser Kampf zwischen Scheitern und Gelingen. Jedem Menschen geht es irgendwie so.

Das hängt auch mit meinen eigenen Begegnungen zusammen. Da gibt es natürlich sehr viele Aspekte: den rein erotischen, die Hilfe, die man braucht, es gibt die Zuneigung, aber auch die Gefahren, also alles das, was eben immer wechselt. Es ist nie ein einfacher Zustand, sprengt alle Facetten.

Das ist meine Odyssee, aber Begegnungen mit Menschen, das ist allgemeingültig: Das Sirenenhafte, die Berausung einerseits und dann die liebevolle Begegnung, die Hilfe oder auch der Zwiespalt, die Auflösung aller Probleme, Konflikte in einer Art Selbstvergessen, einem Nirwana genauso wie das festgefügte Standhalten der Penelope.

Da ist die Athene, wie sie dem Telemach erscheint. Das ist interessant, dass sie in einer anderen Gestalt erscheint. Irgendwie war das eine Erkenntnis für mich, dass uns ein Gott in jeder Gestalt begegnen kann, dass er jede Form annehmen kann, wenn man ihn erkennt. Ich habe hier die Situation ausgewählt, wo Telemach das ahnt.

Kalypso, die Sirenen, Kirke, das sind ja alles Nymphen, eigentlich engelhafte Wesen, die nicht wirklich existieren. Mir ist in diesem Zusammenhang schon einiges bewusst geworden, zum Beispiel dieses „das Wort ist Fleisch geworden“, was das eigentlich bedeutet, dass es konkrete Wirklichkeit wird.

Man muss ja auch in Glaubensdingen immer wieder neu kämpfen, das ist ja keine festgefügte Sache, die von vornherein abgeschlossen ist. Es ist eine tägliche Auseinandersetzung.

Heißt das für dich, dass in der Odyssee auch religiöse Aspekte zu finden sind?

Absolut. Das Leben und die Impulsivität sind auch in der Odyssee sehr stark. Das ist ein wenig freudianisch gesehen; die Konflikte, die der einzelne Mensch hat, die vielleicht bei manchen Bibeltexten ein bisschen niedergebügelt zu sein scheinen – aber ich bin kein Theologe.

Die Dinge, die ich mache, sind Versuche einer Selbstklärung.

Das geht mit dem Buch Rut zusammen. Was war da der Bezugspunkt?

Das klingt jetzt banal, aber mich hat fasziniert, dass es so kurz ist. Es geht um Treue und um die Beziehung zwischen Menschen. Rut ist ja dann auch Stammutter, durchaus auch erotisch, nicht in einem unflätigen Sinn. Aber es ist natürlich weniger phantastisch als die Odyssee.

Es ist ergreifend, wie in der Odyssee Nausikaa zum Entsetzen der anderen den Odysseus berührt – den kaputten, nackten Mann, wie er dem Meer entsteigt, wie sie ihm den Mantel gibt; das ist für mich weitaus mehr als der Mantel des hl. Martin, der hat ja nur ein Stück Stoff hergegeben. Die Frau gibt doch von sich etwas, sie gibt ihm die Würde zurück. Und bei der Rut ist es dieser Entschluss zu ihrem Nachteil - dass sie nicht ihren Vorteil sucht – mit ihrer Schwiegermutter, der Noomi mitzugehen in dieses für sie feindselige Land. Das ist ein gewaltiger Donnerschlag, dass sie sich so entscheidet, und dann wie sie kämpft, um zu überleben, wie sie Ähren sammelt, auch die partnerschaftliche Beziehung zu Boas sucht und wie sich das herausbildet zu einer echten Stammhalterschaft. Sie ist ja die Großmutter von König David und über Christus letztlich mit mir verwandt.

Ich versuche, möglichst wenig zu denken und rein vom Sehen her das Ereignis zu finden. Es ist fast ein Krebschaden unserer Zeit, dass alles so auf Abenteuer aus ist, ich sag immer die Don Giovanni Zeit. Es ist wie bei Don Giovanni, der immer versucht, alles an sich zu ziehen, nur Haben, aber letztlich damit nichts anfangen kann. Ob das jetzt mit Menschen ist, bei den Frauen, oder ob das mit Dingen ist. Ich finde es dann schon imposant, dass sich ein Wissenschaftler ein Leben lang mit einem Wurm beschäftigt und in diesem Wurm liegt das Geheimnis des Seins, das er findet. Er findet sicher viel mehr Abenteuer als einer, der zwanzig Mal um die Welt fliegt, ohne damit etwas anfangen zu können.

Ist das vergleichbar mit dem Abenteuer des Zeichnens, der Lithografie und der Bildhauerei?

