

Das Gegenüber des Körpers

Lorenzo Pompa im Gespräch mit Peter Schüller, Düsseldorf, 14. Mai 2016

Peter Schüller arbeitet als Kunsthistoriker und Kunstvermittler in Düsseldorf.

Vielfalt

PS: Wenn man deine Entwicklung von den ersten künstlerischen Arbeiten bis heute betrachtet, aber auch wenn man an jede deiner Ausstellungen denkt, dann erinnert man sich an eine Vielfalt von Formgebungen und Wahrnehmungsmöglichkeiten.

LP: Am Anfang wollte ich einfach nur machen und schauen, was passiert. In meiner Umgebung war viel die Rede von Markenzeichen und Strategie. Ich wollte einfach so viele Techniken, Motive und Kunstgattungen wie möglich ausprobieren und sehen, wie man damit umgehen kann. Dabei gab es eine Voraussetzung, die mir schon im Studium an der Akademie wichtig erschien, nämlich dass der Körper eine Entsprechung findet... ein Gegenüber ... ein Bild... den "gegen-Stand". Irgendwie war ich damals ein Fan von Thomas Hirschhorn. Seine Installationen lösten bei mir mehrere interessante Fragen aus – z.B. inwiefern eine Installation aus Einzelteilen besteht und ob diese Artefakte – einmal aus der Installation herausgenommen – alleine bestehen können oder nur temporäre Hinweise sind.

PS: Thomas Hirschhorn verbinde ich nicht in erster Linie mit materialer Form, Körpererfahrung oder Präsenz im Raum.

LP: Ja, ja, aber seine Arbeit hat mich unter diesem Aspekt interessiert. Das Politische bei ihm kann man als Material neben den anderen sehen. Jedenfalls hat er immer viel mit Packband gearbeitet. Das habe ich dann auch benutzt. Bei der Arbeit bist du damit beschäftigt, es abzurollen, zu spannen und in Form zu kriegen. Dabei macht es ein lautes, kreischendes Geräusch, und sofort war die Frage im Raum, ob das auch Teil der entstehenden Plastik ist. Dies war eine Frage, die durch den Umgang mit Packband entstand. Eine andere Frage betraf die Unbeständigkeit des Materials - was dann schlussendlich für mich die Form der Installation infrage stellte. Gegen Ende der 1990er Jahre reifte in mir immer mehr die Idee eines im Raum zusammengestellten Bildes.

PS: Wie verhält sich der traditionelle Begriff von Skulptur als Ergebnis des Machens und der Materialerfahrung mit deiner Vorstellung von Wirkung in den Raum?

LP: Ich suche nach einer Möglichkeit, im Raum mit den Sachen in ihrer Vielfalt umzugehen, ohne mich reduzieren zu müssen. Vielleicht hat das etwas mit Seherfahrungen aus meiner Kindheit zu tun: Ich stamme ja aus einer Künstlerfamilie. Ich habe immer die Gemälde meines Vaters gesehen, die sehr detailreich sind. Als Kind habe ich mir oft vorgestellt, aus so einem flachen Szenario eine begehbare Situation zu machen, die Elemente aus der Fläche auszukoppeln und sie im Raum anzuordnen, ihren Rhythmus auf die Abstände im Betrachtterraum zu übertragen und so eine Landschaft zu schaffen, in der sich der Betrachter mit seinem Körper bewegt und das Bild sozusagen erlebt. Ich hatte diese Geschichte eigentlich schon vergessen. Bei Hirschhorn fiel mir das dann wieder ein oder auf. Das schien mir plötzlich wieder interessant. Wahrscheinlich durch diese Erinnerung. Daraufhin habe ich angefangen, meine einzelnen Arbeiten in einem bewussten Zueinander aufzustellen, ... zu kombinieren.

PS: Wann hast du das zum ersten Mal gedacht und umgesetzt?

