

## **Interview 2**

Paul Schneider im Gespräch  
mit Monika Bugs

## **Laboratorium**

Institut  
für aktuelle Kunst  
im Saarland  
*Institut*  
*d'art contemporain*  
*en Sarre*  
an der  
Hochschule der Bildenden Künste  
Saar  
Saarlouis

### *Impressum*

Herausgeber: Jo Enzweiler  
Redaktion: Dr. Claudia Maas  
Gestaltung: Johannes Fox  
Fotos: Dietlinde Stroh,  
Monika Bugs  
Porträt S. 4: Paul Schneider in seinem Atelier-  
Garten in Merzig-Bietzen. Foto: Dietlinde Stroh  
© Monika Bugs und  
Institut für aktuelle Kunst im Saarland  
Auflage: 1000  
Druck: Druckerei und Verlag Heinz Klein GmbH,  
Saarlouis  
Verlag: St. Johann, Saarbrücken  
ISBN: 3-928 596-14-4  
Saarbrücken 1995

### *Ausgewählte Literatur zu Paul Schneider*

– Lorenz Dittmann: Paul Schneider. Hrsg. von  
Gisela Koch. Lebach 1985  
– Paul Schneider. Eine Skulptur entsteht.  
Saarbrücken 1987  
– Paul Schneider. Licht Stein Schatten. Mit  
Texten von Lorenz Dittmann. München 1991

### *Monika Bugs*

lebt in Saarlouis. Studium der Kunstgeschichte,  
Romanistik und der Klassischen Archäologie an  
der Universität des Saarlandes in Saarbrücken  
und an der Sorbonne in Paris.  
Förderung durch ein Stipendium des DAAD für  
Forschungsaufenthalte in Wien und Paris im  
Rahmen der Dissertation über Leben und Werk  
des saarländischen Malers Edgar Jené (1904-  
1984).  
Freie journalistische Tätigkeiten, Ausstellungs-  
Besprechungen, Eröffnungsvorträge zu  
Ausstellungen, Ausstellungs-Konzeptionen.

### *Auswahl der Veröffentlichungen*

– Der Maler Edgar Jené.  
In: Saarheimat 5-6/1991, S. 76-79  
– Günther Uecker.  
In: Bulletin. Mitteilungen der Galerie St. Johann.  
Ausgabe 3/November 1992, S. 9-10  
– Günther Uecker. Werke der achtziger Jahre.  
In: Von Altdorfer bis Serra. Schülerfestschrift für  
Lorenz Dittmann zum 65. Geburtstag. Hrsg.  
von Ingeborg Besch, Robert Floetemeyer und  
Stephan Michaeli. St. Ingbert 1993, S. 211-217  
– Werner Persy. Menschen und Landschaften.  
In: Werner Persy. Malerei. Hrsg. von Frank J.  
Hennecke. Trier 1994, S. 87-90  
– Edgar Jené. Ein Surrealist aus dem Saarland.  
Hrsg. von M. Bugs. St. Ingbert 1994, S. 19-23

### *Künstlerporträts im Rundfunk*

– Woldemar Winkler. Saarländischer Rundfunk,  
Saarlandwelle. 21. April 1993  
– Edgar Jené und der Traum vom Traume.  
Edgar Jené zum 90. Geburtstag. Saarländischer  
Rundfunk, SR 2 Kultur. 21. März 1994

### *Interviews*

– Ein Gespräch mit *Günther Uecker*. Galerie St.  
Johann Saarbrücken. 31.1.1992.  
In: Bulletin. Mitteilungen der Galerie St. Johann.  
Ausgabe 3/November 1992, S. 7-9  
– Mein Traum ist Wirklichkeit. Ein Gespräch mit  
*Emil Schumacher* zu seinem 80. Geburtstag.  
In: Neue Bildende Kunst. Berlin 1.93, S. 61-64  
– Die Vision des Menschen verändern. *Antoni  
Tàpies* im Gespräch mit Monika Bugs.  
In: Neue Bildende Kunst. Berlin 4.93, S. 38-41  
– Zwischen den Zeilen. Ein Gespräch mit *Pierre  
Alechinsky*.  
In: Neue Bildende Kunst. Berlin 2.94, S. 56-59  
– *Boris Kleint* im Gespräch mit Monika Bugs.  
Interview 1. Saarbrücken 1994

## **Erinnerung an ein Gespräch**

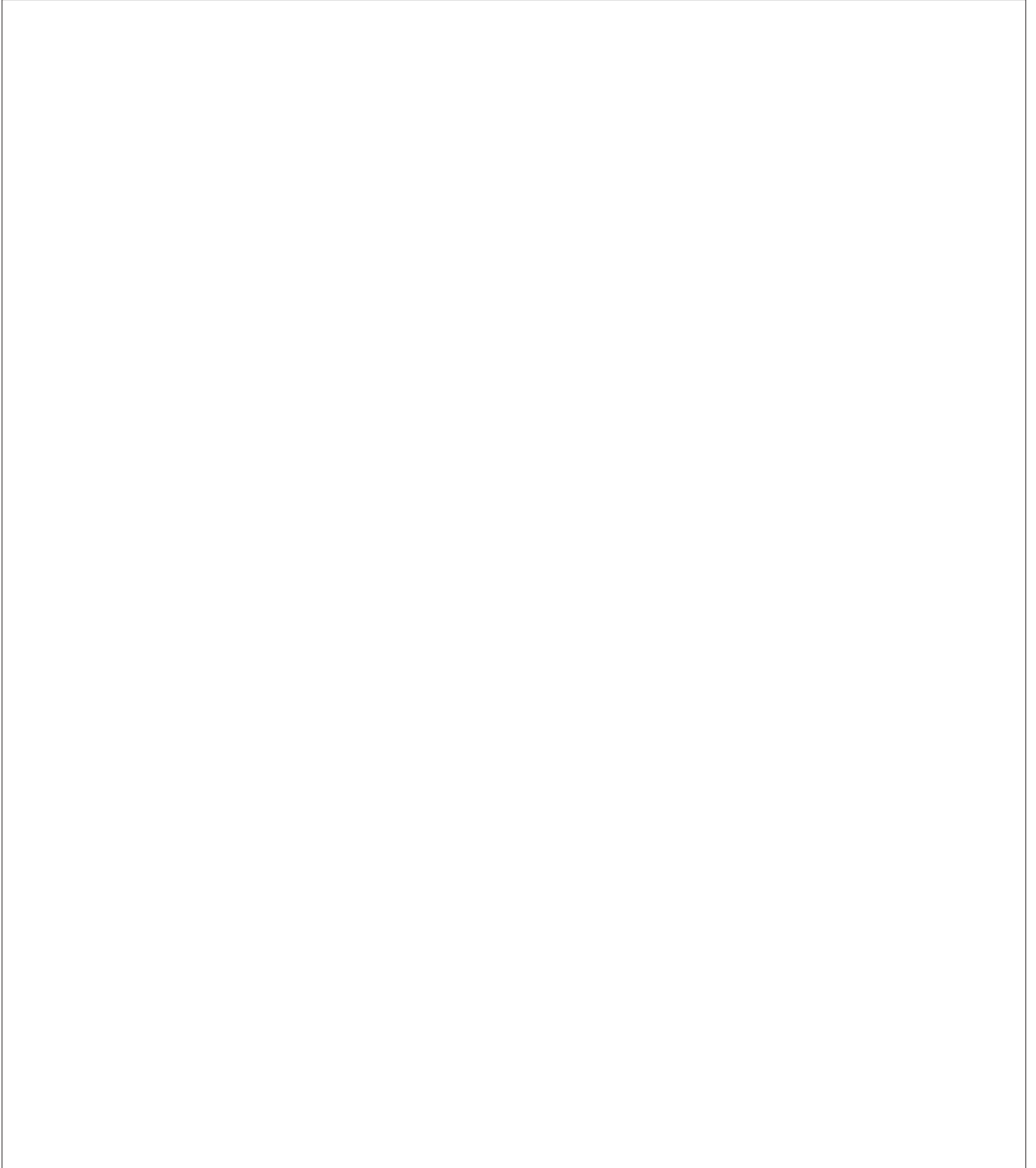
Auf dem Weg durch die sanfte Landschaft vor Merzig-Bietzen, der Wahl-Heimat von Paul Schneider, begreift man, daß der Künstler, sein Leben mit Steinen hierher gehört. Die Landschaft macht aufmerksam auf sich, ohne sich aufzudrängen. Im Sommer leuchten die Hügel in sanftem Gelb und Grün, das gemähte Korn hat goldene Stoppelfelder hinterlassen.

Auf den Äckern steht der Sonnen-Lerchen-Hexen-Stein an einem Ort, an dem die Hexen des Mittelalters ihren Tanzplatz gehabt haben sollen. Paul Schneider bindet solches Wissen ein an den Ort des Steins. Er öffnet den Stein zum Licht, in die Landschaft. Ruhe und Bewegung gehen eine Symbiose ein. Stein, Licht, Wind, Regen – Träger gewachsener Erdgeschichte und kosmischer Erscheinungen. Ewige und meßbare Zeit zeichnen Spuren.

Mit zaghafter, nahezu geheimnisvoller Stimme spricht Paul Schneider von seinen Steinen im Atelier-Garten, wie von vertrauten Freunden, von ihrem Leben und ihrer Geschichte, beinahe ehrfurchtsvoll, andächtig vor ihrer Schönheit, die er behutsam hervorscheinen läßt.

Ein Künstler-Leben, durchsetzt mit Krisen, hat den Menschen Paul Schneider menschen-freundlich bleiben lassen. Er nimmt sein Gegenüber ernst wie seine Steine. Man erfährt von seinem Leben – getragen von der einzigartigen Liebe zum Stein, dessen Wesen er sichtbar macht.

Monika Bugs



*Paul Schneider, Sie arbeiten mit einer Vielfalt von Steinen. Woher beziehen Sie Ihre Steine?*

In der Hauptsache an der tschechischen Grenze, in der Oberpfalz, im Fichtelgebirge, da sind unsere größten Granitsteinbrüche, aber auch aus Südafrika, Nordamerika, Indien, aus den nordischen Ländern Schweden, Norwegen, Finnland, Rußland, Kanada. Und das in großen Dimensionen. Das zum Beispiel ist ein Amazonit von der chinesischen Grenze bei Alma Ata, der eine Seltenheit ist, weil es ihn im Handel nicht mehr gibt. Er heißt Amazonit nach einem Mineral, das man im Amazonas gefunden hat. Diese Arbeit ist noch nicht abgeschlossen, wenn ich den Stein schleife, wird er noch viel intensiver und dunkler. Schauen Sie, das ist ein richtiges Lachsrot, diese Bewegung im Grünen, zwischen Gelb, Ocker und Rot.

*Das erinnert mich an Ihre Aquarelle.*

Ja komisch, sie gehen wirklich zusammen.

*In Ihren Steinskulpturen beziehen Sie ja nicht nur das Licht ein, das Sonnenlicht, Mondlicht, das wandert, sondern auch Wasser, mit dem man auch agieren kann als Betrachter.*

Ich arbeite eigentlich vorrangig für den Außenraum. Ich fühle mich in Innenräumen gar nicht gut aufgehoben.

*Wesentlich scheint ja der Ort Ihrer Skulpturen. Zunächst der Ort des Entstehens: Sie sagten, daß Sie gar kein Atelier besitzen. Es ist also eine bewußte Wahl, nach draußen zu gehen. Und an den einzelnen Skulpturen wäre noch zu eruieren, was es heißt, eine bestimmte Skulptur an einen bestimmten Ort zu stellen.*

Auch zu bestimmen und zu wissen, daß so ein Stein nicht mehr verändert werden darf. Er verliert seine Wurzeln. Wenn ich einen Stein mache, und ihn dann anders herum stelle, geht's wie mit einem Baum, der Baum geht ein. Der braucht Jahre bis er sich umgewöhnt hat. Weil ich morgens an der Ostseite mit dem Licht arbeite, mittags an der Südseite. Und wenn ich den Standort verändere, stimmt das Licht nicht mehr, die Vertiefungen und Erhöhungen, die Arbeit ist nicht mehr wie ich sie gemacht habe.

*Also Sie beziehen Ihre Steine auf einen Ort?*

Auf das Licht und auf den Ort.

*Das heißt, Sie arbeiten für einen bestimmten Ort, wie bei den Steinen an der Grenze zum Beispiel.*

Deshalb ziehe ich eigentlich immer die Großskulptur vor, die irgendwo einen Standort findet. Und wenn ich hier arbeite an einem Stein und weiß, der kommt dorthin, orientiere ich mich an den Himmelsrichtungen. Dann stimmen die Lichtverhältnisse auch am Standort.

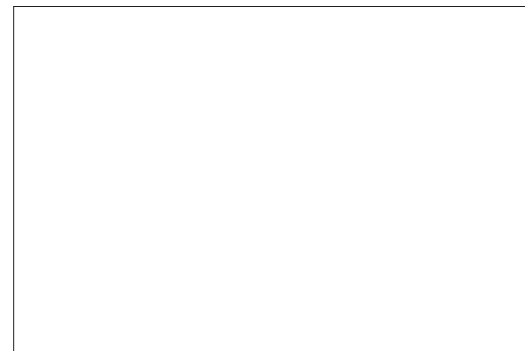
*Aber wie gehen Sie damit um, wenn Ihre Skulpturen in Ausstellungen sind?*

Dann stimmt's leider nicht.