Das ist die kleine Welt: wie jemand sitzt, schaut, das sind Architekturen, die sich, wie im Film, ständig bilden. Ich sag im Unterricht oft: wie ein Kaleidoskop. Das ist eine Kindheitserinnerung von mir. In unserer Nachbarschaft hatte ein Bub ein selbstgebasteltes Kaleidoskop. Wir wollten alle hineinschauen und mussten alle ein bisschen was zahlen, um das zu dürfen. Das war für mich ein schönes Erlebnis, erstaunlich; sicher eine simple Sache, aber als Kind war das ganz etwas Phantastisches. Da hat jeder gern seinen Groschen rausgerückt.

Aber zurück zum Litho. Da kommt dann noch zur Idee die technische Herausforderung dazu. Das geht in der Zeichnung sehr schnell, da kommt aber noch eine nachhaltigere Ebene dazu. Da muss ich ehrlicherweise sagen, dass Herr Topic auf Schloss Neuhaus einen phantastischen Drucker aus dem ehemaligen Ostberlin, Klaus Wilfert, organisiert hat.

Du hast aber nicht nur vom Drucker gelernt, sondern ihn auch gefordert.

Das war gegenseitig, aber besonders bei den Farbplatten hat er mir sehr geholfen. Ich hab so viel mit Technik gemacht, Bronzeguss, Stein, Holz; ich wollte nicht noch mal mit Technik anfangen, das möchte ich wirklich hinter mir lassen. Das war eine Befreiung.

Wird es eine Fortsetzung geben?

Dieses Jahr konnte ich nicht. Ich musste meinen Paracelsus zu Ende bringen, aber ich hoffe schon, dass es dann weiter geht.

Gibt es schon Themen dafür?

Nein, ich muss mich erst wirklich wiederum bespiegeln, um herauszufinden, was wirklich los ist. Darüber hab ich noch nicht nachgedacht. Aber es ist sehr wichtig, dass der menschliche Körper drin vorkommt, da habe ich mich so lang damit beschäftigt. Man kann nicht immer etwas anderes anfangen. Jetzt muss ich langsam zum Abschluss kommen; bis jetzt hab ich das Gefühl gehabt, ich hab mich nur vorbereitet. Jedenfalls versuche ich schon, bestimmte kräfteaubende Dinge zurückzuschieben. Das Bronzegießen macht jetzt zum Großteil mein Sohn Felix.

Und deine Lehrtätigkeit im Tennengauer Kunstkreis und in den Kursen der Galerie Weihergut?

Das sind immer nur ganz kurze Episoden. Kurz ist mir wichtig, aber es ist auch Begegnung. Man muss einmal aus seinem Häusl herausgehen. Das gemeinsame Leben ist mir wichtig, das ist ein gemeinsames Abenteuer. Das wird auch so erkannt. Es ist gar nicht so entscheidend, was dabei herauskommt, dass man jemanden dressieren kann. Das Tun ist wichtig, das Hinschauen, das Entdecken, dass da viel mehr ist, je mehr man sich damit auseinandersetzt; eine Fülle von Ereignissen. So ein Zeichnen ersetzt einen Urlaub, eine Reise.

In den Kursen im Weihergut steht das Modellieren im Mittelpunkt...

Ja, für mich ist es wichtig, dass ein Modell da ist, wo ich hinschauen kann und da was entdecke. Also nicht etwas, das man sich ausdenkt. Das Ausgedachte ist sicher banaler als das, was sich abspielt, wenn man sieht.

Rodin sagt ganz was Gewaltiges. Im 19. Jahrhundert waren die Bildhauer gefuchst auf anatomische Richtigkeit. Er sagt, während die griechischen Bildhauer Augen gehabt haben, die Nacktheit zu sehen, sind die heutigen blind. Das ist ein starkes Wort. Das ist der entscheidende Punkt.

Im Kurs hast du den Beinamen Zenzero bekommen.

Das hat nichts mit dem römischen Redner und Schriftsteller Cicero zu tun. In der italienischen Küche heißt *zenzero* Ingwer und das klingt zufällig wie mein Name. Ich hab das aus Spaß einmal erzählt. Nachdem einem beim Bestellen vom Kellner erklärt wird, was alles

in den Gerichten drin ist und ich das den anderen übersetzt hab, bin ich über dieses Wort gestolpert.

Du bist auch ein geschätzter Reiseführer?

Das hab ich immer gern gemacht, weil man da gezwungen ist, die eigenen Gedanken und Wahrnehmungen zu ordnen. Geschichte hat ja immer auch mit Raum zu tun, mit Zeit und Raum. Bewegung ist ja auch Zeit: erst da, dann dort, und das ist Raum. Es ist so lang oder es dauert so lang. Die Länge kann ein Zeitbegriff sein, aber auch ein Maß, ein Raummaß. Daher gibt es diese Ähnlichkeit – wie auch in der Geschichte.

