

Daß eine Figur wirklich lebt und existieren kann

Wolfgang Richter – Josef Zenzmaier. Ein Gespräch

Am Beginn Deines Schaffens stand die Begegnung mit einigen großen Künstlerpersönlichkeiten: Giacomo Manzù, Oskar Kokoschka und auch Gerhard Marcks. Was haben diese Kontakte damals für Dich bedeutet, was bedeuten sie Dir heute noch?

Ich habe als Vierzehnjähriger angefangen im Glauben, Kunst könne man erlernen. Das war natürlich dann ein Problem, daß ich mit 18 nicht gewußt habe, was Kunst ist und was Kunst soll. Ich habe also mit ganz falschen Erwartungen angefangen, und dann kam die ganz große Krise, so mit 18, 19 Jahren, die hätte mich beinahe zum Selbstmord getrieben. Die Begegnungen in erster Linie mit Kokoschka, und später dann mit Manzù und auch mit Marcks, die haben mir sehr weitergeholfen und einen Weg gezeigt.

Am wichtigsten war für mich eigentlich Kokoschka, obwohl er Maler gewesen ist. Ich bin nie direkt Schüler bei ihm gewesen an der Sommerakademie, aber ich habe ihm intensiv zugehört, und er hat auch zu meinen Arbeiten Stellung genommen. Da wurde mir klar, daß er sowohl ein zeitgenössischer Künstler als auch einer aller Zeiten war. Er sah Zusammenhänge, hatte eine klare Sicht von Kunst und konnte diese auch ziemlich unmißverständlich definieren. Es heißt immer, man könne Kunst nicht definieren; ich glaube schon, wenn's auch nicht so einfach ist.

Was bedeutet Kunst für Dich?

Das ist wohl das Thema dieses ganzen Gesprächs, darum wird es kreisen. In einem Satz ist eine Antwort nicht möglich. Mir fällt da aber ein Ausspruch von Manzù ein. Er sagte oft: „L'arte e questo.“ Darauf folgte ein tiefes Durchatmen. Um dieses Strömen geht es sicherlich.

Zurück zu Kokoschka. Mir sind durch ihn die alten Meister verständlich geworden, die Griechen vor allem. Das war gar keine Stilauffassung, sondern einfach das Gefühl, das Leben bewußt zu leben, zu verstehen, hinzusehen; diese enorme Schönheit zu erschauen und zu fixieren. Die Erkenntnis für mich war, daß das eine Aufgabe ist, für die es sich zu leben lohnt. Da war ich gerettet.

War das zugleich eine Verpflichtung aufs Figurale?

Das möchte ich nicht so eingrenzen. Man könnte sagen, es gibt keine Kunst, die nicht abstrakt ist; aber auch, es gibt keine abstrakte Kunst. Es kommt vielmehr auf den Anlaß an, warum man etwas macht. Und der Anlaß ist doch, daß man etwas sieht, aus der Erinnerung oder konkret, daß man ein Gegenüber anschaut. Erst im geistigen Kontakt entsteht etwas, das Anlaß genug bietet, daß man dafür arbeitet, daß es einen Sinn gibt. Also abstrakt oder nicht, ich kenne da keinen Unterschied. Ich kann einen Vogel machen, und das, was mich am Vogel interessiert, arbeite ich heraus; und dann erkennt man plötzlich nicht mehr, was es ist, und sagt, es wäre abstrakt. Für mich ist das aber nicht abstrakt. Oder umgekehrt – man macht alles genau bis in die letzte Feder hinein, aber diese Federn sind nach einem ganz bestimm-

ten Gesetz angeordnet, das der Künstler gesehen hat – also ist es auch abstrakt. Ich finde dieses Auseinanderdividieren sehr unglücklich. Übrigens auch den Sprachgebrauch, „abstrakt“ kommt von abziehen, geht also doch von einem Gegenstand aus. Besser wäre „gegenstandslos“, hier ist der Gegenstand beiseite gelassen. Ich bin nicht für die Gegenstandslosigkeit, und damit stehe ich im Gegensatz zu dem, was heutzutage am meisten interessiert. Das Gegenstandslose vertraut für mich zu sehr auf das eigene Ich. Ich glaube nicht, daß das eigene Ich allein so umfassend sein kann wie die Umwelt, in der man sich befindet. Es muß eine Wechselbeziehung stattfinden. Ich reagiere auf die Umwelt, für mich ist die Gegenständlichkeit lebensnotwendig.

Was ich bei Kokoschka gelernt habe: das Erlebnis ist Voraussetzung für eine Vision. Der Bildhauer hat es da etwas schwerer als der Maler, der ist beweglicher; der Bildhauer muß schon vom Arbeitsprozeß her länger darüber nachdenken. Er muß eher wie ein Abstrakter vorgehen, er muß alles Wichtige im Kopf behalten, das nimmt alles mehr Zeit in Anspruch. Spontan hinsetzen geht leider nicht: Ich hab' mir deshalb eine Technik zurechtgelegt, das Arbeiten mit Wachs, weil ich geglaubt hab', das geht schneller, aber das war auch eine Täuschung. Es dauert deshalb im Wachs noch länger als im Stein, weil man permanent verändern kann.

Was war für Dich in der Begegnung mit Kokoschka wichtiger: sein Werk oder seine Persönlichkeit?

Die persönliche Begegnung. Natürlich das Werk auch, aber ich mein', er war eben ein gescheiter Mensch, der die Dinge durchschaut hat; wie ein Freud in der Psychologie oder ein Mozart in der Musik; er hat alles verstanden, die Menschen, die Schüler. Er war ein guter Pädagoge, weil er Irrwege sofort aufgezeigt hat. Er hat Vorurteile beiseite geräumt und sich damals, was sehr mutig war, gegen die abstrakte Moderne gewandt, indem er sagte, die bauen Vorurteile auf. „Schade um das schöne Leben“, hat er immer gesagt. Letztlich ist Kunst an sich noch kein Wert, sondern eben nur das Erlebte, das Gesehene. Und dieses Gesehene kann man durch das Bearbeiten aufbauen, verdichten. Das, was man so oberflächlich sieht, der Gegenstand an sich, von dem man sagt: ich erkenne es wieder als dies oder jenes Ding – also diese Form von Gegenständlichkeit ist natürlich dumm, das ist klar. So ist es aber auch in keinem Meisterwerk gemeint. Bei Rembrandt nicht oder bei Phidias. Das ist immer mehr, eine Welt, die aufgedeckt wird und die dann eben wunderschön ist.