*Das Museum ist wie das Künstler-Atelier auch ein Schutz für Kunst. Darauf verzichten Sie völlig.*

Ich ziehe meine Skulpturen in der Landschaft vor. Das Museum verhindert, daß

*Detail von Paul Schneiders Symposiumsbeitrag zu Steine an der Grenze in Merzig*



die Skulptur einen eigenen Umraum hat, daß die Skulptur ihre Aura, ihren Raum hat. Eine Skulptur existiert in der Landschaft nicht ohne den Raum. Raum und Skulptur sind eine Einheit. Nehmen Sie den Raum, die Sonne, das Licht weg, haben Sie keine Skulptur. Eine Skulptur braucht ihre Aura. Und die ist im Museum sehr eingeschränkt.

*Die Veränderung ist ein wichtiges Thema für Sie, die zeitliche Veränderung und die Veränderung des Steins in der Natur, durch Licht, Wasser, den Wind ...*

Meine Skulptur ist immer ein Zustand. Die Zeit verändert sie. Also muß ich die Bewegung mit einkalkulieren, muß sagen, dieser Zustand ist der jetzige Zustand, aber er ist nie der fertige. Ich muß immer mit der Unfertigkeit leben. Und die Unfertigkeit ist die Fertigkeit. Das Fertige ist nicht mehr schön, das lebt nicht mehr.

Ich war jetzt in Herrmannsdorf bei München, wo ich einen großen Sonnen-Stein gemacht habe. Einmal bin ich um Mitternacht zu meinem Stein gegangen. Da fiel das Mond-Licht durch den Stein. Ich war so fasziniert, daß das sparsame Licht des Mondes in der Dunkelheit so eine Wirkung hatte und wie es im Schattenbereich des Steines stand, wie der Stein auch zum Mondstein wurde.

*Steht hinter Ihrer Arbeit auch die Suche, das Eingebundensein des Menschen in kosmische Zusammenhänge, natürliche Rhythmen zu materialisieren?*

Und zu spüren, daß wir immer an einem undefinierbaren Punkt stehen, wo wir uns zwischen dem Mikrokosmos und dem Makrokosmos bewegen. Wenn ich in den Stein arbeite, verändere ich, ich trete ein in den Mikrokosmos. Ich mache Dinge, die sind für mich rein optisch kleine Veränderungen. Hole ich die Lupe, sind's Welten, die ich da verändert habe. Und umgekehrt ist es mit dem Makrokosmos. Wir kommen immer an einen Punkt, den wir nicht definieren können. Die kleinste Bewegung ist so unheimlich.

*In Ihrer Kunst empfindet man die Beziehung zu archaischen Kulturen.*

Ja, das sind meine Wurzeln. – Als ich in Kassel anfang zu studieren, hatte ich einen Freund, der ist immer über die Felder gegangen, um nach den Spuren der Katten, einem germanischen Stamm zu suchen. Und wenn man dann Hüttenlehm fand oder kleine Steine, dann war ich immer fasziniert, dachte: 'Mensch, das hat schon einer in der Hand gehabt, was hat er gedacht?' Damals habe ich es nur empfunden, später hat es sich verdichtet, daß das, was andere gemacht haben, uns nicht egal sein kann. Ich habe großen Respekt vor dem, was war.

*Ich denke auch an den kultischen Aspekt: Viele Völker haben in ihrem Kult das Urgeschehen, den Ursprung der Welt nachvollzogen, indem sie einen kultischen Ort und eine kultische Zeit schufen, durch Wiederholung einer Handlung. Ich sehe eine Verbindung zu Ihrer Arbeit, wenn ich an die Bedeutung von Ort und Zeit in Ihrer Skulptur denke. Manche Ihrer Steine muten ja fast wie Altäre an.*

Ja, da sagen Sie was Richtiges. Leider! lebe ich in einer Zeit, wo diese Dinge nicht mehr wirken. Ich habe also nur noch meine Sehnsucht. Ich schaffe kultische Steine, aber sie werden als solche nicht mehr angenommen. Ich mache mir selbst was vor, ich mache mir selbst einen Sonnenkult, einen Mondkult, einen Erdkult oder einen Wasserkult, den nur ich erlebe. Ich fühle mich als einer, der Schönheiten sichtbar macht für den anderen. Ich fühle mich als Vermittler.

*Was heißt Schönheiten sichtbar machen?*

Ich meine Erlebnisse, Kraft, ergreifende Dinge, die erschüttern.

*Aber was wollen Sie vergegenwärtigen, das kultische Nacherleben von natürlichen oder kosmischen Erscheinungen?*

Ich mache Dinge, die ein anderer vielleicht entdecken muß.

*So wie Sie von Ihren Steinen sprechen, scheinen Sie in einem Zwiegespräch mit dem Stein zu stehen?*

Ja, das ist gut gesehen. Das Zwiegespräch beginnt, wenn ich mich auf einen Stein einlasse, und das ausschließlich auf diesen Stein. Ich arbeite an einem Stein, will eine starke Veränderung vornehmen, werde unterbrochen, gehe erst am nächsten Morgen hin und erkenne: du hättest gestern abend Deine Skulptur zerstört.

*Also auch Abwarten ist wichtig.*

Ja, Geduld haben, auch beim Betrachten. Die Menschen haben gar nicht genug

Geduld mit sich. Sie warten nicht ab, bis ihr inneres Gleichgewicht, ihr Inneres sich auf Ruhe eingestellt hat. Ich bin sonst sehr hektisch, sehr nervös, am Stein werde ich ganz ruhig, da bin ich ein ganz anderer Mensch, dann stelle ich mich auf diese Zeit ein. Schauen Sie, dieser Stein hat eine Zeit. Die Steine des Fichtelgebirges sind ungefähr 300 bis 350 Millionen Jahre alt. Und die haben viele Bewegungsgänge durchgemacht. Das zum Beispiel ist eine Eisenhaut, die in einem tektonischen Bruch seit Jahrmillionen entstanden ist. Für mich immer wieder eine Faszination.

*Das haben Sie durch Bearbeitung herausgeholt?*

Ich habe den Stein so vorgefunden und habe überlegt: was kann ich daraus machen. Ich frage den Stein: Was willst Du? In dem Moment frage ich ja mich: was will ich? Das ist ein Dialog. Dann ist für mich der einfachste Weg der bessere. An welchem Punkt mache ich die Bewegung?

*Bewegung heißt eine Mulde beispielsweise.*

Diese Mulde. Welcher Stein ist dafür wichtig? Ich muß dafür einen Stein suchen, der sich dafür eignet, der mich auch will, der mich annimmt. Ich suche also die Schönheit und Brauchbarkeit des Steines.

*Sie 'pilgern' also zu Steinbrüchen und suchen Ihre Steine, um sich mit den Steinen 'anzufreunden'.*

Ich lebe immer in zwei, drei Steinbrüchen, ich fahre hin und lebe da fünf, sechs Wochen und arbeite da. Dieser Stein befand sich Jahrmillionen an einer bestimmten Stelle im Berg. Der hat gewartet, daß er eine Skulptur von mir wird. Eine tolle Entscheidung, nicht?

*Von dem Stein?*

Von dem Stein und auch ein Glück für mich, daß ich ihn gefunden und gesehen habe. Viele Künstler sehen die Steine anders. Die machen sich ein Modell und lassen alles, was ihnen nicht paßt, herausarbeiten. Und ich – für mich beginnt die Kunst schon beim Stein. Für mich ist die Gestaltung Tun und Nicht-Tun. Oft ist das Nicht-Tun wichtiger als das Tun.

*Eine Skulptur wirken zu lassen oder in einem Zustand zu belassen – 'Zustand' und 'Veränderung' scheinen mir wichtige Begriffe in Ihrer Kunst.*

In einem Zustand, einem momentanen Nicht-Verändern kann ich eine Sache besser überschauen. Wenn ich immer am Bewegen bin, kann ich kaum eine Entwicklung herstellen oder eine Veränderung. Ich muß inne werden: was hast du da gemacht, was kann daraus weiter werden? Muß es bleiben oder muß es sich noch verändern? Und deswegen sage ich 'Die Kunst ist ein Zustand'. Auf der anderen Seite hat Picasso einmal gesagt 'Ein Kunstwerk ist die Summe von Zerstörungen'. Ich nehme auch immer eine Zerstörung vor und das bedeutet, ich muß mit aller Konsequenz den Mut haben, etwas zu verändern, auch wenn's daneben geht. Das ist wichtig für einen Künstler, daß er auch zerstört, daß er sich selbst eine Schönheit zerstört, mit dem Ziel, eine bessere Form zu finden.

*Ein Stein ist ja nicht ein Blatt Papier, das man eben so zerreißt, sondern etwas Massives. Wenn Sie den Stein zerstören, ist er verloren.*

Der Stein ist kostbar. Jede Veränderung, die ich vornehme, hat in sich die Zerstörung. Aber ich schrecke auch nicht davor zurück, wenn ich glaube, noch einen weiteren Schritt machen zu müssen.

*Für mich sind Sie ein 'Esoteriker' in der Kunst, im Sinne des Kultischen.*

Der Stein hat mich dazu erzogen. Ich bin über den Stein philosophisch geworden. Und man macht ja Dinge ganz unbewußt, und die macht man richtig. – Als ich zum ersten Mal in Indien war, habe ich bemerkt, daß das ein Land ist, das mich unheimlich fordert, was mir sehr viel gibt, mich auch sehr inspiriert.

*Warum sind Sie nach Indien gefahren?*

Ich bin von einem japanischen Freund, der schon mit mir in der Fußgängerzone in Saarbrücken gearbeitet hat, zu einem Symposium eingeladen worden in Nordindien, auf dem Campus einer Universität in Patiala eine Skulptur zu machen, und habe Indien kennengelernt. Wir waren im Süden, an den wichtigen Orten für Bildhauerei und für das Geheimnis, das Geheimnis der Skulptur, das Geheimnis der Religion, des Hinduismus, und die Kraft, die da ist, die Sehnsucht...

*Den Glauben?*

Den Glauben an Kräfte in der Erde und unter der Erde und über der Erde.

*Das Leben mit den Tieren, die Gewaltlosigkeit ist doch ein wesentliches Phänomen dieses Landes.*

Sie werden kaum ein totgefahrenes Tier sehen. Oder Sie gehen in ein Haus, da sind 20, 30 Ratten, die über die Dosen rennen. Und damit leben die Inder. Auch wie man mit Schmutz lebt, mit Gerüchen. Sie gehen an einen Bahnhof, sie gehen in einen Tempel, es riecht ganz konzentriert nach Fekalien. Plötzlich riecht es nach wunderbaren Blüten, plötzlich riecht es nach Fledermäusen. Sie erleben eine Symbiose von Gerüchen.

*Der Geruch ist der am stärksten mit dem Unbewußten gekoppelte Sinn.*

Weil man's nicht verhindern kann.

*Sie haben gesagt, dieser Stein habe gewartet. Ich finde das Bild sehr schön, daß ein Stein wartet, bis Sie ihn einer neuen Bestimmung zuführen. Hier sehe ich die Zeit von Millionen von Jahren, die im Stein liegt, und kristalline Ordnungen, die gewachsen sind. Andererseits markieren Sie mit Strukturen – Würfel, Stufen, Zahlen... – eine andere Zeit.*

Das ist eine Überzeit. Das ist eigentlich das Gehen in die Erde, in die Tiefe. Das andere ist die Bewegung in die Höhe.

*Umgekehrt als man Stufen geht.*

Ich gehe hier umgekehrt in die Erde, bei einem Stufenstein, das ist ein gedankliches Gehen in die Erde. Ich glaube, diese Bewegung ist zeitlos. Sie kann sich auch vollziehen, wenn keine Menschen da sind.

*Ist das der gestaltete Weg in die Erde? Der Stein kommt organisch gewachsen aus der Erde. Und Ihre Gestaltung führt in die Erde zurück.*

Ja.

*Einerseits ist die 'alte' Zeit in dem unbearbeiteten Stein verborgen, andererseits...*

... in dem Bearbeiteten meine Zeit. Richtig, wir sprechen von zwei Zeiten.

*Es ist doch auch die Markierung auf eine relativ kurze Zeit. Ich meine, das Behauen eines Steines ist ja eine Sekunde im Vergleich zum gewachsenen Stein.*

Und auch darüber nachzudenken: ich hab's mit unserer Erde zu tun. Wie alt ist sie? Und meine Begegnung mit dem Gegenwärtigen und der Langzeit. Man könnte dazu sagen 'Sein', etwas Zeitloses.

*Was ist unser 'Sein', was bin ich in der Welt oder mit dem Stein? Sind das Themen für Sie als Künstler?*

Damit beschäftige ich mich dauernd. Ich lese auch viel darüber.

*Was lesen Sie?*

Ich beschäftige mich im Moment mit James Joyce – *Ulysses* und *Finnegans Wake* – und jetzt wieder mit Thomas Mann, den Themen, die er im *Zauberberg* anspricht, oder *Felix Krull*, wo er über Zeit, Äonen denkt. Oder durch Ulysses werde ich nach Irland geführt, komme mit dem 'Book of Kells' in Berührung. Das sind die frühesten Handschriften, die Mönche gemacht haben. Sie stellten schon sehr früh den Kosmos dar. In den Handschriften finden Sie die zauberhaftesten Malereien.