Mit der Zeit, wenn man so auf 70 zugeht, versucht man, einen Überblick zu gewinnen. Mich interessiert ja am Kunstwerk nicht nur, wie es aussieht, sondern warum es so geworden ist. Alles, was ist, hat seine Geschichte. Das ist eine Lebensanschauung.

Spielt das Zeichnen bei deinen Reisen eine Rolle?

Nein, das würde zu lange dauern. Die Reisen waren nur dazu, um einen Überblick zu Kunstwerken zu geben.

Zum Zeichnen brauche ich große Konzentration, das geht nicht so leicht. Ich kann nicht so schnell was abzeichnen. Ich könnte das schon, aber ich bin dann unglücklich, wenn ich etwas mache und ich komme nicht ran, wenn ich das gewissermaßen geistig nicht umarmen kann. Das kann man nicht, wenn man schnell was abzeichnet, das wäre wie das Fotografieren. Das macht mich dann unglücklich, das wäre dann bloß eine Übung. Das Begreifen ist wichtig.

Ich habe in Mailand studiert. Ich bin jetzt wieder Kunstwerken begegnet, die ich in meiner Jugend gesehen habe, z.B. die Pietà Rondanini von Michelangelo im Castello Sforzesco, an der er noch am Tag vor seinem Tod gearbeitet haben soll. Ich hab sie manchmal gezeichnet. Jetzt bin ich darüber bestürzt, damals hab ich sie nicht begriffen. Ich hab sie bewundert, wie sich's gehört, wie alles von Michelangelo; aber begriffen hab ich sie nicht.

Das ist die letzte Arbeit eines fast Neunzigjährigen und das moderne daran ist, dass er sie immer wieder zerstört, aber Spuren der Zerstörung auch wieder stehen gelassen hat. Wenn man ihm gesagt hätte, das ist abstrakt, dann hätte er gemeint, was soll denn das, das war ihm wohl nicht bewusst.

Dass man zum Beispiel eine Steinsäule noch stehen lässt, die vom Inhalt her nicht notwendig ist, aber als Masse, als Kraft schon: man könnte sie mit ein paar Hammerschlägen entfernen, aber er lässt sie mit Steinmetz - Bravour stehen. Da ist über das Gegenständliche hinaus der Wunsch schon stark da, weil er nicht mehr zufrieden ist mit dem Abbilden, was die Zeit damals so gefordert hat.

Erst der alte Mann fügt sich nicht mehr in die Forderungen der Gesellschaft, geht schon nahe hinüber dem Tod zu. Das ist dermaßen erschütternd, einerseits dieses Hineinsinken und andererseits diese Kraft, die nach oben strebt, dieses Halten, dieses Aufsteigen – Hinuntersinken, und ich habe gemerkt, wie alle, die mich damals begleitet haben, ergriffen waren.

Du hast soeben aber auch ein Wesensmerkmal beschrieben, das auch sehr stark mit deiner Arbeit verbunden ist.

Vielleicht, aber wie gesagt, als junger Mann begreift man das nicht, man bewundert es, ja es ist schön – aber gerade das Zerstören ist das Aufregende, was in Stein schwierig ist, weil er kann ja nichts mehr ändern, was weg ist, ist weg.

Da sind wir jetzt unverhofft beim Paracelsus angekommen. Seit 1986 arbeitest du an diesem Thema. Wenn eine Arbeit über einen so langen Zeitraum entsteht, wird das dann nicht ziemlich kompliziert?

Ja, manchmal wie eine Art Labyrinth, man verläuft sich und weiß dann nicht mehr weiter.

Da stoßen wir wieder auf Michelangelo, er hat ja an manchen Skulpturen ähnlich lang gearbeitet, die dann unvollendet geblieben sind.

Das ist ein guter Vergleich. Gerade Michelangelo habe ich in letzter Zeit sehr studiert, und ich versteh' ihn jetzt erst so richtig. Früher war ich zuerst ganz begeistert, hab gedacht, das ist ein ganz Gescheiter, dann kommt wieder ein Na ja - und jetzt bin ich so weit, dass ich zu begreifen beginne. Vor allem die Medici-Sakristei in Florenz. Die hat mich getroffen wie ein Donnerschlag. Gerade im Vergleich mit der opulenten Fürstenkapelle, die unheimlich reich gestaltet ist, aber künstlerisch nicht so viel aussagt. Das hat auch politische Gründe, das war eine Diktatur, die Medici als Herzöge. Ein wahnsinniger Aufwand, handwerklich wunderbar gemacht, die Inkrustationen, die farbigen Intarsien, aber halt dekorativ, dreimal so groß wie die Sakristei von Michelangelo. Das ist eine Aussage, und auch die ist nicht fertig geworden, da fehlen noch Figuren, die geplant waren, und auch die ganzen politischen Verhältnisse waren für ihn dann unmöglich, in Florenz war keine Bleibe mehr. Ich habe mich sehr damit beschäftigt, überhaupt mit der italienischen Geschichte. Und in diesem ganzen Zusammenhang ist Michelangelo erst verständlich.