Wer beim Zeichnen eiskalt bleibt, der kann nur Äußerlichkeiten hervorbringen.

Hat sich durch die Begegnungen mit Kokoschka einiges an Einsichten, Klärungen ergeben, oder ist manches komplizierter geworden?

Es hat sich sehr viel geklärt: daß man keinen Stil erlernen kann, daß man eigentlich Kunst nicht erlernen kann, das

habe ich durch ihn erfahren. Er war der große Mensch, der weise Mann; nicht in erster Linie, wie er jetzt malte, war für mich bedeutsam – das war auch interessant –, aber darum ging's nicht. Dieses gescheite, feinnervige und durchschauende Sehen – wie mit einem Röntgenblick – war mir wichtig. Für eine Erfahrung bin ich sehr dankbar: Mit der Bildhauerklasse war ich als Assistent oft allein, weil Manzù erst später kam, da hat Kokoschka dann Stellung genommen, auch ich mußte Stellung nehmen zu den Arbeiten der Schüler. Und dann ist Manzù gekommen und hat auch Stellung genommen. Daß diese drei Aussagen unabgesprochen übereingestimmt haben, hat mich selbstbewußt gemacht und mir gezeigt: Ich kann mich auf mein Urteil verlassen.

Die Begegnung mit Manzù ist auf einer anderen Ebene abgelaufen, Du warst mit ihm auch freundschaftlich verbunden. Wie bist Du auf Manzù gestoßen?

Ich habe Manzù 1954 als Schüler an der Sommerakademie kennengelernt. Schon vorher habe ich ihn bewundert; in der Galerie Welz waren Kataloge von ihm aufgelegt. Ich war begeistert, daß der Bildhauer, der mich immer recht fasziniert hat, nach Salzburg kommt. Wir haben uns auch



menschlich sehr gut verstanden, er war mir persönlich auch gut gesinnt, und ich konnte dann zu ihm in seine Werkstatt nach Mailand kommen. Ich wollte an sich zu ihm an die Akademie, aber er hatte die Professur abgegeben, und so bin ich zu ihm privat ins Atelier gegangen. Das war natürlich eine große Ausnahme. Aber auch da ist mir die menschliche Gestalt, die ganz anders geartet war als jene von Kokoschka – eher animalischer, begeistert, liebesfähig und mit Hingabe, aber bisweilen auch hart, das ist so das Italienische –, Anregung gewesen. Manzù hat etwas vom Antiken, von einer antiken Lebensauffassung. Nicht unbedingt katholisch, obwohl er dem Religiösen sehr nahe stand, aber in keiner dogmatischen Art. Er ging vom Antiken, Humanistischen aus, aber eine gewisse Transzendenz ist drin in seiner vereinfachten Form. Das wird dann zu einer Art feierlichem Ereignis. Seine Plastiken haben so etwas Erhabenes, allein durch die Tektonik, die konsequente Durchformung; da entsteht so ein sakraler Charakter.

Du warst Mitarbeiter in der Werkstatt Manzùs, hast aber daneben auch für Dich Plastiken geschaffen.

Ich durfte bei ihm im Haus wohnen; im Keller hatte ich einen Raum, wo ich für mich arbeiten und auch schlafen konnte. Aber ich habe ihm auch geholfen und damit meinen Lebensunterhalt finanziert, das war sein Entgegenkommen. Aber dieses Helfen war vergleichbar einer Art Lehre, vor allem weil in Italien noch eine Metallbildhauertradition besteht, die bei uns verlorengegangen ist. Bronze gießen wird dort viel bewußter als in unseren Breiten nördlich der Alpen betrieben. Hier läßt man gießen, aber in Italien wird der Reiz des Gusses genutzt.

Und auch das Wachs wurde für Dich zu einem wichtigen Material?

Das Wachs benötigt man ja an sich als technisches Material zum Gießen. Es hat aber auch sein künstlerisches Faszinosum. Normalerweise wird ja das Wachs bloß als Übergangsmaterial verwendet. Man modelliert erst in Ton, gießt ab, macht ein Gipsnegativ und davon ein Wachspositiv, das wird dann ausgeschmolzen und der entstandene Leerraum mit flüssiger Bronze gefüllt. Von vielen Bildhauern wird das Wachs nicht berührt. Anders aber bei Künstlern, welche die Tradition kennen; die nutzen natürlich auch die Chancen des Wachses, das eben ganz bestimmte Eigenschaften hat und eine Subtilität besitzt, die jeden Fingerabdruck wiedergibt. Mit dem Wachs kann man relativ spontan arbeiten, das Ergebnis wird dann auf Dauer in Bronze fixiert.

Das hat dann fast eine malerische Qualität?

Ja, Medardo Rosso (1858–1928) hat das als erster nach der Renaissance wieder besonders gepflegt. In der Renaissance wurde die Bronze allerdings gründlich überarbeitet, gemeißelt und ziseliert. Medardo Rosso war vielleicht einer der ersten, der die Figur dann auch in Wachs belassen hat. Dieses Durchscheinen und Leuchten von innen heraus hat einen eigenen Reiz. Rosso war noch vor Rodin, hat diesen sehr beeindruckt. Weil er kein großes Œuvre hinterließ, wird er oft vergessen. Er hat die Grenzen gesprengt, indem er ein Stück Landschaft hineingenommen hat; z. B. ein Liebespaar mit Bank und Laterne, nicht nur Figuren, solide in Standbein – Spielbein. Was bei den meisten dann ein furchtbarer Kitsch wird, aber bei ihm ist da gewissermaßen der Kosmos mit hineingenommen. Die Figur bricht dann irgendwo ab, nicht unbedingt da, wo sie zu Ende ist, überraschend vielleicht. Und da ist auch wieder der Bezug zu Kokoschka, zum Räumlichen, Atmosphärischen.

Das rein Statuarische habe ich immer ein bißchen als Zwang empfunden, dem wollte ich schon entrinnen, ohne jetzt ungegenständlich zu werden.

Das geht ja dann bis zum direkten Zitat eines Gegenstandes, indem man einen Abdruck verwendet, wie es auch bei Manzù vorkommt, weiterbearbeitet und in einen plastischen Zusammenhang einsetzt.