*Wie kommen die Titel Ihrer Steine zustande?*

Das ist eine Orientierung. Der Name ist auch ein Ort. Ich nannte früher meine Skulpturen *Verthori*. Im Wort steckten die Worte 'Vertikal Horizontal' drin. Und das habe ich dann abgewandelt. Immer, wenn ich eine geometrische Form gesehen habe, habe ich Verkürzungen, einen Namen daraus entwickelt.

*Warum diese Kunstnamen? Es gibt noch das 'Ornagramm' z.B.*

Jaja. Da sind die Worte 'Ornament' und 'Gramm', das griechische Wort für Zeichen, enthalten. Die Kunstnamen zu meiner eigenen Ordnung.

*[Vor einem Stein:] Da ist ja der Lichtschein, von dem Sie gesprochen haben.*

Dieser Stein ist ein Sakkura, ein indischer Granit.

*Und was sind das für Zeichen, hier eine Art Spirale?*

Das ist eine Markierung für den Steinhändler. Ich lasse das alles. Für mich sind das Spuren der Vorgänger, also der Arbeiter im Steinbruch.

*Was meinen Sie damit?*

Mein Eindringen in den Stein. Und schauen Sie, alles das, was Sie hier sehen, sind Spuren von einem indischen Menschen. Ich weiß, daß in einem indischen Steinbruch hauptsächlich Frauen arbeiten, mit den schwersten Geräten. Und die kommen nie aus den Brüchen raus. Die leben und sterben dort. Das sind Frauenspuren.

*Die Sie respektieren.*

Ja genau.

*Wie wählen Sie am Stein den Ort für ein Öffnung?*

Um einen breiten Einschnitt zu finden, brauche ich eine breite Seite. Wichtig ist die Entscheidung 'Wie breit darf die Linie sein?' Wichtig ist, daß sie lebendig ist, nicht geometrisch. Sie muß Schwingungen haben. Und: je größer der Winkel ist, umso länger wandert das Licht.

*[Vor einem Sonnenstein:] Dieser Stein ist verblüffend. Von einer Seite sieht man einen 'stillen' Stein, von der anderen Seite entdeckt man...*

... eine Sonnenschüssel mit einem Kubus. Der Kubus ist für mich Vollkommenheit. Der Würfel besteht aus einer Quadratzahl. Und für mich ist eine wichtige Zahl die  $9 - 3^2$ , das Neunerquadrat. Ich habe hier ein Neunerquadrat herausgenommen. – Und schauen Sie: So eine Linie war für mich so wichtig, daß ich sie erhalten habe.

*Sie ist wie eine Narbe.*

Und schauen Sie, diese Farbe hier ist gelb, während die dieses Serpentinegrün hat. Serpentinesteine wurden häufig von alten Kulturen benutzt, weil sie hart und zäh waren, auch als Werkzeuge. Da steckt das Wort Schlange drin, es ist ein verwirbeltes, sehr hartes Material.

*Daher auch die Narben.*

Daher wahrscheinlich auch die Narbeneinschlüsse. Und jetzt hab' ich dies herausgenommen und kam auf den grünen Stein, das Gelbe ist stehengeblieben. Jetzt weiß ich, weil der Stein sehr lange in einem Flußbett in der Schweiz gelegen hatte, daß diese Kruste – nie angerührt – von mir zum ersten Mal aufgebrochen wurde. Es könnte sein, daß diese Haut, die da drauf ist, ein paar Tausend oder Millionen Jahre alt ist.

*Das ist wie eine Färbung, die nur durch Gestaltung hervorkommt.*

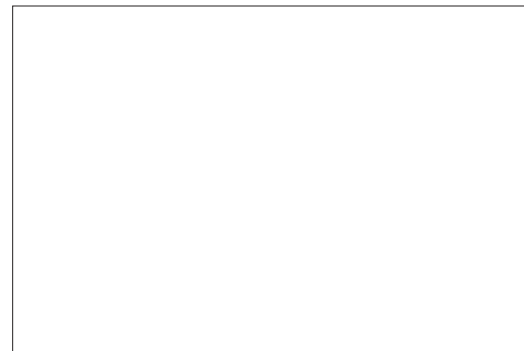
Das ist eine gelbe Färbung, ungefähr 5-6 mm. Und ich dringe hier ein und lege das Grün Blau frei und weiß, daß dieser ganze Stein außen diese gelbe Kruste hat, die lange braucht, um entstehen zu können. Das ist für mich die Faszination dieser Skulptur. Und eigenartig ist, daß ich diese Linie ganz aus dem Gefühl gemacht habe. Es ist also nicht geometrisch genau. Und das gibt dem die Schönheit, daß etwas Genaueres wie der Würfel ungenaue Linien kriegt.

*Warum diese Linien? Gibt es einen Bezug zur Geomantie?*

Geomantie hat für mich eine große Bedeutung. Geomantie sind Erdlinien, Erdpunkte, Schwerpunkte, auf die man sich immer bezogen hat. Es sind Kraftfelder der Erde, das haben die alten Chinesen schon gekannt.

*Und was hat das in Ihrem Werk für eine Bedeutung?*

Weil ich denke, daß wir heute ohne diese Bezüge leben, ohne diese Kraft, die in der Erde steckt. Eigentlich muß alles einen Ort haben, der stimmt. Deswegen habe ich meinen Stein in Herrmannsdorf in die Kompaßlinie gestellt. Dann habe ich ihn aus der Linie um drei Grad verändert, weil in dieser Richtung eine St. Georgs-Kirche steht, aus dem 12. Jahrhundert. St. Georg ist ein Reiter, der mit seiner Lanze einen Drachen tötet. Der Drachen symbolisiert eine linksdrehende Spirale. Eine linksdrehende Spirale schafft einen nicht-guten Ort, die rechtsdrehende bewirkt eine gute Strahlung mit ihrer Bewegung in der Erde. Und der unguete Ort wurde durch das Töten des Drachens ein guter Ort, und jetzt konnte man eine Kirche drauf bauen. Der St. Georg hat einen Ort gut gemacht. Und alle Kirchen, die St. Georg oder St. Michael gewidmet sind, werden als geomantische Punkte gesehen.



*Die Härte des Steines gibt doch auch Widerstand. Da bestimmt dann der Stein den Weg?*

Ich hab den Widerstand für mich gesucht. Metall war damals für mich eine ganz harte Sache. Ich bin von Sandstein zum harten Stein gegangen und hab' mich immer gewehrt vor Granit. Heute arbeite ich nur noch mit Granit und Basalt, weil es die härtesten Steine sind und diese Härte mich herausfordert.

*Zwingt der Stein mit seinem Widerstand zu neuen Wegen?*

Ja, ich muß immer überlegen: wie überliste ich den Stein? Er ist anfangs sehr hart zu mir, und auf einmal wird er immer weicher.

*Weil Sie sich anfreunden?*

Weil ich mich anfreunde und wahrscheinlich auch, weil ich Herr über ihn werde. Zum Schluß sind wir eine Einheit.

*Welche Bedeutung haben die Zahlen-Symbole in Ihrer Arbeit?*

Ich habe etwas entdeckt, was schon lange existiert, eine archaische Form. Ich habe erkannt, daß bei der chinesischen Zahl 4, einem Quadrat mit neun Feldern, in der Mitte ein Feld unbezeichnet ist. Was ist das? Ist das freigelassen für Gott, ist das das Nichts? Ist so die Null entstanden? Also die unsichtbare Achse ist die Null oder das Nichts oder das Absolute. Also ist das Göttliche und das Nichts identisch, das Nicht-Erkennbare ist das Göttliche, Gott läßt sich also nicht erkennen.

*Edith Stein – nicht nur Theologin und Nonne, sondern auch Atheistin – hat einmal gesagt 'Wer die Wahrheit sucht, sucht Gott, auch wenn es ihm nicht bewußt ist'. So ist Kunst doch auch ein Weg der Suche.*

Das Unbewußte ist eine große Kraft, die wir nicht kennen. Wir wissen gar nicht, wie wir uns im Bereich des Todes entscheiden werden. Und weil Sie sagten Kunst: Als der Mensch noch gar nichts kannte als den Menschen, als der Mensch sich Werkzeuge machte, Steinwerkzeuge, 40000 v. Chr., hatten Menschen über Katastrophen usw. eine Berührung mit der Gottheit gehabt, die sie nicht konnten, und plötzlich wuchs bei ihnen das Bedürfnis nach einer leitenden Kraft.

*Das konnten sie bewältigen durch den Kult.*

Durch den Kult. Und ich denke, daß aus dem Kult heraus die Kunst entstanden ist. Kultische Priester haben die ersten figürlichen Dinge gemacht, die wir aus der Prähistorik kennen.

[Vor einem Stein:] Diesen Stein habe ich für die Dunkelheit gemacht. Innen drin liegt die Dunkelheit. Ich mache die Öffnung, um die Dunkelheit zu erkennen. Und damit ich ein Maximum an Dunkelheit habe, muß ich den Stein so gegen die Sonne stellen, daß hier kein Licht reinfällt.

*Sie haben gar nichts daran gearbeitet?*

Ich habe den entdeckt und so erworben. Ich habe lediglich diese Wand abgespitzt, gestockt und dann geschliffen und dieses Loch gebohrt.

*Und das ist praktisch die Versiegelung.*

Das ist die Versiegelung. Sie verschließt die Röhre.

*Warum haben Sie das nicht offen gelassen?*

Das ist das Geheimnis. Die Dunkelheit. Das ist auch eine indische Erinnerung. Ich war so verliebt in die Dunkelheit in den indischen Höhlen. Und der Stein ist eigentlich wie die Höhleneingänge in Ellora. Ich habe die Dunkelheit so fasziniert erlebt, daß es in mir gewachsen ist, Dunkelheit darzustellen. Das ist der erste Stein, der die Dunkelheit zeigt. Und diese Kühnheit, hineinzubohren und dabei Gefahr zu laufen, den Stein zu zerstören.

Und schauen Sie, was mir gut gefällt, die Kinder spielen, die verunreinigen, die machen das, was in Indien im Tempel passiert. Die haben Steine reingeworfen, dann was Flüssiges. Dadurch kriegt der Stein eine Patina. Der indische Tempel ist auch ein Instrument, wie ein Werkzeug.

*Man empfindet Ihre Steine nicht technisch, sondern sinnlich, haptisch. Wie bearbeiten Sie den Stein? Setzen Sie auch Maschinen ein?*

Wenn Sie mit großen Steinen arbeiten, brauchen Sie große Werkzeuge. Ich arbeite

mit der Maschine. Aber ich arbeite in erster Linie mit Hammer und Meißel, weil das sehr rhythmisch ist, meditativ. Und wenn ich mich auf so einen Stein eingestellt habe, auf das Gewicht von Hammer und Meißel, dann schlage ich ganz rhythmisch. Dann brauche ich überhaupt keine Pause zu machen. Und dabei habe ich nicht das Bedürfnis, fertig zu werden, sondern ich bin einfach in diesem Rhythmus. Es ist fast wie eine Therapie.

*Auch wie eine Meditation.*

Wie eine Meditation. Ich verwende das Wort nur nicht so gerne, weil es zu häufig benutzt wird.

*Ich denke, man kann's auch umschreiben mit Sich-Anfreunden mit dem Stein, Sich-Einschwingen in seine Energie.*

Eingehen, Innig-Werden. Wenn man innig wird mit etwas, dann hat man viel Zeit dafür. Dann meditiert man.

*Und Sie kommen ohne die Maschine nicht aus? Denn an sich verträgt sich das ja kaum mit meditativem Kunstschaffen.*

Bei den großen Steinen, die ich bearbeite und bei den Ideen, die ich habe, komme ich ohne Maschinen nicht aus. Aber bei kleinen Steinen arbeite ich kaum mit der Maschine. Ich komme immer mehr zu der Hand zurück. Bei meinen letzten Steinen sieht man nicht, daß ein Werkzeug dran war.

In Mahabalipuram bei den Tempelbildhauern habe ich viel gelernt. Wenn der Tempelbildhauer eine große Skulptur macht, einen Ganesha, ein elefantenköpfiger indischer Gott, einer der beliebtesten Götter, das ist eine geheimnisvolle Kultaktion, dann hat er einen Steinblock, mißt die Höhe, die Tiefe und die Breite, macht sich ein kleines Modul und fängt dann mit dem Spitzisen an zu arbeiten. Der macht alles nur mit der Spitze und er wird immer feiner je näher er zur eigentlichen Figur kommt.

So denke ich, die ganze Gestaltung könnte nur aus Punkten bestehen. Der Punkt ist entscheidend bei der Gestaltung. Der Punkt ist die Kraft, der Punkt ist das Zentrum der Idee. Jeder Punkt ist ein Teil Gestaltung, eigener Energie. Gestalten ist für mich etwas Neues, was ich machen kann, was noch nie da gewesen ist.

*Zum Beispiel, das Licht durch den Stein zu führen, Landschaft in den Stein zu beziehen oder Zahlensymbolik einzubeziehen?*

Ja genau. Ich habe eine Menschheitskultur-Symbolik gefunden, die schon da war.

*Ist das nicht auch etwas im Sinne von C. G. Jungs 'kollektivem Unbewußten'?*

Wir machen, glaube ich, immer Dinge, die schon gemacht worden sind. Und alles, was wir machen, hat irgendwo auch seine Wurzeln. Ich habe bestimmt viele Wurzeln und diesen Wurzeln gegenüber trage ich eine große moralische Verantwortung. Ich muß sehr behutsam sein.