*Ist das Stehenlassen, das Nicht-Fertig-Werden nicht auch bereits ein Abschluss?
Kann das nicht heißen, etwas scheinbar Vorläufiges als Endgültiges zu akzeptieren, weil es Dinge gibt, die man nicht fertig machen kann?
Gibt es gerade auch bei der Technik in Wachs überhaupt ein Ende?*

Ein Ende in diesem Sinn gibt es nicht, denn alles, was perfekt ist, möchte ich am liebsten zerstören. Das geht nicht, das Perfekte ist eine Anmaßung. Aber es muss doch im Zusammenhang stimmen. Manchmal gelingt das auf Anhieb und manchmal scheint es nicht zu gehen. Perfekt ist es nicht und kann's nicht sein. Ich glaub, das ist das Problem der Moderne, dass wir zu viel wissen. Es ist schön, wenn man diese Naivität hat. Aber wir wissen im Detail zu viel und müssen dann mehr kämpfen um eine klare Sicht.

Ist das im Sinn eines Non Finito von Rodin?

Beim Non Finito besteht die Gefahr, dass es leicht zum Spiel wird, als Stilmittel. Ich bin einmal gefragt worden, wieso ich den Virgil ohne Arme gemacht habe. Momentan ist mir das nicht eingefallen, aber ich hätte sagen müssen: Ich kenne so viele Plastiken, die haben nur einen Kopf und keinen Körper und kein Mensch erhebt da einen Vorwurf. Das ist ja auch schon ein Fragment. Ist nicht alles immer ein Fragment? Man kann machen, was man will, es ist immer ein Fragment. Irgendwo muss ich aufhören. Man muss froh sein, wenn man etwas Grundsätzliches, Aufregendes erfasst.

Was bedeutet der Paracelsus jetzt für dich, was war er am Anfang? Du hast ja im Lauf der Entwicklung mehrere verschiedene Figuren erarbeitet.

Prinzipiell ist es immer ein Schreiten. Ich kann mit den Abbildungen des Paracelsus nichts anfangen. Das war von Anfang an eine Schwierigkeit für mich. Dieser Mann mit einer Halskrause und abstehendem Haupthaar, wo jeder weiß: aha Paracelsus. Ich habe seine Biografie gelesen. Das auffallendste ist: ein typischer Renaissancemensch, der sehr neugierig ist, der auch misstraut. Die Moderne fängt eigentlich mit der Renaissance an, wie auch bei Michelangelo, das Misslingen; dass nicht alles, was war, die Wahrheit gewesen ist und nicht hundertprozentig so übernommen werden kann. Da ist auch dieser Zweifel.

Das kann auch der Anfang von einem Bruch sein. Dieses Suchen, das ist zum ersten Mal in der Renaissance stark hervorgetreten. So hab ich eigentlich die Gestalt ganz lieb gewonnen. Das war ein schwieriger Anfang. Sehr ausgedacht. Die Varianten waren verschiedene Arten des Gehens.

Die zweite Form der Moderne wurzelt eigentlich im 19. Jahrhundert. Der Bruch mit dem idealistischen, klassischen Ideal. Gut, es gibt Negativbeispiele etwa bei den Russen, die ja auch diesen Realismus sehr ernst genommen haben, von Nietzsche bis Marx, die einen Realismus ohne Verklärung bringen wollten, aber wie haben die Russen gleich verklärt, als sie versuchten, Realismus zu machen, eine Verklärung, die sehr vordergründig war.

Hat der Paracelsus nicht auch etwas zu tun mit Rodins Balzac?

Nach Michelangelo hat mich Rodin sehr beeindruckt. Rodin ist auch ein Realist, ja sogar Waldmüller. Ich war sehr erstaunt, als uns Kokoschka auf der Sommerakademie Waldmüller vorgeführt hat, von dem damals in Salzburg eine große Ausstellung zu sehen war. Das war ein Bruch mit Vorhergehendem, etwas, das mit Moderne zu tun hat, wie er versucht hat, real zu sein, auch wenn manches zunächst verdeckt ist, da muss man selbst drauf kommen, wo er Verführungen unterlag. Aber dieser Realismus ist auch beim Paracelsus nicht ganz möglich, es kommt immer eine Art Ideal hinein. Dazu bin ich erzogen, das ist das katholische Ambiente. Das ist die zweite Schicht des Lebens, das eigentliche Existenzielle, das nicht nur vom Fleisch her kommt. Vielleicht kommt das vom Katholizismus her. Es geht auch um eine Art innere Bewegung, dass er getragen wird und nicht einfach so marschiert und lächerlich wird.

Waren also die ersten Versuche sehr realistisch?