Ja, das ist eben auch ein alter Trick der italienischen Bildhauerei, daß man mit früheren Ergebnissen arbeitet und nicht immer da capo anfängt. Mir kommt das vor wie die Fabel vom Hasen und vom Igel. So ein richtiger solider deutscher Bildhauer, der fängt immer von vorne an und zieht das durch bis zum Ende. Dadurch werden die Arbeiten zwar sehr gediegen, aber auch ein bißchen

trocken. So ein Italiener – Schlaumeier –, der verwendet manche Sachen; Picasso hat das auch gemacht, ein Stehlen richtiggehend, und baut das ein und bewahrt eine Spontaneität, die man ansonsten nicht immer vom Anfang bis zum Ende durchhalten könnte. Als Nordländer bin ich natürlich viel schwerfälliger. Trotzdem möchte ich diese Chance der Bronze nutzen: das Wiederverwenden, Neuordnen des schon einmal Gemachten, das Duplizieren, Verändern. Bisher standen der Realisierung meist Aufträge entgegen, wo bestimmte Rahmenbedingungen vorgegeben waren.

In dieser Richtung warten noch viele Vorhaben von mir auf eine Realisierung. Aufträge sind doch etwas anderes, wie wenn man nur seinen Gedanken nachgehen kann. Bei einem Bildhauer, der frei arbeitet, wächst das Werk langsam an wie eine Pflanze. Aber in unseren Breiten ist das nicht allgemein üblich. Es ist weder üblich, daß ein Bildhauer berühmt ist und daß er machen kann, was er will; er hat einen Auftrag, und den soll er gefälligst machen, in angemessener Zeit und nicht zu teuer. Das ist leider unsere Situation.

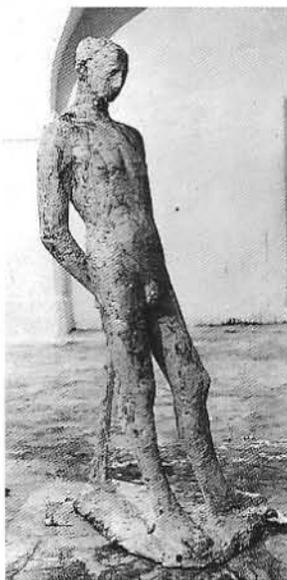
Was ist Dir über das Handwerkliche hinaus aus diesen Erfahrungen wichtig geworden?

Der Wert der Form an sich. Als Nordländer hängt man oft zu sehr in tiefen Bedeutungen. Diese gewisse Sinnlichkeit; ein Arm, ein Bein, Schenkel, Bauch, das sind alles wunderbare Formen, und sie stellen für sich eine Aussage dar, einen Kosmos. Da grübeln wir zu viel. Es muß immer alles sehr bedeutsam sein. Ich komme eben auch von der Art des Grübelns her, und man muß sich immer wieder in Erinnerung rufen, daß eine Linie, ein Profil, was immer man sieht, aufregend und einmalig ist und wichtig sein kann: Sinnlichkeit als Grundwert, als Schönheit.

Plastik ist bei den Italienern immer auch Architektur. Sie sehen durch ihre lange Tradition von der Antike her diese innere Konstruktion, diese Tektonik eines jeden Naturgebildes. Trotzdem muß ich feststellen: ich bin anders als die Italiener, aber ich versuche, von ihnen zu profitieren. Diese Antike, da ist Eros etwas Göttliches, Religion! Das ist mir da schon bewußt geworden, daß Eros nicht etwas Schnödes ist. Die Schönheit – auch die sterbende – das ist halt die antike Haltung ... Diesem antiken Menschen bin ich bei Manzù wiederbegegnet.

In einem Gegensatz dazu stand dann die Begegnung mit Gerhard Marcks.

Den hab' ich mir gesucht, das war kein Zufall. Und zwar ist das eine gewisse klassizistische Seite. Marcks kommt sehr von den Berliner Klassizisten her, gemischt mit einer Portion deutschem Expressionismus, und da hat mich gerade dieses Coole angezogen, eine abgekühlte Leiden-



schaft, nicht kalt, aber halt doch sehr versachlicht. Marcks war ja auch am Bauhaus, hat Werte vereinfacht, also ein gewisser Gegensatz zu den heißen Temperamenten wie Kokoschka, der gewissermaßen ein barocker Maler ist, und Manzù als antiker Bildhauer. Ich habe die Arbeiten von Marcks von Büchern her gekannt.

Wie ist diese Begegnung zustande gekommen?

Das war in einer Zwischenzeit, in der ich zu Manzù nicht konnte, weil ich dort keine Arbeit hatte, um etwas zu verdienen. Da habe ich in Deutschland in der Pfalz jemandem geholfen, ein Kriegerdenkmal aus Stein auszuführen – ich habe ja auch mal Steinmetz gelernt, schon um mich zu ernähren –, und da hatte ich noch Zeit und wußte nicht recht wohin; ich wußte nur eins, ich wollte nicht zu Wotruba, obwohl ich ihn sehr bewundere, aber ich wollte da nicht hin, weil alles in Österreich ging zu Wotruba; er war mir zu singulär, zu absolutistisch.

Was irritierte Dich an Wotruba?

Er hat mir zuwenig Freiraum gelassen. Da war etwas Zwingendes und nicht jene spielerische Offenheit. Er selbst war ein Sucher, aber nicht immer ein glücklicher. Er fasziniert mich dort, wo er Bewegung in den Block hineinbringt. Aber das kann sehr leicht in eine reine Ästhetik absinken. Ich habe aber nicht das Gefühl, daß er eine große Nachfolge hat. Mir scheint da vieles in einer Sackgasse zu enden.

Und da hab' ich mir gedacht, gehst du zu Marcks. Ich wollte ihn immer gern einmal kennenlernen, und da hab' ich ihn dann gesucht; ich wußte zuerst gar nicht, wo er ist. In Mannheim hab' ich dann den Museumsdirektor gefragt. Dort habe ich dann auch die Adresse von Marcks erfahren; daß er in Köln ist. Von da an war das Ziel Köln. Ich hab' ihm meine Zeichnungen gezeigt, er war sehr angetan. Ich konnte zwar nicht zu ihm als Schüler, weil er schon emeritiert war. Er hat mich an die Werkkunstschule empfohlen. Aber ich konnte zu ihm immer Kontakt aufnehmen und ihm alles zeigen, mit ihm reden. Dazu habe ich an der Dombauhütte Geld verdient; eine interessante Aufgabe, gleichzeitig mit der Architektur Bildhauerei zu machen.

Auf welche Gedanken hat Dich Marcks gebracht?