*Respektvoll auch, wie vor dem Stein.*

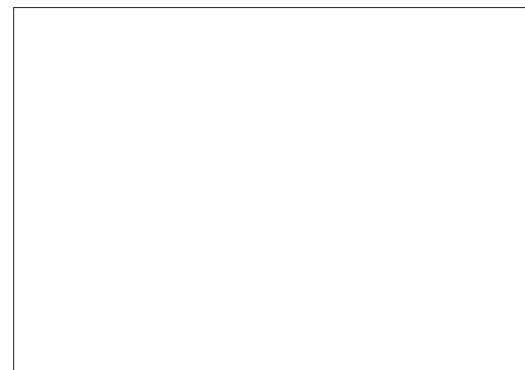
Genau. Und wissen Sie, es kommt gar nicht darauf an, daß ich viel mache, sondern daß das, was ich mache, mich befriedigt und daß ich sagen kann, 'Das ist von mir'. Das muß nicht viel sein. Im Nicht-Tun ist große Gestaltung. Wie Laotse sagt 'Es ist alles schon getan'. Nicht-Tun ist Tun. Oder wenn ich sehe, daß ein Gletscher kalbt oder Vulkane Landschaften verändern, da ist so viel gestalterischer Wille drin.

*Warum heißt dieser Stein 'Sonnen-Lerchen-Hexen-Stein'?*

Ich habe ihn der Sonne und dem Frühlingsanfang gewidmet. Der Stein teilt den Tag in zwei Hälften und ist mit seiner Keilform nach Süden gerichtet. Hier habe ich einmal den Frühlingsanfang erlebt: Eis und Schnee, und dann ging die Sonne rot auf, das konnte man durch die Öffnungen im Stein sehen. Das war phantastisch. *Lerchenstein*: wenn ich in der Landschaft gearbeitet habe, haben die Lerchen immer über mir gezwitschert. Ende Februar kommen schon die männlichen Lerchen, vier Wochen später die Weibchen. Und dann haben Sie immer die Lerchen über sich.

*Und warum Hexenstein?*

Eine Journalistin aus der Gegend hat herausgefunden, daß hier in Harlingen, oben auf den Feldern ein Hexentanzplatz war. Wo genau, weiß man nicht, aber da ich diesen Lerchen- und Sonnenstein habe, denke ich, das kann nur hier gewesen sein und sehe die Hexen dann nachts um meinen Stein tanzen.



Schauen Sie, diese Transparenz. Der Stein als Medium. Ich gucke durch und kann nur mit meiner Sehnsucht durchkommen. Da sehen Sie eine Lichtung. - Was mir auch gut gefällt, ist der Horst, wo die Vögel draufsitzen.

Ich habe Bohrungen gemacht, so daß der Stein klingt. Ich habe 49, 7 x 7 Löcher gebohrt. Je länger das Loch ist, umso tiefer ist der Ton. Man kann darauf spielen. Sie müssen sich vorstellen, ich habe den Stein hingelegt und habe ihn von der roten Seite gebohrt, weil ich wußte, wenn ich von der anderen Seite bohre, würde die rote Seite, die ich erhalten will, zerstört. Der Bohrer drückt mit Gewalt immer solche Felder heraus. Dadurch hat das so eine Zylinderform bekommen. Sie bohren durch eine Wand und drei Zentimeter vorher kippt das Material nach unten, geht nicht als Rundung raus sondern als trichterförmiger Teller. Dadurch entstand ein eigenartiges Relief.

Und wenn jetzt die Sonne wandert, wandert sie mehr und mehr in die Vertiefungen hinein. Und so um ein, zwei Uhr nachmittags ist es am interessantesten. Dann entsteht ein wunderschönes Spiel von Hell und Dunkel.

*Es ist sicher kein Zufall, daß Sie 7 x 7 Löcher gewählt haben. 7 - auch eine magische Zahl.*

Eine magische Zahl. Da hatte ich die 9 noch nicht für mich entdeckt. Die 7 ist für mich die Summe von 3 und 4, also 3 als Symbol für das Männliche und 4 ein Erdzeichen, das Weibliche symbolisierend. 7 x 7 ist 49 und eine Quadratzahl. Sie stellt die Fläche dar, während 7 x 7 x 7, also 7<sup>3</sup> den Raum, einen Würfel darstellt. Da ich häufig mit der Quadratur und dem Würfel arbeite, sind diese Dinge für mich sehr interessant. Ich habe mich auch fast gar nicht an die 2 herangetraut. Plötzlich dachte ich mir, in der 2 steckt der Zweifel.

*Weil Sie auch etwas Divergierendes, Trennendes hat.*

Wenn man nicht zweifelt, kann man sich nicht entwickeln. Wenn Sie sich nicht entscheiden, sind Sie kein Mensch. Die Dualität, die 2, ist ganz wichtig. Sie werden sehen, bei allen Gestaltungen, bei allen Dingen, die mit Kultur, mit Kunst zu tun haben, ist die 2 ganz wichtig und plausibel, groß, klein, Mann, Frau, hell, dunkel. Auch C.G. Jung hat sich mit Zahlen auseinandergesetzt. Auch das *I Ging* hat er gedeutet.

*Arbeiten Sie mit dem I Ging?*

Ich hab's schon öfter gemacht. Ich finde den Text hervorragend.

*Er ist ja schwer verständlich, weil uns die Symbole und das Denken dieser Kultur fremd sind.*

Erstmal das und weil wir uns nie dazu zwingen, dahinter kommen zu wollen. Da braucht man viel Zeit und viel Geduld und viel Kontemplation.

*Haben Sie Erkenntnisse für sich gewonnen?*

Ich habe *I Ging* in schwierigen Phasen gelegt und habe herausgefunden, daß es immer stimmt. Das ist gespenstisch, mit großer Weisheit geschrieben. Lange vor Christus haben die chinesischen Philosophen das entwickelt.

*Die Aquarelle:*

*In den Aquarellen lebt sehr stark die Struktur, die man als Übertragung der Oberflächenstruktur eines Steines, auch seines Gewachsen-Seins sehen kann.*

Ja. Ein frühes Aquarell ist nach meinem ersten Flug nach Indien entstanden. Ich wollte diese braune Erde, die so ganz weich und so ganz tonig ist, darstellen. In einem anderen ist der Gedanke von Licht und dem Schatten des Lichtes. Ich wollte etwas darstellen, was es gar nicht gibt, daß Licht einen Schatten hat.

*Daß das Licht einen eigenen Schatten hat, ohne sich zu brechen?*

Genau.

*Sie sagten, daß die Aquarelle in der Herstellung schwierig sind. Was ist daran so schwierig?*

Sie sehen, daß ich viele Schichten male. Und von Schicht zu Schicht ist jedesmal die Zerstörung mit beinhaltet. Ich weiß nicht, wann ich aufhöre. Ich weiß nicht, wann es besser ist, jetzt keine Schicht mehr zu machen. Ich arbeite ganz intuitiv und ganz konzentriert, tagelang, bis ich dann plötzlich weiß, ich muß jetzt aufhören.

*Wie beginnen Sie damit?*

Ich beginne, indem ich einen ganz zarten Ton anlege, die ganze Fläche hat einen Ton, der keine Störungen hat, so daß ich mich ganz in diese zarte Tonigkeit verliere. Dann ziehe ich einen nächsten Ton drüber, dann wird die Tonigkeit etwas stärker. Dann lasse ich eine Stelle aus und ziehe wieder einen Ton drüber und ziehe das farbige Wasser ab. Ich arbeite in vielen Schichten, das sind ungefähr 20 Schichten in diesem Bild. Ich lenke die Farbe so behutsam, daß ich dann diesen flockigen Untergrund kriege. Das ist eine Technik, die ich mir selbst entwickelt habe.

*Sie sprachen von vielen Schichten. Kann man das nicht auch begreifen als ein 'Nachvollziehen' dieses gewachsenen Steines?*

Nee, das läuft ganz parallel. Wenn ich so 'was mache, denke ich nicht an den Stein. Aber hinterher stelle ich fest: Da steckt meine Verliebtheit in meine Steinstruktur drin. Wo ein Grün und ein Rot und ein Gelb nebeneinander liegen und das so einen Gesamtton ergibt. Und diese geheimnisvollen Linien habe ich so verbunden, daß das Ganze zusammenhängt wie ein Geflecht.

In diesem Aquarell wollte ich einen Berg darstellen. Der Berg als Geheimnis. Oben auf der Höhe des Berges lebt die Gottheit. Da sind viele Farblinien übereinandergezogen und wenn Sie mit der Lupe gucken, sehen Sie plötzlich eine ganze Räumlichkeit, die da entsteht. Wenn Sie lange hingucken, wird's wie Wasser.

*Es beginnt zu leben.*

Das Rot ist wie Wasser, als ob es eingegossenes Glas wär. Und hier habe ich eine Linie eingefaßt, da dachte ich an die Linie, die aus Punkten besteht.

In den Tempelhöhlen von Ellora hat mich ein großer Stier sehr beeindruckt, der Nandi, der Träger von Shiva. Christus wurde von einem Esel getragen, jede Gottheit wurde von irgend einem Tier getragen und gerade in der indischen Religionsgeschichte, in der Mythologie wurde jeder Gott von irgendeinem Tier getragen. Der Nandi wird sehr stark verehrt. Bei Mysore finden Sie einen Nandi in einem 7 m hohen Stein, aus einem Block gearbeitet, verehrt wie eine Gottheit. Der ist ganz dick mit Fett überzogen. Das Auge dieses Nandi hat mich fasziniert. Ich habe dieses Auge gezeichnet. Und nun muß man wissen, daß in Indien dieses Grün und dieses Rot sehr wichtige Farben sind.

*Was bedeutet Ihnen Farbe, die bisweilen erdig oder intensiv leuchtend erscheint?*

Das ist vielleicht meine Sinnenfreude, ich freue mich an Farben. Jede Farbe hat ihre Bedeutung. Und ihre Schwingung versetzt mich in Zustände, auch des Träumens, dabei entdecke ich Neues.

*Das ist das Auge eines Stiers?*

Das ist das Auge eines Stiers, aber dieses Auge ist ein Kosmos geworden. Hier – bei einem anderen Bild – ist eine Komposition von drei Oktaedern. Durch die Oktaeder, die in einem Würfel liegen, zieht eine Achse, die unendliche Seelenachse im Kosmos vielleicht. Und hier, dieses Quadrat könnte ein Neunerquadrat sein. Der Oktaeder ist für mich die vollkommene Form, weil er zwei Pyramiden beinhaltet. Seine Basis ist ein Quadrat. Der Gedanke ist, daß diese Quadratur eigentlich die Gegenwart verkörpert. Die Vorgegenwart hat hier begonnen und wird immer kleiner, dann beginnt eine neue Form, es ist wie die Geburt oder wie der Tod. Und wenn man nun diese Pyramide vollendet, ist die Spitze von dieser Pyramide schon in der anderen Pyramide und die Spitze von der anderen Pyramide liegt in dieser, so daß die Zukunft schon in der Gegenwart oder in der Vorgegenwart liegt.

*Was ist Tod für Sie? Sie haben einmal geschrieben 'Sterben ist über eine Grenze gehen, in einen anderen Raum eingehen'.*

Das Sterben ist gegenwärtig, der Tod ist Dauer, ist eigentlich Leben. Im neuen Raum, den wir Tod nennen, ist neues Leben. Das Sterben ist der Übergang, das Sterben ist die Gegenwart. Wir treten in einen neuen Raum ein, wir durchmessen Räume, es gibt ein fortwährendes Leben.

*Also Transformation?*

Genau. Wir verändern unseren Körper, aber Seele und Geist – so stelle ich mir das vor – ist etwas, das kann nicht sterben. Ich denke oft an unsere Erde, wenn unser Kosmos, unser ganzes Universum nicht mehr existieren würde... Man muß sich vorstellen, da ist ein dunkler Raum, daneben existiert Licht mit unserem Geist und unserer Seele.

*Wie stehen Sie zu Reinkarnation?*

Also mit der Reinkarnation bin ich vorsichtig. Ich glaube nicht, daß wir auf diese Welt noch mal zurückkommen. Es ist für mich nicht wichtig, daß ich nochmal auf diese Erde zurückkomme. Denn so wichtig ist diese Erde nicht.

*Das ist erstaunlich, denn gerade Sie leben doch mit der Erde, mit Teilen der Erde.*

Aber, wenn ich mir überlege, daß diese Steine Millionen Jahre alt sind, sie waren mal flüssig und es war mal alles Glut. Und wenn man weiß, daß die Erde noch einige Milliarden Jahre haben wird, daß die Sonne auseinanderquillt, das Feuer vielleicht über uns hinausgehen wird und sie wird sich dann zusammenziehen zu einem weißen Stern, die Sonne wird immer kleiner. Und in einer Zwischenphase wird die Sonne die Erde einsaugen, wie ein Feuerschlund, dann ist es unbedeutend, darüber nachzudenken, was mit der Menschheit ist, mit der Kunst.