Ich hab das versucht mit Tüchern, die fallen, auch auf die Gefahr, dass man da irgendeinen modischen Blödsinn macht. Vielleicht ist das „Nie fertig Sein“ nicht nur eine Schwäche, sondern auch eine Stärke, und wenn man fertig ist, ist man am Ende, auch im übertragenen Sinn. Das Modell mit den in Wachs getauchten und geformten Tüchern, das ist mir dann abgebrannt. Man hat da leicht etwas Effektvolleres da, das haben ja einige so gemacht..

Auch Manzù?

Auch Manzù, das war eine Schwäche. Manzù ist ein großer Bildhauer, das wird vielleicht von vielen zur Zeit nicht erkannt. Übrigens war ich sehr erstaunt, Mario Merz, der Beuys von Italien, war hell begeistert, als ich ihm erzählte, dass ich in der Werkstatt von Manzù gearbeitet habe: Du warst bei Manzù, du musst einen Vortrag in meiner Klasse machen. Da war ich recht überrascht. Österreicher sind da leicht ein bisschen provinziell überheblich.

Nachdem der verbrannt war, hast du einen neuen Zugang gesucht?

Ich musste zunächst die Tücher aus technischen Gründen weglassen wegen der Brandgefahr. Die Figur ist mir ja zwei Mal abgebrannt. Zunächst wollte ich am liebsten alles hinschmeißen, dann hab ich's aber wieder aufgenommen, ich hatte ja schon eine Anzahlung bekommen. Dostojewski hat gesagt: die beste Motivation für eine künstlerische Arbeit ist eine Anzahlung des Verlegers.

Es ist irgendwie ein Aufsteigen von unten nach oben, wie Blasen, die nach oben steigen. Das Gefühl, dass etwas nach oben geht, ist befreiend, ich hoffe auch von der Wissenschaft, einen Weg zu suchen, der befreit, aber nicht vernichtet, das ist ja die große Gefahr, dass die

Wissenschaft zur Vernichtung beiträgt, das ist immer dieses Doppelspiel. Da kann man manchmal auch gelähmt werden.

Von der Größe her ist die Figur ja auch eine Herausforderung ja eine Grenze

Dass es keine mechanische Wiederholung ist in der Aneinanderreihung von Motiven. Aber es muss miteinander spielen. Ein Spiel, das miteinander Bezug hat. Es muss anders werden, aber einen Bezug mit den anderen Formen haben, und zwar rundherum, im Kreis, nicht nur von unten nach oben und von oben nach unten, von vorn nach hinten, von Seite zu Seite. Es tun sich da wie in der Mathematik sehr viele Bezüge auf, hoch drei. Bildhauerei ist normal hoch drei, da potenziert sich alles.

Das war die große Herausforderung über die Jahre hin, das zu lösen?

Ich hab schon immer wieder Perioden gehabt, daneben musste ich von was anderem leben, das etwas eingebracht hat, der Paracelsus wurde so nur Nebenproduktion, obwohl er für mich die Hauptsache geblieben ist.

Neben der formalen Ebene gibt es also auch eine existenzielle?

Das ist es, was heute so schwierig ist, besonders für die Jungen. Ich möchte nicht noch einmal jung sein, ich glaub', ich könnt gar nicht mehr schaffen. Es geht überall so durcheinander, in der Politik. Ich weiß, wir leben im Jahrhundert des Durcheinanders, die großen Katastrophen, mit denen es angefangen hat. Ich hoffe, dass es sich klärt, aber jetzt muss ich mich selber klären.

Dieses Problem ist zugleich ein Thema des Paracelsus?

Ja, das Existenzproblem.

Und jetzt steht eine Lösung vor dem Abschluss?

Manchmal denke ich, ich muss mich jetzt zufrieden geben und zu einem Ergebnis kommen. Irgendwie ist es eine Enttäuschung, ob man nicht noch mehr erreichen könnte, aber das geht nicht. Vielleicht ist es gut so, dass das Jahrhundert nicht in harten Blöcken zu Ende geht, sondern sich so auflöst in die Elemente. Das hat sich nach dem Versuch, Ordnung zu bringen, da hin gespielt.

Welchen Stellenwert hat der Ort in der naturwissenschaftlichen Fakultät, wo die Plastik für einen Innenhof konzipiert ist?

Das ist von Bedeutung, davon bin ich ausgegangen. Das ist eine ganz simple Grundidee: Er steht im Hof drin und geht heraus. Man geht hinein durch einen Zwischengang und die Figur kommt einem entgegen. Er steht wie in einem Rahmen, am Ende eines Tunnels die Figur.

Was hat dich im Lauf der über zehnjährigen Auseinandersetzung mit dem Thema besonders beschäftigt?