LP: Die erste Arbeit, die in diese Richtung ging, war *Das Gerücht* (2001, später: *Galeere*, 2002). Das war eine von der Decke herabhängende Plastik aus Packband, in der Keramikköpfe montiert waren und ein Ventilator einen eigenartigen Sound produzierte. Von außen sah man einen großen, 6m langen, von der Decke hängenden braunen Körper, aus dem immer wieder weiß glasierte Keramikkalotten herausblitzten und dieser Sound zu hören war. Der Betrachter konnte sehen, dass da viele Elemente zusammenkamen, aber im Einzelnen blieben diese verborgen ... bis auf die braune Packbandhaut.

Das erste Mal, dass ich das in einem Raum umgesetzt habe, war in der Galerie von Horst Schuler. Er hat schon während meiner Zeit an der Akademie eine erste Ausstellung mit mir gemacht. Der Titel der Ausstellung war „*After Hell*“. Das ist natürlich ein Wortspiel und bezieht sich augenzwinkernd auf *Im Arsch ist 's finster*. Das ist der Nebentitel von „*Schlot*“ (1984), einer Arbeit von Georg Herold, meinem Lehrer an der Akademie. Horst Schuler, der ja ein sehr feinsinniger Künstler und Galerist ist, hat natürlich gesehen, dass es in meinem Werk diese Vielfalt gibt. Wir fingen damit an, meine großen Zeichnungen nicht an die Wand zu hängen, sondern auf den Boden zu legen und als Untergrund für Skulpturen zu benutzen. Andererseits hingen plötzlich Skulpturen an der Wand, die im Braunton von Packband bemalt war.



Das Gerücht, versch. Materialien, 130x550x120cm



After Hell, 2002, Ausstellungen bei Horst Schuler

PS: Wie war die Beziehung zwischen den Elementen der Ausstellung?

LP: Die Elemente der Ausstellung waren miteinander verwoben. Da waren einerseits diese große Tuschezeichnung und andererseits Keramiken von kleiner bis mittlerer Größe. Sowohl die Zeichnung als auch die Skulpturen waren sehr schnell produziert worden – beide waren durch körperliche Bewegung, Schnelligkeit, Energie und Rhythmus bestimmt. Das wurde in der Präsentation deutlich sichtbar. Die Zeichnung war auf dem Boden drapiert und diente als Sockel für die Skulpturen.

PS: Es gab Korrespondenzen zwischen den Formen der Zeichnung und den keramischen Formen. Die Elemente waren als einzelne Arbeiten gedacht, aber in ihrem Zueinander hatten sie eine neue Wirkung. Was war das Plus für dich?

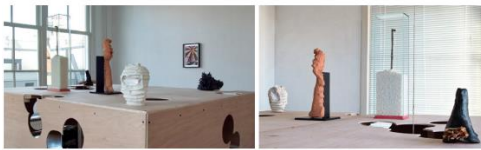
LP: Ich habe das eher intuitiv gemacht. Ich wusste am Anfang nicht, was das Plus sein würde. Dennoch funktionierte es im Raum. Die klassische Präsentation eines Bildes oder einer Skulptur war für mich oft unbefriedigend. Mir schien es wichtig, den Betrachter näher an die Arbeit zu bringen, ihn sich sogar mittendrin bewegen zu lassen, ihn dazu zu bringen, sich zu wundern, sich Fragen zu stellen - z.B.: „Wie kommt das denn?“

PS: Der Ausstellungsraum ist so Ort der Irritation und vor allem Raum visueller und körperlicher Erfahrungen. Wenn man hin- und herläuft, sich bückt, etwas immer wieder aus der Nähe oder Entfernung anschaut, dann folgt man den Formbeziehungen im Raum und setzt den eigenen Körper in ein Verhältnis zu den Formen.