*Worin sehen Sie heute die Aufgabe der Kunst? Was haben Sie sich für eine Aufgabe an die Kunst gestellt?*

Die Kunst hat für mich eine wichtige Aufgabe. Ich werde glücklich und unglücklich an der Gestaltung. Man leidet auch am Gestalten, weil man immer das Gefühl hat, du hast es wieder nicht erreicht, was du gedacht hast. Du gehst immer als Verlierer, als Unglücklicher aus dem Kampf heraus, weil du das große Ziel, was du dir gestellt hast, nicht erreichst. Aber es bleibt die Hoffnung, einmal etwas Gutes vollbracht zu haben.

*Was ist Ihr Ziel?*

Mein Ziel ist, etwas zu erreichen, was vollkommen, aber geheimnisvoll ist. Denn, wenn man vor einem großen Kunstwerk steht, z.B. die 'Pietà Rondanini' (eine unvollendete Arbeit) von Michelangelo, die 'Badenden' von Cézanne oder die 'Wasserrosen' von Monet, dann weiß man, es ist etwas Großartiges und man kann's nicht erfassen. Und ich denke, was ich so verehere und was nicht erreichbar ist, das ist Kunst, was mich glücklich und unglücklich zugleich macht, wo ich alles vergesse und glücklich bin.

*Sie haben zu einer Skulptur geschrieben: 'Das ist ein Geschenk an die Menschen und die Landschaft'. Ist Ihre Kunst ein Geschenk an die Menschen, den Betrachter?*

Ich mache die Kunst für mich. Weil ich mich am besten kenne und weil ich weiß, wie hohe Maßstäbe ich an mich lege, wenn ich arbeite. Ich möchte das beste erreichen, was ich kann. Ich weiß aber auch, daß die Dinge, die ich mache, andere sehen. Ich stehe also in einer großen Verantwortung für andere. Ich könnte sie beleidigen. Ich will die Menschen nicht beleidigen, sie sollen an Kunst wachsen. Ich stelle eine Kraft in den Raum. Diese Kraft soll auf andere übergehen und soll sie auch stark machen. Wenn ich ein Buch lese von einem bedeutenden Schriftsteller, wachse ich dran, werde ich glücklich. Und so soll Kunst sein. Kunst soll wie ein Gebet sein. Kunst ist nicht Dekoration, um einen Raum schön zu machen, sondern Kunst soll uns immer daran erinnern, daß wir uns entwickeln und reifer werden können. Und wir wachsen an der Kunst.

*Was waren Ihre ersten künstlerischen Prägungen?*

Wir sind ja mit der Dritte-Reich-Kunst groß geworden, wir wußten gar nicht, was Kunst war. Wir haben Bildchen gesehen, und schlechte Bildchen. Ich hab' ein Handwerk gelernt nach dem Krieg, die Volkshochschule besucht, dann war ich bei einem Bildhauer.

*Welches Handwerk haben Sie gelernt?*

Maler, ich habe Räume angestrichen, nachher nur Schilder gemalt. Vorher habe ich am Bau gearbeitet. Während meiner Freizeit habe ich immer gezeichnet und gemalt. Ich wollte aber ein Handwerk kennen. Beim Malerhandwerk lernst du, was Öl ist, was Terpentin, was Farbe ist, wie sie zusammengerieben wird.

*Welche Künstler waren wichtig für Sie?*

Lehmbruck, Maillol, Barlach. Das waren die drei Bildhauer, an denen ich mich orientieren konnte. In Kassel, wo ich lebte, war ein gutes Museum. Da bin ich zur wichtigen Malerei gekommen, Rembrandt, Rubens und Frans Hals zum Beispiel. Ich stand damals noch stark auf der Malerei und habe gleichzeitig an der VHS modelliert. Aber vielmehr als ich modelliert habe, habe ich immer wieder Lehmbruck gesehen, diese großen Figuren und habe bemerkt, daß diese Figuren Architekturen waren. Da habe ich gehnt, was Raum ist.

*Das war der Grund, weshalb Sie zur Skulptur gekommen sind? Jeder Künstler sucht sich ja sein Medium.*

Ich bin mehr unbewußt zur Skulptur gekommen. Ich wollte Malerei und habe immer Skulpturen gemacht. Ich bin an eine Sandgrube gegangen und habe an den Wänden riesengroße Skulpturen rausgekratzt. Im Winter habe ich im Schnee große Köpfe gemacht. Was macht man, wenn man eine Skulptur macht? Man macht erst mal Köpfe.

*Ihre ersten Arbeiten - in einem Katalog ist 'Johannes der Täufer' abgebildet...*

Das ist Akademie. Vor der Akademie sind Dinge entstanden, die mein Unterbewußtsein zum Ausdruck gebracht haben. Bei der Aufnahmeprüfung mußte ich Ton modellieren. Und da habe ich ein Fabelwesen gemacht.

*Mit was wurden Sie aufgenommen?*

Mir wurde empfohlen, in die Bildhauerei zu gehen. Ich hatte einen Keramikkopf abgegeben, der war ganz streng. Der war so in der Richtung Barlach gearbeitet, aber es war schon eine persönliche Aussage, es war fast nur eine Kugel. Und dann hat man mir ja auch die Vorsemester geschenkt.

Dann habe ich mit Sandstein begonnen, mit Hammer und Meißel, hab` so vor mich hingewurschtelt. Ich hatte einen guten Zeichenprofessor an der Kasseler Kunsthochschule, hatte mit Arnold Bode zu tun, dem Urheber von der *Documenta*. Die Kasseler Kunsthochschule wollte das Bauhaus weiterführen.

*Wir haben ja von den Künstlern aus der Kunstgeschichte gesprochen.*

Auf Anregung von Arnold Bode habe ich mir in Düsseldorf die Henry Moore-Ausstellung angesehen. Das war für mich ein ganz großes Erlebnis. Als ich mich selbst gefunden hatte, habe ich Giacometti in Rom entdeckt.

*Was Raum angeht?*

Was Skulptur angeht, gestaltete Skulptur. Und zwar hat Moore damals noch figürlich gearbeitet, aber schon stark übersetzt, gegenstandslose Skulpturen. Und er hat mit vielen Materialien gearbeitet, Blei poliert, mit verschiedenen Marmoren gearbeitet, Sandsteine bearbeitet, Güsse gemacht. Alles das war für mich eine Welt, die ich nicht kannte, mit diesen Durchbrüchen, mit diesen Möglichkeiten, eine Figur zu verändern zu einer neuen Gestalt, die nur noch an Figur erinnert. Das war ein Schlüsselerlebnis. Dann machte ich ganz strenge Skulpturen, den Kopf des Johannes des Täufers und kam ein halbes Jahr später nach Paris und sah Constantin Brancusi.

*Das war ganz was ähnliches.*

Das war ganz was ähnliches. Ich dachte: Du bist auf einem guten Weg. Damals nach dem Krieg war Brancusi in Deutschland noch nicht so bekannt. Aber Brancusi hat die moderne Bildhauerei geformt. Brancusi und Matisse waren die Wegbereiter für die moderne Skulptur. Vereinfachen, Weglassen – ah, ich war fasziniert.

*War das der Weg, nicht nur zur Skulptur, sondern auch von der Figuration zur Abstraktion?*

Als ich von Kassel weg war, erkannte ich, daß das figürliche Arbeiten nach Modellen eine Sackgasse war, daß die menschliche Figur nichts mit mir zu tun hatte.

*Diese Erfahrung haben Sie in Frankfurt gemacht?*

Da wußte ich's noch nicht. Da war ich unglücklich, ich habe zwar nach Menschen modelliert und gearbeitet, habe immer Figuren angeguckt, den Stadler und immer wieder den Lehbruck und solche Sachen und wußte gar nicht, daß mir das gar nicht liegt.

*Sie haben sich gequält?*

Ich habe mich gequält, bis ich plötzlich bei einer Reise nach Italien und Griechenland erkannte, daß ich gestalten kann ohne die menschliche Figur als Abbild, daß es Figuren gibt, die nur indirekt – in den Maßen oder Proportionen – mit dem Menschen zu tun haben.

*Wo sehen Sie in Ihrer Kunst den Menschen?*

Ich war auf Santurin und sah, daß man mit den ausgegrabenen Basaltsteinen von den vulkanischen Ausbrüchen baut wie die Wespen ihre Waben, ganz kubische Dinge, mit Überhängen, strengen Fenstern, Treppenaufgängen..., in den Propor-

tionen zu den Häusern. Sie machen das Gehäuse für den Menschen. Sie machen etwas, was mit dem Menschen zu tun hat. Der Mensch muß nicht sich darstellen, er kann auch das darstellen, wo er drin lebt, seine Wohnung, die Eingänge, die er nach Menschengröße macht, Stühle, Tische, die haben alle was mit dem Maß des Menschen zu tun. Und da wurde mir klar, daß man das Gestalten viel größer sehen muß. Ich fing an, das Gestalten, die Kunst größer zu sehen, also nicht an den Menschen gebunden, sondern an das Menschenmaß.

*Und wie würden Sie das auf Ihre Steine übertragen? Wo ist da der Mensch?*

Der große Stein ist eine Herausforderung an den kleinen Menschen, diesen Stein in sein Leben, in seine Arbeit einzubeziehen und sich zu sagen: 'Ich hinterlasse auf diesem Stein meine Denksuren'.

*Und die Einbeziehung des Lichts? Licht evoziert Schatten. Sie thematisieren Polaritäten, Rhythmen, Lebensrhythmen, Licht - Schatten, Öffnen - Schließen. Das Öffnen der Steine mag Höhle deuten, die Mutterhöhle, aus der der Mensch geboren wird.*

Die Bildhauerei hat ja zwei Möglichkeiten, eine Sache optisch zu erfassen und haptisch. Eine Skulptur hat den Raum und den Körper, das, was er ist und was sich um ihn legt. Auch die Dunkelheit und die Helligkeit machen die Skulptur aus, prägen die Oberfläche eines Körpers. Dazu kommt das Erhabene und das Vertiefte. Da sind viele Dinge, wenn die stimmen, lösen sie in uns eine Stimmung aus, die kann heiter, traurig sein, kann fördern oder bedrücken. Und wir brauchen die Heiterkeit, wir brauchen auch manchmal die Besinnlichkeit und das Bedrückende.

*Wie würden Sie Ihre Suche in den ersten Skulpturen, in denen Sie ja ganz andere Materialien verwenden, umschreiben?*

Das Bewußtsein eines schaffenden Menschen ist langsam am Wachsen. Ich habe vor vielen Jahren Dinge gar nicht gewußt, die ich erst durch die Arbeit am Stein erkannt habe. Ich hätte Ihnen damals nicht sagen können, daß eine Skulptur Körper und Raum ist, daß eine Skulptur mit ihrem Umraum lebt. Das habe ich erst durch meine Arbeit im Freien gelernt.

*Die zweite Stufe Ihrer Skulpturen sind 'Drahtskulpturen', die ja sehr offen sind, in denen auch Transparenz zum Tragen kommt.*

Die sollten Raum einschließen, den Sie trotzdem sehen.

*Das ist doch den späteren Steinen mit der Lichtöffnung vergleichbar.*

Genau. Das war eine konsequente Entwicklung meiner konstruktiven Arbeit.

*Was haben Sie zuerst gesucht, den Körper im Raum?*

Mich hat ein Ausspruch bei Henry Moore sehr begeistert. Henry Moore sagte einmal 'Das Loch ist die Offenbarung', wenn er einen Stein geöffnet hat. Das war für mich ein guter Satz, ich habe erst viel später herausgefunden, was er damit meinte. Das Loch offenbart mir vieles. Wenn ich an einem Stein arbeite und ich will in die Tiefe eindringen, vergesse ich ganz, daß ich auf der Rückseite rauskomme. Dann habe ich eine Oberfläche gestaltet. Ich bin nicht in die Tiefe eingedrungen. Die Tiefe ist in meinem Geist. Auch bei Moore sind diese Löcher nur eine Oberfläche. Wir bleiben immer an der Oberfläche. Diese Oberfläche können wir gestalten, mit Strukturen, da sehen wir Quadraturen, Reliefs, Licht und Schatten, Dunkelheiten, aber die Tiefe ist in uns.

*Bei Ihren Steinen spürt man – ein gottlob selten benutztes Wort – Wahrhaftigkeit. Wir haben ja über Wahrheitssuche und Gott gesprochen...*

Wenn ich Gott verehren will, muß ich ihn tief in mir verehren. Ich muß ihn in mir suchen, wenn ich ihn verstehen will. Mir ist auch der Gedanke gekommen, daß die Menschen durch ihr vieles Tun alles zerstören. Es darf gar nicht heißen 'mach` Dir die Erde untertan', es müßte eigentlich heißen 'mach Dich der Erde untertan'. Und das mache ich in meiner Arbeit. Wenn ich mich der Erde untertan mache, bin ich ein Naturerhalter. Dann habe ich Respekt vor der Natur, dann ist für mich der Stein kein Material, sondern ein Gegenüber. Für mich ist der Stein kein Material, sondern ich habe das Glück, an diesem Stein arbeiten zu können.

*Wie entsteht Kunst? In welchem Zustand ist das möglich?*

Kunst entsteht meist, wenn man in einem Zustand ist, wo man nichts will. Man darf nicht an ein Ziel denken.

*An das Ziel vielleicht schon, aber nicht an den Erfolg.*

Wissen Sie, die Kunst gibt einem die Möglichkeit zu größter Freiheit wie nirgends sonst, aber auch zu größter Verantwortung. Aber diese Freiheit befreit Sie auch vor Geld und diesen Dingen. Davon müssen Sie total frei sein. Wie Diogenes in der Tonne, so muß man leben.