Er hat mich ein bißchen selbstbewußter gemacht, er hat das bestätigt, was ich ahnte, er hat sicher manchen Fehler abgewendet, aber es war doch nur ein Zwischenspiel.

Vom Temperament her bildete er aber doch einen deutlichen Gegensatz zu Deinen anderen Leitfiguren; war er auch eine Ergänzung?

Ja, ein sehr vornehmer, geordneter Mann, seine Graphik sehr klar und deutlich. Wenn aber nur Marcks gewesen wäre, fehlte mir das Erlebnis, die leidenschaftliche Begeisterung am Leben. Manchmal wird's etwas gespenstisch bei

ihm. Aber direkt neue Einsichten hat es dort für mich nicht gegeben. Das war vorher schon festgelegt, nur eine Abklärung.

Technik und Material waren für Dich immer von besonderer Bedeutung und wurden konkreten Gestaltungsabsichten nutzbar gemacht. Nicht alltäglich war dabei der Umgang mit dem Treiben von Kupferblechen.

Die erste Begegnung mit der Bildhauerei war für mich eigentlich die Technik des Treibens. Es hat vor dem Krieg einen Bildhauer mit Namen Rudolf Reinhart nach Salzburg verschlagen. Er hat 1937 auf dem Bühnenhaus des Kleinen Festspielhauses den Löwen mit dem Landeswappen gemacht. Durch ihn bin ich auf diese Technik gestoßen. Beim Treiben verwendet man eine Folie, die sehr widerspenstig zu bewegen ist, aber den Reiz des Hauchdünnen besitzt. Während die Wandstärke beim Guß 3 bis 4 mm beträgt, hat das Blech eine Stärke von ca. 0,8 mm. Das Treiben von innen nach außen war eigentlich die Entdeckung für das Wachsarbeiten, wo man ähnlich von innen nach außen und umgekehrt vorgeht, man hat immer einen Hohlkörper. Es ist zwar technisch derart mühsam, daß viele Bildhauer damit anfangen, aber die meisten wieder aufhören. Ich habe es auch wieder aufgegeben, weil einfach ein Großteil rein handwerkliche Bewegung drin ist. Aber als Erfahrung war das Treiben schon sehr wichtig.

Du hast Reliefs für Kirchenportale getrieben und vollplastische Figuren.

Weil mir damals das Gießen unerschwinglich erschien, habe ich früher Reliefs getrieben; aber auch weil's mich gereizt hat. Allerdings – ich bin nicht glücklich, wenn ich mir es nicht selber schwermach' – ich hab' das Blech ziemlich hoch getrieben. Diese Herausforderung, dieses Hinarbeiten auf Teufel komm raus war für mich sehr wichtig. Es gibt Spannungen, die man im Ton nie erzeugen kann. Ich arbeite häufig an der Bronze auch noch nach dem Guß. Das ist auch ein Treiben. Man schlägt mit großer Wucht gegen die Form und erzeugt dadurch eine Spannung. Bis zu einem gewissen Grad kann man auch Bronze treiben. Die Kraft des Hammerschlags überträgt sich auf die Plastik. Diese wird zur energiegeladenen Form. Das kann ich nicht modellieren. Als solches war das Treiben eine wichtige Erfahrung für mich. Es ist ja auch sehr mühsam, weil man nur einen kleinen Schritt weitergehen kann. Man muß das Blech ausglühen, dann wird es weich. Denn Kupfer, wie jedes Metall, wird bei der Bearbeitung spröde und hart und reißt dann. Dann muß es wieder ausgeglüht werden. Irgendwann läßt man es dann bleiben in unserer Zeit. Irgendwo ist es aber unersetzbar, man kann nicht sagen: dann gieß' ich's eben, und das ist dasselbe. Das Treiben hat Mängel, man kann nicht diese Schärfe erzielen; es hat aber auch einen Hauch von innen, ein verwischtes Wehen an sich. Da ich zum Malerischen neige, war mir dieser Druck wichtig.

Kehren wir nochmals zum Material zurück. Du hast anfangs in Holz und Stein gearbeitet, in Wachs und Bronze, also doch recht unterschiedliche Gestaltungsweisen und Techniken. Was für ein Verhältnis hast Du zu diesen Materialien? Wann wurde für Dich welcher Werkstoff wichtig und für die Aussage bedeutsam?

Ich würde jetzt gern wieder einmal was in Holz machen;

hier fängt alles mit Holz an, und das birgt die große Gefahr, daß die Form zerfleddert wird. Ich kenne wenig wirklich gute, plastisch wertvolle Holzarbeiten, alles ist so aufgerissen.



Die ersten guten Holzarbeiten habe ich merkwürdigerweise von den Italienern gesehen, etwa Marino Marini, der mit einem Hohleisen der runden Form nachgeht, aber da ist das Holz fast wie ein Ziegelstein verwendet, zusammengeleimt zu Blöcken. Trotzdem, es gibt natürlich in der Geschichte schon sehr schöne Holzarbeiten, etwa in der Romanik und Gotik, diese wurden aber meist mit Kreide zugedeckt und bemalt, aber wie gesagt, ich habe Angst davor gehabt.

In Salzburg war ja durch Jakob Adlhardt eine expressive Tradition wirksam.

Darin habe ich eine Gefahr gesehen. Drum, beim Stein muß man solider bleiben, und ich hab' natürlich den Stein sehr gern – nachdem ich die Technik gut beherrschte, hat es mich gereizt, ihm auch Gewalt anzutun, um über den einfachen Steincharakter hinauszukommen. Ich denke da an griechische und römische Arbeiten mit starken Unterschnidungen, wo sich die Bildhauer sehr darum bemühten, etwas zu machen, was der Stein nicht gern hergibt, nämlich unter dem Winkel zu arbeiten. Der reine Steincharakter, das ist zwar sehr charakttervoll, aber letztlich langweilig. Und dann hat mir der Stein natürlich zu wenig



Bewegungsfreiheit gelassen. Jetzt würde ich gern einmal wieder was in Stein machen – man möchte so viel machen. Mir ist nicht nur die Figur wichtig, sondern auch der Raum, in dem sie steht, den sie durchschreitet. Und man kommt beim Stein dann sehr leicht auf etwas Archaisches. Aber das archaische Schließen ... Das ist dann vielleicht doch das barocke Erbe, das wir Österreicher haben – es muß aufmachen, aufmachen. Vielleicht bin ich ein bißchen asthmatisch, und das Luftholen, Freiwerden ..., da ist der Stein nicht geeignet, er schließt. Mir fällt da Brancusi ein, das Verdichten und das Gegenteil bei Giacometti: Aufmachen, in den Raum hineinstoßen. Er ist für mich auch fast ein barocker Bildhauer.