Ich bin nicht mehr so sehr aus auf Einmaligkeiten im Sinn eines noch nie Dagewesenen. Ich war naiv, weil ich nicht kapiert habe, was Tradition ist, wie soll ich da über die Tradition

hinaus noch etwas kapieren? Da bin ich halt sehr langsam. Das hat nichts mit Bewegung und Schnelligkeit zu tun. Das ist eine andere Art von Langsamkeit. Wenn man zuviel weiß, hat man zu viele Ängste. Eine gewisse Naivität wäre vonnöten. Wenn man will, ist es konservativ. Auch das ist schon ein Begriff, den ich ablehne. Ich bin nicht einmal in der Lage, etwas Traditionelles zu machen.

Das klingst so nihilistisch, aber so ist es ja doch wieder nicht, wenn man das Ergebnis betrachtet

Letzten Endes glaube ich, ist es kein Scheitern. Manchmal ist man auf dem Tiefpunkt und glaubt, es ist sinnlos. Es ist doch der Versuch, anzulanden. Man tut, was man kann und was man tun muss. Aber ich kann nicht anders. Irgendwer hat gesagt, Kunst kommt nicht von Können, sondern von nicht anders können. In dem Sinn wäre es ja Kunst.

Was hat sich in den letzten Jahren an der Figur verändert, bis du zu jenem Ergebnis gekommen bist, dass du sagst: Jetzt kann ich die Figur aus der Hand geben?

Es kommt schon zu einem zusammenhängenden Schluss. Wenn es ein Auftrag ist, muss ich sehr lange suchen im Hinblick darauf, was bin ich. Ich bin dem Paracelsus nie begegnet. Wenn ich ihn gesehen hätte, wäre das etwas anderes gewesen – dann hätte das vielleicht in Windeseile entstehen müssen, sonst ist's verloren. Aber so musste ich in mich hineinschauen, und der einfache Bursch aus Kuchl kommt nicht so schnell zu einem wirklich Gültigen, das man glauben kann.

Ich musste suchen, ich war nie unglücklich, das muss ich sagen; gezweifelt habe ich schon. Es war immer eine Art Entdeckung für mich, jeden Tag.

Es ist ein Objekt, an dem man arbeitet, nie ein Ding, das man als Produzent anfertigt.

Natürlich muss man auch produzieren, damit einem etwas abgekauft wird, aber ich denke jetzt immer weniger an so etwas. Ich strebe nach etwas Endgültigem.

Das ist eine Unendlichkeit im Raum, das weitet sich dann in Möglichkeiten aus. Man muss natürlich zu einer Zusammenfassung kommen. Ich glaube, immer wieder etwas entdeckt zu haben, Weite zum Beispiel.

Die Frage ist dann: Ist es überhaupt wert? Es werden so viele Dinge produziert, auch in der Wirtschaft, die im Grund genommen nichts wert sind, die einem nur eingeredet werden, dass man sie kaufen soll. Alles was mich bewegt, steckt sicher drin.

Da sind ja verschiedene Phasen, Sicherheiten, die man gewonnen hat und wieder aufgibt. Das weiter Gehen, sich nicht auf etwas Endgültiges festzulegen, sondern immer wieder noch etwas zu entdecken, und irgendwann die Entscheidung treffen zu müssen: jetzt muss ich mich festlegen: bleibt das Frühere oder verschwindet es wieder.

Es verschwindet schon sehr viel und es ist schon so, das ist eine menschliche Schwäche, dass viel Gutes Sachen weg ist, aber es darf nicht eine Sache sein, es müssen alle Dinge sein, nicht ein Detail, nicht eine Wölbung, eine Falte, die nicht mitspielt. Die kleinen Ereignisse müssen mit den großen eine Polyphonie bilden, jeder Gluckser – musikalisch ausgedrückt – hat seine Wichtigkeit, auch wenn man's nicht hört.

Für mich ist Paracelsus ein Renaissancemensch, der dieses persönliche Hinschauen, diese doch etwas starre Regelung von vorher aufbricht. Das Individuum wird wichtiger, in diesem Sinn ist er auch ein Kind jener Zeit wie Leonardo da Vinci. Die Neugierde, was vorher verteufelt wurde, wo das Hinschauen eigentlich sündhaft war – was sie auch sein kann, wenn man sich zum Beispiel die Atombombe anschaut, das ist vielleicht auch eine Anmaßung.

Jedenfalls ist Paracelsus ein typischer Renaissancemensch und in Bewegung; eine Art Gehen wie schon beim Virgil, aber der schreitet, schwebt eher wie ein Engel. Das ist eher ein sakrales Schreiten; handfestes Gehen wollte ich auch nicht, sondern eine Art Balancieren auf einem schmalen Weg, aber doch mit einer gewissen irdischen Sicherheit.