*Einmal haben Sie geschrieben, daß Sie in einer Skulptur ein Wort eingemauert haben. Das Geheimnis ist ja etwas Wichtiges in der Kunst, in Ihrer Kunst?*

Das Geheimnis ist das Göttliche, weil wir nicht hinter das Geheimnis kommen. Ich glaube, es ist wichtig, je älter man wird, daß man Geduld haben muß, daß man damit lebt, das Geheimnis dort zu lassen, wo's ist. Daß man um das Geheimnis weiß, aber daß man's nicht unbedingt wissen muß. Daß man an Gott glaubt, ohne ihn sehen zu müssen. Und weil das ganze Reich, das Gott geschaffen hat, so riesengroß ist. Es könnte ja sein, daß es Milliarden von Universen gibt, wie es Galaxien gibt, dann kann ich sagen, wenn irgendein Wesen so etwas gestaltet hat, ist es so groß, daß ich's mir nicht vorstellen muß.

*Zusammenfassend kann man doch sagen, daß es in Ihrem Werk die Dualität gibt aus Organischem - Anorganischem, Unbearbeitetem - Bearbeitetem, Geschlossenem - Geöffnetem. Ich war verblüfft bei diesem runden Stein, der auf der einen Seite ein neunquadratisches Feld hat und in der Mitte eine Öffnung, dann geht man herum, findet eine Mulde mit vielen Narben und diesen fast aggressivem Würfel. Stereometrische Elemente durchziehen ja Ihre Arbeiten, ob Stufen, Würfel, Pyramide. Was sind das für Symbole für Sie?*

Schauen Sie, die Stufe ist nicht nur das, was Sie sehen, sondern auch das, was sich unsichtbar an sie dranlegt, man könnte es auch die unsichtbare Stufe nennen. Bei einer Stufe fühle ich das Unsichtbare. Die Stufe ist für mich im Grunde eine Schräge, auf der sich der Mensch bewegt, nach oben oder nach unten. Und die Richtung, die er nimmt, hat eine innere Bedeutung, eine innere Entscheidung. Gehe ich die Stufe hinauf oder hinunter? In dem Hinaufgehen und Hinuntergehen ist immer etwas Positives und etwas Negatives. Es bleibt einem als Mensch nicht erspart, die Stufen hinauf zu gehen und hinunter zu gehen.

*Und in dieser Skulptur führen Sie die Stufen – entgegen unserer Erfahrung – nach unten rückwärts in die Tiefe. Damit kehren Sie doch 'Erfahrungsgesetze' um.*

Das ist eine andere Stufenthematik. Das ist die, wo ich umgekehrt in die Erde gehe, in einen anderen Raum gehe, den Überraum, den unteren Raum. Das ist aber eigentlich nur bei dieser Skulptur der Fall.

*'Sterben ist die Grenze, und damit trete ich in einen anderen Raum', ein Wort von Ihnen.*

Für uns ist Sterben eine Grenze, weil wir nicht wissen, in welchen Raum wir gehen. Sterben muß ich. Ich werde einen neuen Raum betreten. Ich stelle ihn mir gut vor. Ich meine, wenn man Künstler ist, gestaltet, setzt man sich automatisch auch mit dem Tod auseinander.

*Und da hilft Ihnen die Kunst, die ja eine lebenslange Suche ist?*

Ja, genau. Da hilft mir die Kunst, weil die Kunst Werden und Sterben bedeutet. Wenn ich einen Stein zertrümmere, etwas abschlage, dann stirbt der Stein Teile von sich ab. Der Stein muß ja auch sterben, wenn ich ihm etwas wegnehme. Aber ich arbeite an ihm, um ihn zu erhalten. Aber ich mache dauernd die Erkenntnis, daß, wenn ich ganz hart an ihn herangehe, er aufschreit.

*Tod. Künstlerdasein. Lebenslange Suche. Sie haben das eben sehr positiv dargestellt, daß der Künstler die Chance hat, sein Leben lang zu suchen. Aber es kann doch auch eine Belastung sein. Wieviele Künstler scheitern, quälen sich wie Sie am Anfang Ihres Studiums, wo Sie etwas gesucht haben, die Figur, was gar nicht Ihr Weg war.*

Das finde ich sehr wichtig, weil ich einige Male in einer ganz großen Krise war, in einer gestalterischen Krise. Ich hab mir gar nicht zugetraut, daß ich etwas finde, was nicht an irgendwas angelehnt war, aber ich habe Geduld gehabt und habe einfach auch die Dinge wirken lassen. Und ich bin durch die beiden Reisen nach Santorin und nach Elba von dem weggekommen, was ich gelernt hatte. Und in so einer Krise habe ich plötzlich allen Gips zerschlagen, ich habe nicht mehr figürlich modelliert. Dann habe ich mit Metall angefangen, obwohl ich Metall immer gehaßt habe.

*Die Metallsulpturen entstanden aus der Krise heraus?*

Ich wollte mich an meinen eigenen Haaren aus dem Sumpf ziehen. Ich machte etwas, was mir ganz schwer fiel, jetzt mußte ich was Technisches können. Man lernt Dinge, die man vorher nie gedacht hat. Und dann habe ich immer konstruktivere Formen gemacht, bis ich zu einem Punkt kam, an dem ich nicht mehr weitermachen konnte. Da habe ich diese transparenten Metall-Körper gemacht.

*Und dann kam die Auflösung, von der konstruktiven Kunst zu den Raumsulpturen, den 'Raum-Käfigen'?*

Ich habe eigentlich einen Raum herstellen wollen, den man nur noch optisch erlebt. Ich habe auch mit Bewegung gearbeitet, habe figürliche Dinge gemacht, Objekte, die mit Motor bewegt werden. Ich habe Türme gemacht, die sich ganz langsam gegeneinander drehen. Dann dachte ich: Man muß Kinetik durch seine eigene Bewegung spüren und bin auf diese ganz strengen Türme gekommen, wo durch das Aneinanderreihen Rhythmik im Raum entstand. Mit einer Skulpturengruppe habe ich's auf den Punkt getrieben, mit Spiegeln und Metall, so daß es sich optisch auflöste.

*Und der Weg zum Stein?*

Ich muß sagen, man ist in Bewegung und man greift und hält sich fest. So war das beim Stein. Ich habe den Stein angefaßt und wußte: Das ist mein Weg.

*Sind nicht diese 'Nahtstellen' auf dem Weg der Entwicklung aus Krisen gekommen, Nahtstellen, die Sie weitergebracht haben?*

Das weiß ich heute. In dem Stein habe ich meine Heimat gefunden. Der Stein treibt mir die Flausen aus, daß zu schnell etwas entsteht. Der Stein hat mich zur Ehrlichkeit erzogen.

*Was bedeutet Ihnen die Materialität des Steines? Ist es der Widerstand, der Ihnen wichtig ist?*

Der Stein ist zusammengesetzt aus vielen Atomen. Wie ich vorhin schon sagte, der Punkt ist in der Gestaltung das wichtigste Element, weil von ihm alles ausgeht, der Punkt ist die Verdichtung von Energie. Man sagt doch 'Ausgangspunkt'. Von einem Punkt geht alles aus. Aber es ist auch die Härte, der Widerstand, der mich fordert und mir Zeit läßt.

*Es geht ja immer wieder um die Struktur eines Steines, um die Farb-Elemente, die Zeichen und Spuren, darum, daß der Stein 'Träger von Zeit' ist, eine Geschichte in sich birgt, auch eine Energie.*

Und wenn ein Stein Träger von Zeit ist, wenn ich einen Stein suche und sehe, wenn neue Bänke gebohrt und abgeschossen werden, wenn der Steinbruch über Jahre und Jahrzehnte sich total verändert, dann denke ich: wo du jetzt stehst, hättest du vor 10 Jahren gar nicht stehen können, weil da Massen von Steinen waren. Wo sind die? Das ist alles Zeit auch. Als die Steine noch da waren, saßen Millionen von Jahren da. Jetzt ist es leer, und diese Leere hat eben auch was von Gestalt. Leerer Raum ist etwas Unheimliches.

*Sie haben eben 'Zeit' genannt. Lorenz Dittmann schreibt vom 'Gedächtnis der Natur'. Ist das ein Phänomen, das Sie sich bewußt machen, das Sie verinnerlichen, in Zwiesprache mit dem Stein?*

Ich entdecke den Stein, seine Minerale. Mit Neugierde gehe ich mit dem Stein um. Ich komme dauernd mit Mineralien nach Hause. Diesen schwarzen Kalkstein haben wir in Irland gefunden. So zerklüftet sieht die ganze Landschaft aus. Sie wurde vom Meer, vom Salzwasser verändert, aber sie erinnert auch an das Vorher.

*Eine interessante Frage ist, welche Künstler, auch Schriftsteller einer bestimmten Zeit aus welcher Landschaft kommen. Michelangelo, alle großen Künstler, die die Renaissance geprägt haben, kommen aus der gleichen Landschaft.*

Arezzo z.B., Piero della Francesca, Giotto, Botticelli sind so meine Maler.

*Warum?*

Weil sie mit Phantasie streng malen, Ordnung haben und weil das für mich auch konstruktiv ist. Das hat eine Würde. Ich mag auch die frühen Bilder von De Chirico. Die Räume und die Schatten, diese Raumvision. Oder die Etrusker.

Ich mag vor allem auch die frühen Kulturen, was die aus Stein gemacht haben, die Assyrer, auch die Ägypter, den ganz strengen Stil.

*Noch einmal zu den Symbolen. Was bedeutet ein Würfel für Sie?*

Der Würfel hat für mich was mit der konstruktiven Skulptur zu tun. Nun kann man nicht sagen, daß der Mensch den Würfel erfunden hat. Der Würfel ist eine mineralogische Form. Das zum Beispiel ist ein perfekter Würfel, ein Pyrit. Und bei diesem Würfel ist es interessant, daß die Struktur immer im rechten Winkel läuft. Und Sie können einen in viele kleinere aufteilen. Der Baustein behält immer die Würfelform, also 3 x 3 x 3 Würfel in einem sind 27 mit derselben Form.

*Sie haben ja einige Steine mit Inschriften versehen. Welchen Stellenwert hat die Poesie für Sie?*

Ich habe auf einen Stein geschrieben 'Sein und Lassen'. Kollegen hatten mir den Vorwurf gemacht, ich würde nicht genug arbeiten. Die wußten nicht, wie ich mich quäle, wenn ich nicht soviel mache. Und dann merkte ich, daß es wichtig ist, etwas in sich ruhen zu lassen. Das Sein, das zeitlose Sein ist eigentlich die Kunst. Auf die eine Seite habe ich *Sein* geschrieben, auf die andere Seite *Lassen*. Lassen, Sich-Überlassen, etwas stehen lassen, weil ich denke, es ist gut so.

Dann habe ich einen anderen Spruch geschrieben, oben an dem Grenzstein. Gegenüber war eine wunderschöne Baumgruppe. Einige Zeit vorher las ich Marcel Proust *Die Suche nach der verlorenen Zeit*. Er gibt eine Beschreibung von Landschaft. Er beschreibt das Gefühl von Gegenwart, man spürt, daß er das nie wieder erleben wird. Es sind auch drei Bäume aus der Ferne. Das ist wie eine starke Kraft, die in ihm lebt, die aber trotzdem nicht erreichbar ist. Das Geheimnis der Ferne, des Nahen.

*Eine Berührung mit der Zeit, mit der Geschichte, mit dem Kosmos?*

Ja genau. Und da sah ich die Bäume und dachte: das hast Du genauso gesehen. Hier sind *die* Bäume. Es war wie eine Vision. Ich dachte auch an die Radierung von Rembrandt 'Die drei Bäume'.

In einem Buch über Philosophie las ich etwas über den Haiku. Der Haiku ist ein 17silbiger Vers. Dann habe ich einen Text ausgedacht, der mußte sich auf das knappste beschränken, er mußte aber phantasievolle Worte in sich bergen, wo jedes Wort ein starker Ausdruck ist. Und weil der Stein der 3 gewidmet ist – alles hat mit 3 zu tun, die Maße, die Öffnungen – habe ich geschrieben *drei Bäume am Horizont, Zauber der Gegenwart, ich liebe sie*. Und ich habe das nicht auf eine Seite geschrieben, sondern über den Knick auf zwei Seiten, so daß da steht *Drei Bäume, Zauber, ich* und auf der anderen Seite *am Horizont der Gegenwart, ich liebe* und dann *sie*.

*'Sie' ist der Betrachter?*

Ja. Das ist alles ganz stark gewortet. Das 'sie' auch als die Verehrung des Weiblichen, der Natur.

*Kunst und Natur ist ja das zentrale Thema Ihrer Suche. Wollen Sie sich einem Naturbewußtsein hinwenden, dem Betrachter helfen, mit Ihren Objekten zur Natur zu finden?*

Ich bin ein Liebhaber der Natur und ein Mensch, der nicht gerne verändert, der so vor sich hinräumt. Aber ich will die Dinge, die ich mache, nicht leichtfertig machen. Ich mache Dinge, die etwas von meinem Denken zeigen, die etwas mit der Zeit zu tun haben. Also sie sollen auch stimulieren und verändern.