Dann war die Begegnung mit Manzù auch eine Befreiung für Dich, in formaler Hinsicht?

Ja, sicher. Nur, alles, was einen zunächst befreit, kann gleich wieder zum Gefängnis werden; das ist in allen Dingen so, im Leben auch. Aber die Begegnung war schon wichtig, trotz Tradition. Aber das waren ja keine Leute, die Tradition einfach weitergeben, die standen in der Tradition, hatten aber einen eigenen Bezug, eine eigene Anschauung und sahen mit eigenen Augen.

Kokoschka war der Intellektuellste, der Gescheiteste; Manzù würde ich eher als naiv bezeichnen, wunderbar naiv, aber eine Persönlichkeit. Dazu gehört auch das ganze Ambiente, auch Italien und die Kultur als Erlebnis; die italienischen Menschen genauso wie Wein und Spaghetti, die Sprache vor allem, die war mir damals auch sehr wichtig. Das war auch wie einen Raum schaffen ...

Wenn ich Deine Figuren, ausgehend von den siebziger Jahren, betrachte, die haben alle eine ungeheure Leichtigkeit. Sie sind aufgebrochen, Hüllen mit einem offenen Kern, der auch eine wichtige, Raum definierende Funktion hat. Das wird auch beim Paracelsus, der in Deinem Hof steht, deutlich, gerade in seinem prozeßhaften Werdegang über viele Jahre.

Ich muß von innen nach außen arbeiten, aber genauso von außen nach innen. Da kommt mir das hohle Wachs sehr entgegen, obwohl es technisch sehr schwierig ist. Ich nehme da so manche Unbill in Kauf, aber wie ich schon gesagt hab', vielleicht bin ich asthmatisch; ich brauche Raum, Luft. Nur in der Luft können wir leben, und der schlimmste Tod ist sicher der Erstickungstod. Leben ist Atmen, und beim Atmen geht es um Innen und Außen. Ich möchte, daß man spürt, daß es hohl ist, einen massiven Metallklotz könnte ich mir nicht vorstellen. Es muß ja auch möglichst hauchdünn gegossen sein, wie ein Segeltuch, wie wenn hinten der Wind reinblies. Diese Spannung, daß eine Kraft von hinten drückt, dann hat es erst Vehemenz. Nicht im Sinn von Bizeps anspannen, sondern dieser Druck von innen nach außen, von außen nach innen als Spannung und Gegenspannung. Das entsteht bei dieser Arbeitsweise: Man drückt von innen nach außen und dann von außen nach innen. Wenn man nur von einer Seite drückt, gibt es nur eine Beule. Deshalb hab' ich mir das Ganze angetan, das Gießen an sich interessiert mich nicht so sehr, obwohl es auch etwas Archaisches hat und ganz aufregend ist. Drum muß die eigene Gießerei in meinem Haus da sein. Ich kann so etwas nicht transportieren, das muß an Ort und Stelle mit Schamott fixiert werden. Das Festhalten des Augenblicks hat natürlich seinen Reiz. Und jetzt gieß' ich es, wie immer es sei; alles, was da steht, kommt, auch mit Schwächen. Ich glaub' nie mehr an was Perfektes, das ließe mich nicht atmen. Perfektion ist ein Gefängnis. Da ist es aus, da geht's nicht mehr weiter. Also muß ich's wieder zerreißen, aufmachen.

Bei Manzù ist alles perfekt, da ist es noch das Klassische und durchgeformt. Bei Marcks ist alles perfekt. Vielleicht ist es bei Kokoschka das barock-expressive Erbe, dafür muß man sich nicht schämen, auch so vehement aufgerissen und zerklüftet.

Das ist wie mit der Natur hier, Stauraum der Alpen, das spielt sicher alles mit hinein. Durch den Berg sieht man den Raum besser. Wenn nichts dergleichen da ist, dann ist es

eine andere Form von Raum, ruhiger, klarer, einfacher, bestimmter, dem Rhythmus von Hügeln und Ebene entsprechend.

Die geographische Lage im Nordstau der Alpen in Kuchl, von Bergen umgeben, im Salztal hat also einen großen Einfluß auf Dein Wahrnehmen und Empfinden räumlicher Situationen und auf die plastische Definition von Raum und Volumen?

Ja, das ist enorm wichtig. Das hier ist nicht bloß mein Besitz, sondern auch meine Heimat. Da wohne und lebe ich; wenn ich aus dem Haus gehe, ist da der Garten, dann der Berg. Die Häuser, die da stehen, sind zwar nicht immer schön, aber darauf kommt es in diesem Zusammenhang nicht an. Aber es ist wie eine Arena, in die man schaut, dort ist eine Wand, da bricht's durch, da ist dahinter noch eine Ebene, und da tut sich noch mal eine Raumschicht auf. Und es verändert sich dauernd. Dieses Licht – man kann den Berg, den Göll, vor meinem Haus überhaupt nicht sehen, und ein anderes Mal sieht man jeden Felsen, eine Fülle von Strukturen.

Die Formen in der Natur weisen eine große Affinität zu den Oberflächen Deiner Plastiken auf?

Ja, der Oberfläche geschieht immer ein Leid. Es ist dem Berg das Leid geschehen, daß Wind und Wetter, Regen darauf niederprasseln; Stein zerspringt. Und wenn ich da jetzt mit Fingern oder Werkzeugen oder was immer ich verwende, arbeite, füge ich auch der Oberfläche Leid zu. Aber Leid ist auch Existenz, ist gleichzeitig ... ich möchte jetzt nicht zu philosophisch werden ... Es ist schon ein Werden und Vergehen.

Wie sich in der Natur durch Lichtverhältnisse, Wetter, Jahreszeiten, aber auch durch Erosion Veränderungen vollziehen, so ist auch in Deinen Arbeiten dieser stetige Wandel spürbar. Da taucht dann auch die Frage auf: Wann ist etwas fertig, wann gibst Du es aus der Hand?