Der Sockel ist genauso wichtig wie die Nasenspitze. Alles was Körper hat, ist wichtig,

und auch der Leerraum dazwischen. Ein Platz in einer Stadt ist nur dann einer, wenn rundherum Häuser stehen, das heißt, wenn man einem Raum etwas wegnimmt, ihn mit Häusern eingrenzt. Dann wird er als Raum bewusst. Um sich häuslich zu fühlen, muss man Raum begrenzen. Daher ist der Sockel genauso ein Teil der Idee und der Raum, der dadurch entsteht. Das ist nicht nur ein Ding, um etwas draufzustellen.

Beim Stefan Zweig Denkmal auf dem Kapuzinerberg ist zum Beispiel der Sockel genauso wichtig wie der Kopf. Es ist wichtig, wie der Kopf auf dem Sockel sitzt, nicht einfach draufgestellt, sondern so, dass fast herunterkippt, und die Hand ist das Bindeglied zwischen Sockel und Kopf. Der Sockel ist gewissermaßen sein Körper, bildet Raum. Alles, was Körper ist, hat ein Volumen, mit vielfältigen Möglichkeiten, wie es sich ausdehnen kann; subtil, massig, es kann sich ausbreiten, lagern, aufsteigen wie eine Wolke. Wenn man einen Körper hat, entsteht ein Zwischenraum daneben, und dieser Leerraum ist genauso ein Werkzeug wie bei einer Zeichnung. Der ist unter Umständen genauso wichtig oder gar bedeutsamer als das Objekt.

Und die Bewegung beim Paracelsus, die von unten aufsteigt, und das Schreiten...

Für mich steht nie etwas so robust auf beiden Beinen. Ich stelle mich selbst immer in Frage, und auch alles andere. Mir ist es um die Problematik der Gratwanderung gegangen – das ist ein bisschen wie auf dem Seil gehen – dass man den Weg sehr genau verfolgen muss, wenn man nicht abstürzen möchte. Aber es ist natürlich auch eine gewisse Feierlichkeit, das erinnert mich an meine Kindheit, an den Katholizismus. Diese entrückte Feierlichkeit hat mich schon als Kind berührt und geprägt: das war auch so unendlich weit weg, nicht so fassbar, nicht so banal konkret, sondern alles in eine gewisse Entfernung getaucht.

Der Maler Josef Mikl sagte unlängst in einem Porträt der Radiosendung „Menschenbilder“ auf Ö1: „Die Kunst lebt davon, dass sie dort wächst, wo sie geboren ist“. Du hast dich immer als Kuchler Bildhauer bezeichnet. Hat dich diese Umgebung geprägt?

Deshalb ist mir Kuchl auch sehr wichtig und auch die Berge. Wenn man zum Beispiel Ägypten nimmt und die Monumentalität, etwa eine Sphinx mit ihrer ganz ruhigen, statisch stabilen Ausstrahlung. Das wirkt in einer Ebene unerhört monumental. Dieselbe Sphinx neben dem großen Göll verliert ganz eindeutig, kann nicht bestehen. Der Göll kann immer noch lachen über die Größe einer Sphinx. Und selbst eine Pyramide wäre bei uns ein Hügelchen.

Wir haben ganz andere Dimensionen, und was das reizvolle ist, unsere Landschaft. Daher kommt vielleicht auch das Barocke. Dieses permanente sich Ändern, wenn die Sonne auf den Berg scheint – einmal ist er ganz weg, dann sieht man jeden Stein, einmal ist er plastisch, dann wieder flach. Das Spiel der Wolken, das Bild kann sich von Minute zu Minute ändern; Das ist viel aufregender als in einem flachen Land, dieses bewegte Flimmern, der Wechsel vom Nass zum Trockenen. Das Nass ist auch sehr wichtig, das viele Wasser, das in Kaskaden stürzt, viele Formbrüche – was wir als Rokoko bezeichnen würden – ich glaub', das prägt schon. Und auch so ein Mischwald, das ist schon was Aufregendes.

Man schaut hinauf oder hinunter, kann irgendwo hinausschauen. Das ist ein ganz anderes Raumgefühl. Das wird einem erst bewusst, wenn man woanders ist. Aber ich könnte nicht in einer Schlucht leben. Hier jedoch weitet sich das Tal, die Berge sind noch da, aber treten schon etwas zurück und nach Norden nach Salzburg hinaus wird es flach, da kann man hinausschauen.

Das Hinaufschauen, der Weg, der sich schlängelt, das ist keine gerade Straße, das hat nichts imperiales wie die Straßenfluchten in München mit einer langen Geraden, wo auch eine Parade aufmarschieren kann. In den Bergen hingegen können höchstens Freischärler herumklettern, da ist so ein strammes Marschieren im Stechschritt gar nicht möglich. diese Form von Ordnung löst sich in der Landschaft ziemlich auf.

Das findet auch einen Niederschlag in der Plastik?

Gewiss, das hat einen Einfluss darauf, wie man sich bewegt, tanzt; das Ballett ist da durchaus verwandt mit der Bildhauerei.