*Sehen Sie Ihre Steinskulpturen auch als Meditationsobjekte? Ihre Haltung ist meditativ und das fließt in die Objekte ein. Würden Sie das dem Betrachter 'empfehlen'?*

Ein Mensch, der meditieren will und der weiß, was es bedeutet, der weiß, daß er's bei meinen Steinen kann. Meditieren ist etwas für Sucher.

*Zum Entstehungsprozeß Ihrer Arbeiten: Es gibt ja Zeichnungen. Aber ich kann mir gar nicht vorstellen, daß sie für die Gestaltung einer Skulptur eine Rolle spielen.*

*Erwächst eine Skulptur nicht eher aus der Zwiesprache mit dem Stein?*

Ich habe früher viel gezeichnet, vor der Natur. Heute sehe ich einen Stein, stehe davor und denke 'Machst du die Öffnung da, machst du sie da, machst du einen Schlitz, ein Loch? Wie gehst du da vor?' und lasse mich vom Stein inspirieren. Aber ich arbeite meistens ohne Zeichnung und immer ohne Modell.

*Was passiert in Ihnen? Was erfahren Sie dabei?*

Dabei erfahre ich immer meine Unsicherheit, meine Unzulänglichkeit. Das ist der reine Zufall, daß etwas gut wird. Es gibt so viele Möglichkeiten an den Steinen. Wichtig ist, daß ich den Stein erhalte und daß es nachher für den Betrachter auch ein Erlebnis ist wie für mich. Aber, das ist bis zum letzten Moment offen. Und dann merke ich plötzlich, wie der Stein mit mir kommt.

*... und keinen Widerstand mehr leistet. - Wir haben ja eben vom Festhalten gesprochen. Wann können Sie ein Werk loslassen als fertig?*

Das ist eine tolle Frage! Das ist eine ganz wichtige philosophische Frage, für den Künstler zu wissen, wann er aufhört. Das weiß er nicht. Es kann zu spät sein, es kann zu früh sein. Ich glaube, da muß eine unsichtbare Hand Sie führen, daß Sie wissen, wann Sie aufhören. Das wissen Sie nicht, absolut nicht. Ich bin überzeugt, viele Arbeiten sind zu spät aufgehört. Daher das Geheimnis des Fragments. Alle bedeutenden Fragmente, hauptsächlich von Michelangelo, sind bedeutende Kunstwerke, weil sie unfertig sind.

*Weil doch sehr Vieles offen ist.*

Es ist viel offen. Es ist ein Vertrauen an den Betrachter, daß er das in der eigenen Vorstellung verwenden kann. Dieses Unvollendete ist das Tolle.

*Das trifft ja auch auf Ihre Arbeiten zu, daß Sie eben nur bestimmte Teile – sei es Öffnungen, Mulden – bearbeiten.*

Ja. Ich brauche immer noch die Erinnerung an das, was war.

*Und wie wählen Sie eine Öffnung? Wenn Sie sagen, ich bringe das auf einen Punkt, kann doch dieser Punkt die Öffnung, ein erweiterter Punkt sein.*

Ich habe diesen Stein, einen sehr harten Granit gesehen und war fasziniert. In diesen Stein habe ich einen Schlitz schneiden lassen mit der Diamantsäge, so daß das Licht durchfällt und man auch die andere Seite sieht, dieses Geheimnis des anderen Raumes erkennt man durch den Schlitz. Der Stein ist so fertig, daß ich eigentlich gar nicht mehr viel dran zu machen brauche. Bei einem anderen Stein lasse ich das Licht durch ein ganz kleines Loch fallen, so daß die Leute suchen müssen. Und ich weiß noch nicht genau, wie ich's mache, aber ich weiß, daß etwas passiert, das *Lichtgeheimnis*, aber wie, das wird mir der Stein erst sagen, wenn ich mich tagelang damit aufhalte.

*Licht hat eine sehr hoch angesiedelte Symbolik. Licht steht für Göttliches, Lichtwesen, Engel, Aura. Eine 'gute' Aura ist ja eine sehr lichte Aura, wie wir das vom Heiligenschein aus der christlichen Symbolik kennen. Welchen symbolischen Wert hat Licht für Sie?*

Das hat für mich eben das, daß zwei Zeiten vorhanden sind. Das Licht hat eine Bewegung von 300000 km in der Sekunde. Das können wir nicht fassen. Licht sieht man nicht. Licht macht sichtbar. Dieser Stein, wenn er 50 oder 300 Millionen Jahre alt ist, und das Licht 300000 km in der Sekunde fliegt, was kommt dann zusammen, was durchdringt den Stein da so schnell und hinterläßt so einen Lichtfleck, der dann langsam wandert. Was trifft da zusammen, was ist das für eine unheimliche Situation und eine Dimension. Und da denke ich, das ist Menschenzeit, das ist Menschenbewegung. Wenn ich da morgens beginne und abends aufhöre, ist ein Stück von meinem Leben weg. Das ist nicht mehr rückgängig zu machen, das ist nicht mehr zu wiederholen. Es wird immer weniger. Und plötzlich ist nichts mehr übrig. Und das hat mir sichtbar gemacht, daß ich mit dieser Bewegung sehr vorsichtig und kostbar umgehen muß.

*Wir haben eben von Zeitgeschichte gesprochen, die im Stein verborgen ist. Das Licht verlebendigt das, es zeigt den Wandel, auch die Rhythmik Tag - Nacht, die Wiederkehr. Sie machen kosmische Rhythmen auch sichtbar, indem Sie das Licht durch einen Kristallisationspunkt schicken.*

Und wissen Sie, wer am meisten davon hat? Eigentlich ich. Ich bin immer wieder überrascht, wenn ich ein Loch bohre oder schlage, plötzlich wird's leicht, dann kommt der erste Strahl, das erste kleine Löchlein, ooh. Das kann ich immer ganz allein erleben. Das ist ein Ereignis.

*Wir haben vom Kult gesprochen. Der Kult macht Zeit ja greifbar durch Wiederholung. Und es ist eine Materialisierung von Licht, wenn Sie das Licht durch eine*

*Öffnung schicken. Ist das auf der Ebene der bearbeiteten Teile zu sehen? Ob das stereometrische Figuren sind oder Mulden, die aus dem Stein herausgearbeitet werden. Sie haben ja eben gesagt, daß das ein Stück Gegenwart ist, das Sie in die Geschichte des Steins einbringen.*

Ein Gedanke von Erhard Kästner hat mich fasziniert. Er schreibt zum Parthenon 'wo in Mulden, die von Menschenfuß getreten wurden' oder 'in Schüsseln Zeit stehen bleibt'. Verstehen Sie, diese ausgetretenen Mulden sind angefüllt von dieser Zeit, die sie hat entstehen lassen. Und diese Mulden, wenn ich am Stein Vertiefungen habe, sind Zeitmulden, die sichtbar machen, wo Zeit stehen bleibt. Und dieses Stehen-Bleiben von Zeit hat eben auch was Geheimnisvoll-Gegenwärtiges, die Gegenwart, die wir nicht messen können, die für uns nicht erkennbar ist, aber, wenn Gegenwart drin stehen bleibt, das ist für mich eine Größe, die kann ich erfassen.

*Was bedeutet es, wenn Sie z.B. einen Würfel aus dem Stein herausarbeiten? Ein Stück Gegenwart?*

Der Würfel ist für mich ein meßbarer Körper. Es ist die Begegnung von rational und irrational. Der Würfel wird erst irrational, wenn ich geheimnisvolle Dinge drauf mache. Ich wollte hier teilen, der Körper, wie er hier ist, besteht aus lauter Würfeln, und das, was hier oben als Raster angedeutet ist, da ist nur der Kopf der Würfel sichtbar. Das sollte zeigen, der ganze Stein besteht aus Würfeln, wie Zellen. Wenn jeder Würfel eine Mitte hat, besteht der ganze Stein aus Mitte. Dieser hat auch was mit der 9 zu tun wiederum. Die 9 ist für mich eine absolute Zahl.

*Warum ist die 9 die absolute Zahl?*

Weil sie die 3 in der Potenz ist. Etwas Vollkommeneres gibt es nicht.

*Kreis und Quadrat symbolisieren das All. Welcher Symbolwert kommt dem Kreis zu? Und was bedeutet das Quadrat für Sie?*

Ich habe früher immer stark mit geometrischen Formen gearbeitet. Meine Kreise sind eigentlich nicht mehr vollkommen rund, sondern lebendig rund. Das Quadrat bedeutet für mich immer Ordnung gegen Unordnung. Ordnung gegen Chaos.

*Ordnung und Chaos umfaßt auch die Polarität Ihrer Arbeiten: Naturbelassenes und Geordnetes.*

Ich nehme mir die Ordnung des Quadrats zu Hilfe, weil ich vor dieser gewaltigen Dynamik der chaotischen Natur nicht bestehen kann. Ich muß mir einen Standpunkt schaffen, damit ich das überhaupt erfassen kann. Ich brauche immer den Boden. Und dann baue ich ein Haus, ein Fundament. Das ist wichtig für einen Bildhauer. Ich stelle einen Stein auf eine Fläche. Die Fläche, auf der ich lebe, ist die Erde. Wissen Sie, wenn Sie's mit schweren Gewichten zu tun haben, dann muß der Boden, wo der Stein steht, ganz solide sein, eine gediegene Fläche haben. Das ist die Quadratur. Die ist gut zu messen und sie ist gleichmäßig, so tief wie breit. Das ist überschaubar. Ich brauche die Ordnung, weil ich in mir so verloren bin mit meinem Chaos.

*Wie wählen Sie den Ort für eine Skulptur?*

Ich suche immer nach Orten, die unverändert bleiben, daß der Stein dort stehen kann, vielleicht wie der Gollenstein.

*Und die Ausrichtung vollziehen sie nach dem Licht?*

Ich habe immer einen Kompaß. Ich brauche immer die Orientierung.

*Nach welchen Kriterien suchen Sie den Ort? Ich denke an den 'Sonnen-Lerchen-Hexen-Stein'.*

Ich brauchte eine große Freifläche. Er sollte auf einem Hochplateau stehen und nicht in die Nähe von einem Bunker oder Bäumen. Ich habe die Stimmung gesehen, die Sonne und habe mich lange da aufgehalten, tagelang, bis ich spürte, das ist der richtige Ort. Ich habe nach meinem Gefühl entschieden.

*Es gibt einerseits die Verbindung von Stein und Landschaft, andererseits von Stein und Stadt, aber Ihre Stein-Skulpturen sind schutzlos. Wie gehen Sie damit um?*

Ich bin auf die Moral der Menschen angewiesen. Ich bin neulich an einem Stein von Karl Prantl gewesen, da waren zwei Kugeln abgeschlagen. Das hat mich so beleidigt. Die Dinge sind dem Menschen anvertraut. Da sind keine Zäune drum, kein Verbotsschild, und dann wird's doch zerstört – wo Menschen einfach nicht mit Freiheit umgehen können.

*Der Stein verändert ja auch den Ort.*  
Ja, der Stein verändert den Ort.

*Was für ein Zeichen wollen Sie setzen? Sie geben Ihren Skulpturen Titel wie Sonnenstein, Mondstein...*

Ich denke, das sehen die Leute selbst, wenn der Schatten hinter dem Stein wandert. Ich weiß von Freunden, die fahren im Winter, wenn Schnee liegt, rauf zu den Steinen. Sie sehen, wenn der Mond wandert, genießen die intime Atmosphäre, die Dunkelheit, wie so ein Stein langsam aus der Dunkelheit herauswächst, wie Schatten sich verändern, die Ruhe in der Landschaft. Ich setze Steine in die Landschaft, um unserer heutigen Zeit, die mit Stahl und Beton arbeitet, etwas entgegenzusetzen, was solide ist, was gewachsen ist, was noch irdisch ist.

*Verstehen Sie Ihre Steine auch als Ruhepunkte in der Landschaft?*

Ja. Meine Steine brauchen nicht viel Menschen, kein Hochhaus, keinen Flugplatz. Meine Steine stehen in der Landschaft und haben Bäume, Sonne, Schafe oder Kühe und haben besinnliche Menschen, wünschen sie sich. Sie sollen diese Zeichen setzen, erinnern, wo Natur ist, wo die Dinge zusammenklingen und ein Stein zu der Natur gehört.

*Sie haben sich um die Stadtkultur verdient gemacht in Saarbrücken. Wie würden Sie Stadtkulptur und Landschaftskulptur unterscheiden? Es gibt da ja sicher zwei 'Seelen' in Ihrem Werk.*

Ja, bei der Stadt ist mir immer die Ordnung um den Stein herum wichtig, daß es Gehstrukturen sind, daß es gepflasterte und sichtbare Bodenräume sind, die etwas einfassen, umrahmen.

*Empfinden Sie Zeitbezogenheit in Ihrer Kunst? Was gibt Ihnen Impulse von außen? Wie verarbeiten Sie oder beantworten Sie Ereignisse, die von außen auf Sie zukommen?*

Ich leide an unserer Zeit, ich freue mich über positive Dinge, aber ich leide an sehr vielen Dingen, daß so viele Menschen sterben, in Jugoslawien, diese ganze Ostgeschichte, die atomare Entwicklung.