Aus der Hand geb ich's meist erst, nachdem ich einen Drohbrief bekommen hab', und vielleicht nicht einmal dann unbedingt. Es gibt also äußere Umstände. Sonst würd' ich's ablegen und weitermachen und immer wieder zur Hand nehmen. Also wenn ich's aus finanziellen Gründen nicht müßte; wenn ich ein reicher Mann wäre, dann wäre der Garten voller Skulpturen, die dauernd wachsen. Aber so geht es eben nicht. Ich glaube nicht an etwas Vollendetes. Obwohl es natürlich Phasen gibt, wo's sehr schön ist, und das ist schon eine Gefahr, daß man dann sich selbst kaputt macht, daß man etwas wieder ruiniert. Das ist ein riskanter Beruf.

Der Paracelsus ist dafür wohl ein sprechendes Beispiel.

Da waren einige Phasen, wo er eigentlich schon recht schön gewesen ist. Aber das dann für Jahrhunderte fixieren, nein, soweit war es noch nicht – für mich eben noch nicht. Man braucht dann auch wieder Abstand. Es wächst im Kopf, wie eine Pflanze. Der Busch wächst ja auch nicht von heute auf morgen. Und es gibt schneller und langsamer wachsende Pflanzen. Holz, das sehr schnell groß wird, das wissen wir ja, das hat nicht diese Qualität als eines, das langsam wächst. Es ist dann immer dasselbe. Was lang braucht, das hat doch mehr Substanz, glaube ich, hoffe ich.

Kann es auch sein, daß etwas erst dann fertig ist, wenn es als Thema über Jahre und Jahrzehnte aufgegriffen und variiert ist?

Ich träume davon, Sachen zu machen, die ich vor zwanzig Jahren angefangen habe, die liegen alle nur halb fertig herum, und ich möchte sie wieder weitermachen. Ich vergesse das nicht. Es klärt sich. Man kann ein Leben lang an einer Sache arbeiten.

Gibt es für Dich Themen, die sich über die Zeit als bedeutsam herauskristallisiert haben?

Wichtig, und das ist ein Problem, das ich noch nicht in den Griff bekommen habe, wäre der Bewegungsablauf. Nicht wie der Fotograf einen Moment festhält. Das ist auch ein uraltes klassisches Thema. Kleist schreibt davon schon in seiner Schrift über das Marionettentheater, Lessing im Laokoon, über den Zeitablauf. Daß ein Ding wirklich lebt und in der Bronze zu einer Existenz wird. Und es ist nie, wie wenn man eine Momentaufnahme macht. Das ist wie ein Kaleidoskop, da entstehen ja immer neue, berausende Bezüge. Man sieht einen Menschen, der in einer ganz bestimmten Weise seinen Kopf neigt; wie er den Arm hebt. Das schafft Ereignisse. Und das ist in dieser Konstellation vielleicht so, daß man sagt: In dieses Mädchen bin ich jetzt total verliebt wegen der Art, wie es die Augen bewegt, den Kopf neigt. Das ist aufregend, das ist schön, das ist vielleicht wirklich das Wichtigste von der Welt. Das suche ich immer wieder. Das habe ich beim Virgil auch schon versucht, daß er sich bewegt. Und diese etwas skurril anmutende Anekdote von Michelangelo, der angeblich mit dem Schlegel auf das Knie des Moses geschlagen und gesagt hat: „Warum sprichst du nicht?“, das kommt mir gar nicht absurd vor. Der muß reden, der Kerl. Und wie kriegt man das Leben? Indem man auch etwas von der Zeit mit hinein bringt, Zeitabläufe, Zeiträume genauso wie geometrische Räume, beide sind vielleicht ein und dasselbe. In dem Moment ist der Arm da oben und das da unten, und nicht so momentane Bewegungen wie bei einem Eisenbahnunglück, so eine Explosion. Die pathetisch-gigantischen russischen Denkmäler einerseits und die in den sechziger Jahren sehr modernen Großplastiken aus Kunststoff, wie sie in England beliebt gewesen sind, beinhalten im Grunde nur eine monumentale Geste. Durch ihre Undifferenziertheit wirken sie jetzt schon wieder langweilig.

Für mich ist viel ein und derselbe Kitsch, nämlich immer ein Moment, eine große Geste. Nichts gegen eine große Geste, aber die muß dann schon subtil sein. Also nichts Neues, uralte Sachen seit Jahrtausenden. Ich möchte eben auch teilnehmen an diesem Schönen, Lebendigen. Nicht im Sinn von bewegt, sondern von kapiert. Lebendig ist, wenn man was versteht. Die Bildhauerei ist nur ein Mittel dazu.

Was bezeichnest Du als Kitsch?

Kitsch leite ich von Sketch, Skizze her, nicht jedoch eine, die sehr viel beinhaltet, sondern eine, die nicht in die Tiefe geht, auf billige Art Eindruck machen möchte.

Das antike Menschenbild bei Kokoschka oder Manzù, die Reflexionen eines Kleist oder Lessing, das alles zusammen



verweist darauf, daß hinter Deinen Arbeiten mehr steckt als ein formales Anliegen. Hier geht es um die Formulierung eines Menschenbildes, um ein Weiterdenken von dem, was andere schon gedacht haben. Daraus entstanden Neuformulierungen, Umformulierungen, die immer wieder aus der Tradition gespeist sind.

Mein Wissen ist sicher sehr lückenhaft. Ich habe mich immer sehr für Geschichte interessiert, auch für Literatur. Die Dinge hängen zusammen. Es kommt nicht darauf an, daß man alles weiß, sondern daß man aus dem, was man erfahren hat, wie ein Mosaik ein Bild zusammensetzt. Ich sehe dann plötzlich die Zusammenhänge von Zeitraum und geometrischem Raum und möchte damit etwas anfangen. Ich brauche das. Nicht Bildung an sich, die kann sehr nutzlos sein. Aber man braucht schon Bildung, man muß was wissen. Das ist die Erbschaft, von der Goethe spricht. Man kann nicht immer da capo anfangen. Genauso wenn man was zeichnet. Man kann jemanden perfekt abzeichnen und man sieht nichts, man muß was erkennen.

Übertragen auf das Menschenbild. Wann hat eine Porträtplastik für Dich eine Berechtigung, etwa im Unterschied zur fotografischen Abbildung?