Was steckt im Denkmal für Erwin Ringel, das in Wien steht, von dieser Auffassung?

Ich hatte das Glück, Ringel persönlich kennen zu lernen, hab ihn in seinem Haus besucht und war erstaunt. Er hatte Multiple Sklerose und saß im Rollstuhl. Das war fast wie ein Thron für ihn, das fand ich phantastisch; diese Kraft einerseits in der Behinderung und andererseits die Spannung: zwei gegensätzliche Dinge.

Der Rollstuhl ist dann praktisch der Sockel?

Er steckt drin, aber er ragt auch heraus. Da hätte ich noch lange dran arbeiten können. Es tut mir leid, wenn man aufhören muss. Wenn man einmal anfängt, ist es wie mit dem Heiraten, man nimmt immer mehr auf und bemerkt, wie alles langsam zu wachsen beginnt.

Beim Ringel ist alles viel kompakter, ich hab ihn gekannt, und das ist ein anderer Zugang. Kopf und Hand sind die Verdichtung, eigentlich ist er ein Prediger, eine moralische Instanz. Für mich ist dieses bewegte aus einem Sockel heraus plastisch interessant. Der Thron ist ja auch ein Sockel, hat eine ähnliche psychologische Wirkung, etwas Stabiles, an dem man sich rütteln darf.

Wenn ich eine Sache mache, die ich nicht kenne, dann kommt eher so etwas Schwebendes dabei heraus. Sicherheit ist immer ein bisschen banal, weil's vordergründig ist.

Die Zweifler – nicht die Verzweifler – sind mir schon wertvoller.

Faszinierend finde ich das Modell für den Altarbereich der Kirche in Kuchl. Du hast hier den Raum nachempfunden, um klar zu machen, dass es dir um mehr als nur um einen neuen Altartisch geht: um ein Zentrum der Energie, das von Engeln flankiert wird.

Das ist noch kein fixer Auftrag, aber ich bin gebeten worden, darüber nachzudenken. eigentlich wird man nie gebeten, über etwas nachzudenken – ich bin gebeten worden, etwas zu machen. Aber ich denke gerne darüber nach, weil das ist meine Heimatgemeinde, da stecken ursprüngliche Erlebnisse drin, diese sakralen Ereignisse, die Gottesdienste, auf dem Friedhof ist meine Frau begraben. Also für mich wird das ein ganz wichtiger Punkt. Ich hoffe, dass ich das machen kann.

Das hat natürlich seine Geschichte. Da ist auch sehr viel und nicht immer sehr glücklich herumexperimentiert worden im Lauf der Zeit. Ein neugotischer Altar ist entfernt worden, das war, glaub ich, eine sehr reaktionäre Phase der Kirche. Im 19. Jahrhundert gab es ein großes Misstrauen, und nach und nach löst sich dieser Knoten. In den fünfziger Jahren ist das dann eher unglücklich restauriert worden. Verschiedenes wurde zusammengekauft, das war eher dilettantisch. Jetzt ist es sehr schwierig, diese Dinge, die man zum Teil noch verwenden muss, unter einen Hut zu bekommen. Dass man nicht wieder etwas hinzu fügt, das in Feindschaft mit dem Vorhandenen tritt, das ist schon sehr schwierig. Deshalb habe ich mir das Modell gebaut, um dafür eine Lösung zu finden, wo alles zusammengeht. Ich hoffe, dass es zu einer Aussage kommt.

Diese Aussage kulminiert in den Figuren, die um den Tisch versammelt sind?

Ja, eigentlich ist das wie ein Sarg und der Tod – und auf dem Tisch die Auferstehung. Also der Tod als Voraussetzung dafür, dass wieder Leben ist. Ich sehe das als das zersprungene Grab mit den Engeln als Wächter unter dem Tisch. Der Tisch ist über dieses Grab gestülpt als Zeichen des Lebens, der Gemeinschaft. Ich fände das als einen schönen Abschluss meines Lebens, wenn ich das noch machen könnte. Es ist ganz musisch, hat viel von Frieden – ein Friedhof mit der Betonung auf Frieden. Das wäre sicher schön, aber man muss Geduld mit mir haben, denn es geht nicht anders, wenn man wirklich ernsthaft nachdenkt.

Das rasch Tüchtige führt uns nicht ins Gute, die vordergründige Tüchtigkeit, das Schöngelingen, das man überall sieht.

Wo findest du dieses „Gute“?

Für mich ist Österreich wertvoll, weil es den Pacher Altar in St. Wolfgang gibt. Ganz

Österreich ist dadurch einfach etwas kostbares; oder die Kirchentüren von Irrsdorf, das sind für mich Schnittpunkte, die ich für meine Existenz brauche. Wenn ich ganz durcheinander bin, dann fahre ich dort hin, das beruhigt mich.