*Wie gehen Sie in Ihrer Kunst damit um?*

Ich kann deswegen keine andere Kunst machen als die, die ich nur kann. Aber, wenn ich so sensible Dinge mache, die auch was mit Traum und Meditieren zu tun haben, gebe ich auf diese Art und Weise dem Menschen vielleicht ein Gegengewicht. Ich denke, daß meine Sprache einfach, wie sie auch ist, eine Zeitsprache ist. Daß ich also gegen Gewalt oder gegen ein Atomwerk meine meditativen Steine setze. Wo man sagen kann, das ist ein Ankerplatz.

*Können Sie noch etwas zu der Magie der Zahlen sagen?*

Die Zahlen drücken viele Ordnungen aus. Und jede Zahl hat ihre Heimat. Dann waren wir in Indien sehr fasziniert. Sie finden an vielen Orten in Lehmhütten Spuren von weißen Händen, wo plötzlich durch die Hände ein Ornament entsteht. Das kennt man auch aus afrikanischen Kulturen. Ich habe in einer Höhle in Spanien Wände gesehen. 30000 vor Christus haben Menschen früher Kulturen mit Farbbeuteln auf die Hände geschlagen und dann ist die Hand auf der Höhlenwand sichtbar geworden. Die 5 hat also für die Menschen immer eine Bedeutung gehabt und als Folge die 10.

*Es ist kein Zufall, daß wir 5 Finger haben.*

Ja genau, und daß wir 5 Zehen haben. Und diese Dinge haben in der Ornamentik und in der Höhlenmalerei immer eine Bedeutung gehabt. Und daß wir 4 Finger haben und daß der Daumen, der fünfte Finger im Winkel davon absteht. Das hat ja auch eine Bedeutung.

*Verstehen Sie Ihre Objekte als 'kultisch'?*

Den ersten Stein in Indien für die Sonne habe ich in Patiala im Punjab begonnen. Das war eine starke Sonnenfinsternis. Und die Inder haben Angst gehabt, es würde was ganz schlimmes passieren. Unter diesem Aspekt habe ich den Stein gemacht und habe ihn der Sonne gewidmet und ich wußte, daß ich hier eine Mystik der Inder berühre, ihre Gefühle von der Kraft, der Energie der Sonne und der Gewalt, der Schicksalsentscheidung. Denn Sonnenfinsternisse haben immer große Katas-

tropfen im Nachhinein. Insofern war mein Stein schon als Kultstein vorbereitet. Die Inder haben den Stein sofort als Kultstein gesehen. Schauen Sie, ich habe an dem Stein diesen kosmischen Würfel gemacht. Die Inder haben das sofort verstanden. Es gibt einmal im Jahr ein Lichtfest, da werden dann immer kleine Tonlämpchen auf der anderen Seite des Steines in eine von mir gearbeitete Mulde gesetzt.

*Wie unterscheiden Sie Landschaftsstein und Sonnenstein?*

Der Landschaftsstein ist auf die Landschaft bezogen, weil durch die Öffnung die Landschaft in den Stein hineingezogen wird. Sie entdecken die Landschaft durch den Stein. Sie sehen den Stein dunkel, ruhig, hintendran bewegt sich das Korn plötzlich, bewegt sich die Landschaft, und Sie merken auf einmal, das eine ist Ruhe, das andere Bewegung. Der Sonnenstein aber ist ganz auf die Sonne bezogen, was am Licht-Schatten-Ereignis ablesbar ist.

*Was bedeutet Ihnen das Unbewußte, Traum?*

Ich kann meine Träume nicht erzählen. Aber ich habe Träume. Vieles davon fließt in meine Arbeit. So entstehen oft Dinge, die mir gar nicht bewußt sind.

*Sie denken dabei auch an Tag-Träume?*

Ja. Ich träume mir immer eine schöne Welt. Daß ich seit vielen Jahren so große Steine machen kann – da hat sich ein Traum verwirklicht. Ich hätte nie gedacht, daß ich mal einen Amazonit kaufen kann. Wenn Sie in einen Steinbruch kommen und kaufen sich einen Stein oder wenn Sie in ein Symposium kommen und Sie haben plötzlich das Gefühl, das ist jetzt mein Stein. Das ist ein unheimliches Gefühl und ein Erlebnis von Besitz. Sie haben ein Stück der Erde, das Ihnen gehört. Und das können Sie gestalten. Einen Stein zu kaufen und einen Stein zu besitzen, ist das Tollste, was es gibt. Sie können sich gar nicht vorstellen, wie glücklich ich bin, daß in der Tschechoslowakei, in England oder in Georgien, in Irland, Indien, Österreich, Rom... große Steine von mir sind. Das macht mich ruhig und das nimmt mir auch jede Angst vor'm Tod und vor'm Sterben.

*Welche Bedeutung hat das Licht bzw. die Dunkelheit für Sie?*

Das war ein ganz wichtiges Schlüsselerlebnis, zum zweiten Mal in Ellora zu sein und den Tempel zu erleben. Sie müssen sich vorstellen, es geht viele Meter in den Tempel hinein. Da war ein Felsen und die Menschen sind Stück für Stück in die Tiefe des Berges eingedrungen, um einen Kultraum zu gestalten, und in der Tiefe dieser Höhle herrscht große Dunkelheit. An dieser Stelle ist ein Steinpfeiler stehen gelassen worden, der in sich das Heiligste des gläubigen Hindus birgt. Denn Sie müssen lange warten bis Ihre Augen in der Lage sind, einen schwachen Schimmer dieses Allerheiligsten des Shivalinga zu sehen.

*Wie Sie es mit den Steinen auch tun.*

Ja. - Und mir erscheint es wie ein Wunder, daß das Licht so viel Kraft hat, da hineinzuwandern und eine Form zart zu streicheln und ich erlebe plötzlich eine runde Form und spüre, daß die Inder das als eine Gottheit verehren. Und da habe ich Dunkelheit als faszinierend schön erlebt. Durch dieses Erlebnis habe ich intensiv über Dunkelheit nachgedacht und so wurde mein Dunkelheitsstein geboren.

*Was bedeutet Ihnen Ihr Leben in der saarländischen Abgeschiedenheit?*

Ich brauchte einen größeren Raum, wo ich arbeiten kann. Ich brauche den Himmel über mir. Ich brauche die Sonne und ich brauche das einfache stille Leben. Ich brauche die Ruhe, es war mir zu laut in der Stadt.

*Was bedeutet es heute im Saarland, im Grenzland zu leben?*

Wissen Sie, ich habe mich da reingedacht, reingelebt. Ich habe mich langezeit nicht als Saarländer gefühlt. Das kam von meinen Eltern, die Rheinländer waren.

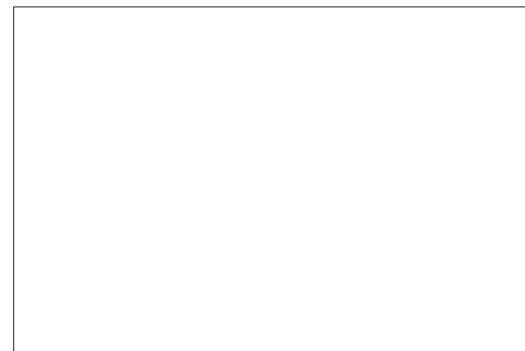
*Und was heißt das für Ihr Kunstschaffen?*

Ich würde das auch anderswo machen. Die 'Steine an der Grenze' waren ganz wichtig, da habe ich über Grenze nachgedacht.

*Die Grenze war das Motiv?*

Ja, über Grenze nachzudenken, die Grenze war ganz wichtig für mich und da ein Zeichen zu setzen von der einen Seite zu der anderen. Weil ich mich von Saarbrücken aus in Lothringen verliebt habe. Und hier ist auch Lothringen, da ist sogar

Sonnen- und Mondstein, Schloß Berg, Nennig



noch Luxemburg, und da ist der Nenniger Raum mit der römischen Erinnerung. Das ist ja gallo-römische Kultur hier.

*Also kommt auch der über-zeitliche Aspekt zum Tragen?*

Genau. Die gallo-römische Kultur ist für mich ganz wichtig, diese starke Kultur aus Rom. Vielleicht hat mich das etwas geformt.

*Sie sagten von Ihrer Münchner Galeristin Bea Voigt einmal, daß sie erkannt habe, daß die Menschen in der Kunst eine Art Ersatz für Religion suchten. Glauben Sie, daß Kunst ein Ersatz für Religion sein kann?*

Die Menschen haben zur Religion kein Vertrauen mehr. Deshalb suchen sie einen Ersatz. Die Menschen brauchen aber eine Religion, keinen Ersatz. In der Religion ist Gott der Mittelpunkt. Und die Menschen haben zu Gott kein Vertrauen mehr. Weil ihnen das Gottesbild verunsichert wurde oder verloren gegangen ist. Die Vorstellung, daß Gott den Menschen immer hilft, Kriege und Grausamkeiten verhindert, alle satt macht und gut zu ihnen ist, sie aber nicht bereit sind, etwas dafür zu leisten oder Opfer zu bringen. Die Menschen gehen den Weg des schwächsten Widerstandes. Sie suchen sich eine Ersatzreligion. Nimmt man nun an, daß Kunst diese Funktion übernehmen könnte, so glaube ich, daß Kunst zwar kein Ersatz ist, aber daß sie Wege zeigen kann, daß sie Vermittler sein kann. Wie ja auch in allen Weltreligionen gerade die künstlerische Darstellung einen bedeutenden Platz einnimmt, und das in allen Arten der Äußerung.

*Zur Identität Ihrer Skulpturen: Versehen Sie Ihre Steine mit Ihrer Signatur?*

Seit 1971, also seit ich mich wieder dem Stein zugewendet habe, und das ausschließlich, signiere ich meine Arbeiten, vielleicht mit ganz wenigen Ausnahmen, nicht mehr. Meine Steine tragen meine Gedanken und können auf eine Signatur verzichten.

Da Steine, vor allem ab einer bestimmten Größe sowieso mit einer längeren Existenz rechnen können, wird es in hundert oder mehr Jahren keinen interessieren, wer der Urheber einer Skulptur ist, solange der Gedanke noch lesbar und wirksam bleibt. Es ist, glaube ich, auch wichtig, hinter dem Werk zurückzutreten. Alles andere ist Eitelkeit.

(Das Gespräch fand am 3. August 1994 im Haus von Paul Schneider in Merzig-Bietzen statt.)

Paul Schneider

1927 geboren in Saarbrücken

1948-1951 Studium an der Staatlichen Hochschule für Bildende Künste Kassel

1952-1953 Studium an der Kunsthochschule Staedel Frankfurt/Main

seit 1953 als freischaffender Bildhauer tätig, mit Wohnsitz in Saarbrücken

1958 Studienaufenthalt in Italien

1960 Studienaufenthalt in Griechenland

1969 2 Monate Teilnahme am Internationalen Bildhauersymposium in Kosice (CSSR)

1971 2 Monate Teilnahme am Internationalen Bildhauersymposium in St. Wendel

1972 Ostertreffen der St. Margarether Bildhauer in Tirgu Ju (Rumänien) an Brancusis "Tisch des Schweigens"; 2 Monate Teilnahme am Internationalen Bildhauersymposium in Tivoli/Roma (Italien)

1973 2 Monate Teilnahme am Internationalen Bildhauersymposium in St. Margarethen (Österreich).

Thema: Gestaltung der Fußgängerzone um den Stephansdom in Wien

1973 Ideenkonzeption mit Detailvorschlägen 1:1, 1974-1975 Forschungsauftrag für dieses Projekt.

1974 2 Monate Teilnahme am Internationalen Bildhauersymposium in Bad Kreuznach

1975-1976 5 Monate Teilnahme am Internationalen Bildhauersymposium in Perchtoldsdorf (A)

1976-1978 Mitarbeit bei der Gestaltung der Fußgängerzone in Saarbrücken St. Johann

1978 Initiator und Teilnehmer am Internationalen Bildhauersymposium in der Fußgängerzone

Saarbrücken St. Johann; Umzug nach Bietzen bei Merzig/Saar

1980 2 Monate Teilnahme am Internationalen Bildhauersymposium in Patiala/Punjab (Indien)

1980 2 Monate Teilnahme am Internationalen Bildhauersymposium in Lahr/Schwarzwald

1982 2 Monate Teilnahme am Internationalen Bildhauersymposium in Kaiserslautern

1983 Auftrag des Saarlandes zu einer Skulptur für Leicestershire (England)

1984 Sonnen-Lerchen-Hexen-Stein auf dem Bietzer Berg bei Merzig

Gedenkstein für Gustav Regler – Auftrag der Stadt Merzig; Kunstpreis der Stadt Saarbrücken

1985 Mitbegründer des Vereins "Steine an der Grenze, Internationales Bildhauersymposium, Merzig e.V."

1989 2 1/2 Monate Indien. Teilnahme am internationalen Bildhauersymposium in Cholamandal-

Südindien und Studienreise Südindien

Auftrag des Saarlandes zu einer Skulptur für Frankreich, Merlebach, Lothringen

1990 Im Auftrag der Landeshauptstadt Saarbrücken Skulptur in Tbilissi, Georgien

1991 Ehrengast der Villa Massimo, Rom

1992 Einladung zum internationalen Bildhauersymposium nach Neu Delhi, Indien. 6 Wochen Aufenthalt.

Einladung nach Carlow Irland. Kunstfestival. Entstehung einer Sonnenskulptur.

Auftrag des Saarlandes für eine Skulptur im Schloß Berg (Sonnenstein)

1993-94 Große Sonnenskulptur in den Herrmannsdorfer Landwerkstätten, bei Glonn