Es ist merkwürdig. Wenn man jemanden porträtiert, hat man zunächst das Gefühl, etwas Überflüssiges zu machen. Plötzlich kommt der Moment, wo man begreift, daß ein Mensch erst dadurch existiert, daß man ihn gesehen hat; das ist etwas Einmaliges. Vorher ist er zwar als Sache da. Ein gut gemaltes Porträt, etwa ein Velasquez, das ist etwas ungeheuer Aufregendes. Das Geheimnis, das drin steckt, ist, die



Beziehung zu finden. Nur festzuhalten, um zu wissen, wie jemand ausgeschaut hat, gibt keinen Sinn, da könnte man auch abgießen. Aber einen Menschen wirklich gesehen zu haben, das ist etwas ungemein Aufregendes, ein Geheimnis. Etwas, was einem bewußt geworden ist. Es gibt natürlich dabei auch Leerräume im Gegenübersitzen, wo man sich nichts zu sagen hat. Aber wenn man sieht, das ist dann eine Art Liebe ..., der Mensch als einmalige Erscheinung. Ein Abkonterfeien allein tut's nicht, obwohl der Weg nicht dran vorbeiführt, sonst begeht man eine Willkürlichkeit. Aber es zählt zu den schönsten Aufgaben, die man haben kann, einen Menschen abzubilden. Aber wenn man keine Beziehung zu ihm findet, wird's nie aufregend sein. Das gilt für alles andere genauso.

Wenn man auf die Idee kommt, ein Kreuzifix zu schaffen oder Heilige, ist das dann eine Glaubensfrage für Dich?

Es muß Wirklichkeit werden, man muß überzeugt sein, muß dran auch glauben. Nicht nur dogmatisch. Also ich glaub' schon an den Virgil, den ich gemacht habe. Der ist mir wichtig. Das ist ein Mensch, der versucht, zu überleben. Wer so etwas wie der macht, der tut es, um zu überleben, nicht nur im materiellen Sinn, das auch natürlich. Eine geistige Existenz zu sein, das macht ihn für mich zum großartigen Heiligen – vielleicht war er es gar nicht so sehr, ich weiß es nicht, darauf möchte ich mich nicht einlassen. Aber was er gemacht hat, das Sendungsbewußtsein, das da von Irland herübergekommen ist, das hat schon etwas verändert, das sieht man ja auch an den Spuren. Und ich glaube, daß wir heute diese Form von Glauben dringender notwendig haben denn je, und drum war mir der Auftrag sehr wichtig. Aber jetzt da einen Bischof, sein äußeres Erscheinungsbild, hinzumachen, das hätte mich nicht gereizt. Ein Bischof, das ist ja nicht nur das Amt. Er war sicher eine Person, die Kraft gehabt hat, die sich bemüht hat, die aber auch verletzt worden ist. Er hat ja auch in Streit gelebt mit Bonifatius, war auch ein großer Visionär, hat beispielsweise die Kugelgestalt der Erde vertreten.

In dieser Hinsicht sind Deine Arbeiten auch ein Stück praktischer Theologie. Es tauchen im Gespräch unweigerlich immer wieder Fragen nach den Letzten Dingen auf: Was für einen Sinn hat das Leben, was ist die Aufgabe des Menschen? Stehen Deine zahlreichen kirchlichen Aufträge damit in einem ursächlichen Zusammenhang?

Ich hab' gern für den Sakralraum gearbeitet, und das haben einige Leute auch gespürt; daß das Ausstrahlung besitzt, eine Verinnerlichung, ohne allzu fixiert zu sein, allzu vordergründig.

Die Existenzfrage stellt sich ja jeder Mensch, nur löst sie jeder auf seine Weise. Ich weiß, daß das Leben schön ist, und diese Freude ist auch was Religiöses. Das ist – auch wenn es pathetisch klingt – etwas von Gott sehen. Religiosität ist für jeden eine Existenzfrage. Irgend etwas glaubt jeder, der eine glaubt halt nur an sein Bankkonto. Und Freude möchte auch jeder haben, ich auch. Das Schöne ist, daß man das fixieren kann und daß es ein anderer nacherleben kann. Ich glaube schon, daß das sichtbar wird, wenn auch für manche erst nach langer Zeit.

Hat es Spannungen zwischen Deinen Vorstellungen und denen der Auftraggeber gegeben?

Da gab es schon eine Vorauswahl. Wer zu mir gekommen ist, der hat sich schon auf einiges gefaßt gemacht. Andererseits habe ich mich bei Aufträgen immer als Lernender betrachtet. Da kannst du eine bestimmte Erfahrung machen, habe ich mir gesagt. Aber wirklich Kompromisse habe ich nie gemacht. Es ist immer ein Anliegen von mir drin. Es wird mir

jetzt schwieriger, Aufträge anzunehmen, weil ich das Gefühl habe, es wird doch nichts verstanden.

Ist ein Auftrag für einen Sakralraum für Dich eine besondere Herausforderung, wenn Du daran denkst, was Du damit in den Köpfen und Empfindungen der Betrachter auslöst?

Ich kann mich nie fragen, wie etwas auf andere wirkt, aber ich bin schon überzeugt, wenn man selber einen gewissen Erlösungsprozeß im Schaffen erfährt – wenn man versucht, daß es etwas Lebendiges wird –, man hat für sich etwas entdeckt, daß das sichtbar ist. Nur sind viele Menschen heute recht vernagelt mit Vorurteilen.

Wieso sind existentielle Fragen für Deine Arbeit so wichtig? Wo liegen Deiner Meinung nach dazu die Wurzeln, daß dieses Thema zentrale Bedeutung hat?

Das ist eine Existenzfrage für mich. Ich muß dran glauben können, und das muß ich als Künstler selber entdeckt haben, sonst bin ich kein Künstler, nur ein Handwerker. Mit dieser Erfahrung ist jeder ein kleiner Prophet. In dem Sinn würde ich es ablehnen, für die Kirche zu arbeiten, wenn ich nur Tradiertes weitergäbe. Das betrachte ich nicht als meine Aufgabe und mein Lebensziel. Ich muß zur Wahrheit finden, das hat auch Thomas Bernhard so wunderschön gesagt, als er gefragt wurde, ob er gläubig sei: „Warum soll ich glauben, wenn ich es sehe?“ Darum geht es, glaube ich, bei jedem ernsthaften Künstler. Forschend, betrachtend einen eigenen Faden finden, nicht behauptend. Es ist alles offen. Es hat immer mit Glauben zu tun.

Wenn man so durchdrungen ist von etwas, dann liegt der Schritt zur Vermittlung nahe. Das geschieht schon durch das Werk allein. Darüber hinaus bist Du als Lehrer an der Sommerakademie, als Leiter von Kursen und durch Deine Tätigkeit im Tennengauer Kunstkreis wirksam. Das kostet ja viel Energie. Warum machst Du das?

Das Unterrichten macht mir zeitweise Spaß – nicht, wenn es die ganze Zeit über wäre, dann wird es auch wieder zur Routine. Es ist eine Begegnung mit anderen Menschen, man muß Stellung nehmen, muß vor allem etwas artikulieren, und das ist sehr anregend und geistig belebend. Es stecken also auch egoistische Motive dahinter.

Zum Tennengauer Kunstkreis: Da habe ich geglaubt, ich wäre verpflichtet, als Staatsbürger einen Beitrag zu leisten, daß der Staat sich als Kulturstaat entwickelt. Es hat sich sehr viel Soziales entwickelt, das weiß ich zu würdigen. Es hat sich wirtschaftlich etwas entwickelt, aber in der Kultur liegt doch noch vieles im argen. Das ist auch ein schwieriges Thema, da wagt sich niemand recht dran, und da hätte ich geglaubt, der Kunstkreis als regionale Einrichtung – jeder dort, wo er zu Hause ist – könnte einen Beitrag leisten, die Leute kulturell zu vergattern, damit die Politiker sehen, auch dafür gibt es eine Lobby; Leute, denen das wichtig ist. Ich glaube, daß da jeder Bürger verpflichtet ist, dafür etwas zu tun und an die Öffentlichkeit zu gehen.

Das habe ich versucht, aber das ist sehr ins Auge gegangen, weil das als eine Art ungehörige Einmischung empfunden worden ist. Der interessiert sich da für Sachen, wo eine Straße gebaut werden soll oder nicht, was geht das den Bildhauer an? Der Politiker möchte da doch viel lieber einmal eine Ausstellung eröffnen und sagen: Wie schön, daß ihr das macht, aber gebt sonst Ruhe! Das ist ganz grob gesagt die Realität. Da ist in der Tradition der Fürstenhof durchaus noch Vorbild, auch für die Demokratie. Der Fürst



hat um sich Leute versammelt, von denen er wußte, die haben Ideen, denen fällt was ein. In diesem Sinn wollten wir auch im Kunstkreis unseren Beitrag leisten. Als eine Gruppe, die immer wieder darauf hinweist, wie wichtig kulturelle Angelegenheiten sind. Ich hatte gehofft, daß wir



Ideen unter die Leute bringen, daß wir den Politikern den Ball zuwerfen können und daß die das dann weiterentwickeln. Da war ich ein bißchen naiv. Aber vielleicht kommt's noch. Das fände ich für die Entwicklung des Staates schon wichtig, daß da mehr geistige Auseinandersetzung stattfindet.

Ich sehe den Tennengauer Kunstkreis nicht so, wie er wahrscheinlich mißverstanden wird: rein als Interessenvertretung. Es geht um die Existenz überhaupt, daß es so etwas gibt und daß sich etwas entwickelt. Nachdem der Tisch gedeckt ist, das ist sicher wichtig, ein Dach über dem Kopf, dann ist die nächste Existenzfrage Kunst, Kunst im umfassenden Sinn: daß man sich unterhalten kann, Gespräche führen. Ich meine, ein Kunstwerk ist ja auch ein Gespräch. Nicht aus bösem Ehrgeiz – Ehrgeiz als solcher ist böse – sich nach vorne drängen. Nein, wirklich ein Dialog, das finde ich beglückend.

Neben den großen Auftragsarbeiten gibt es in Deinem Œuvre viele kleine Etüden mit intimmem Charakter, die Raum bieten für private Äußerungen, wo keinerlei Vorgaben und Einschränkungen hinderlich sind. Wie wichtig ist Dir dieser Bereich?

Da muß ich den Konjunktiv gebrauchen. Der wäre mir sehr

wichtig, aber hat bisher leider nur am Rand stattfinden können. Das war aus rein materiellen Gründen so. Ich hatte eine Familie zu erhalten und auch mit den Aufträgen keine leichte Existenz. Daher ist das eigentlich zu kurz gekommen. Das lebt in Gedanken und fast nur gestreift. Ich habe sehr viele Projekte und Träume. Aber ich hoffe immer noch, diesem Aspekt mehr Raum geben zu können. Es hängt aber auch mit dem Ambiente zusammen. Man wird halt schon



sehr schlecht bezahlt. Dann habe ich aber doch auch versucht, das, was ich von den freien Träumen nicht verwirklichen konnte, in die Aufträge hineinzubringen. So sind die Aufträge im Grunde genommen auch wieder freie Arbeiten, wenn sie auch an bestimmte Vorgaben gebunden waren. Aber ich betrachte immer alles nur als Vorbereitung, die Hauptsache müßte noch kommen ...

Was für ein Verhältnis hast Du zur Zeichnung?

Das Zeichnen ist wunderschön, und man sollte es viel, viel mehr tun. An sich zeichne ich als Studium, und zwar vor der Natur. Bildhauen kann man ja nicht vor der Natur, das dauert einfach zu lange, aber die Begegnung mit dem Modell ist mir schon sehr, sehr wichtig. Es gibt eben in der Natur so viel Aufregendes zu entdecken über das schnelle Zeichnen. Das dauert ja normal nur einige Minuten, man zeichnet nicht zu lange dran. Nur dafür zeichne ich, nicht als Eigenwert, nicht als graphisches Blatt, das irgendwie reizvoll sein soll, auch nicht als perfekte Abbildung. Etwas, das man als schön entdeckt hat, fixieren, nur das, was einem wichtig ist. Und dann ist es auch ein reines Studieren, das sollte man immer wieder machen, so wie ein Klavierspieler bestimmte Etüden immer wieder üben muß, auch wenn's für den Zuhörer fad ist.

Etwas, das sehr vernachlässigt wird, ist das Wissen um die Proportionen. Nachdem man Proportionen nie im wahren Maß sieht, muß man da sehr viel studieren. Wir sehen ja alle Dinge in irgendeiner Perspektive, Verkürzung und nie das wahre Maß, nicht fünf Dinge auf einmal im wahren Maß. Und trotzdem muß das Maß dahinter sein in der Tiefe; eine Aufgabe, die ich für sehr wichtig halte, ja auch allgemeinbildend. Dem wurde früher mehr Bedeutung beigemessen. Drum haben die Leute heute solche Schwierigkeiten mit dem Geschmack, weil sie das Maß verloren haben, den Wert des Maßes. Bei jeder guten Architektur kann man es nachmessen. Das Zeichnen ist für mich eine Werksangelegenheit, ein Studium. Ich wollt', ich hätt' mehr Zeit dafür.