LP: Ja, das ist gut beobachtet. Mir scheint es wichtig, dass der Besucher involviert ist, dass er sich plötzlich in einem begehbaren Bild befindet, in dem die einzelnen Komponenten untereinander kommunizieren. Ihm wird so klar, dass ein Element ohne das andere gar nicht da sein könnte, wo es gerade positioniert ist, dass das eine die Konsequenz aus dem anderen ist. In der Folge ist dann irgendwann die Form der temporären Installation für mich hinfällig geworden ... vor allem wegen des Müllfaktors. (lacht) – Ich wollte Artefakte, die für sich alleine Bestand haben. Gehen diese jedoch einen wechselseitigen Dialog ein, entfaltet sich ein komplexes, begehbares Bild, das ich als Skulptur auffasse. Die kann dann gegebenenfalls aus Zeichnungen, Skulpturen, Plastiken, Malereien und Sound bestehen.



Abyss, 2001, versch. Materialien, 120x130x110cm



InsaltAssalt, 2013 Galerie Dezaal, Delft NL

PS: Wann gelingt der Dialog zwischen den Elementen am besten?

LP: Immer wieder gibt es Arbeiten, die so zusammengestellt sind: *Das Gerücht* (später: *Galeere*), *Abyss*, *After Hell*, *Wave Piano Scenery Player*, *Set Candid*, *Nuovo Bilancio*, *Bestelltes Feld*, *InsaltAssalt*, ... Am Anfang sind diese Zusammenstellungen „passiert“; das hat sich jedoch irgendwann geändert. Da habe ich dann angefangen, Arbeiten zu machen, die sich auf vorher entstandene bezogen. Das ist zu einer Strategie geworden – immer unter der Voraussetzung der

physischen Produktion. Eigentlich sagen mir die einzelnen Arbeiten selber, wo es langgeht.

PS: Wie ist es mit der Vorstellung von der Kommunikation der Elemente untereinander, wenn diese einzeln verkauft werden?

LP: Der Verkauf einer Arbeit ist für einen Künstler fast immer ein glücklicher Moment. So kommt es auch vor, dass ein Element aus einer oben beschriebenen Zusammenstellung herausgenommen werden muss. D.h., dass in dem Moment das Wirkungsfeld erweitert wird. Ein neues Element wird sich seinen Weg in die Gruppe bahnen. Das verkaufte Element stellt fortan eine Art Brückenkopf dar.

PS: D.h. für dich entsteht eine weitere, neue Vernetzung von Orten und Gedanken, wenn Arbeiten in verschiedene Sammlungen und Häuser gelangen?

LP: Ja, das ist die Idee. Die Vorstellung von einem Werk, das als Brückenkopf fungiert, gefällt mir sehr gut.



Hottentotten / Ordnung und Fortschritt, 2015, 220x195 cm, Acryl, Öl auf Leinwand

PS: Einen Ansatz, diese Vernetzung stärker zu kanalisieren, sehe ich darin, dass du z.B. Bildpaare gemeinsam abgibst. Wenn du ein „Kaktusbild“ mit einem Gemälde der Reihe *Mapping the Universe* verbindest, also verschiedene formale, motivische und inhaltliche Möglichkeiten an einen Ort bringst, pflanzt Du diesem Ort die Idee der Vielfalt und des Dialogs ein.

LP: In meiner Vorstellung sind Arbeiten, sobald sie fertiggestellt sind, autonome, von mir getrennte Objekte, die jedoch ein spezifisches, durch meine Arbeit übertragenes Informationsvolumen mitbringen – die Vielfalt und die damit angeregte Kommunikation kommen überall zur Entfaltung.

Spannung im Raum

PS: In einer Installation im Galerieraum sind die Vielfalt und Spannung zunächst einmal von dir herbeigeführt. Da begegnen sich Skulpturen, Objekte und Gemälde. Da treten geformte, konstruierte, gemalte oder ausgewählte Gebilde in einen Dialog. Da gibt es eine Vielfalt von Techniken. Da gibt es Korrespondenzen in Formen, Winkeln und Richtungen. Da gibt es motivische und inhaltliche Bezüge. Da gibt es ein Spiel mit Körper und Raum.

LP: Die Spannung, formal wie inhaltlich, auch die Irritation, sehe ich tatsächlich als besonders wichtige Momente meiner bildhauerischen Vorstellung.

PS: Wie funktioniert zum Beispiel eine Arbeit wie „Set Candid“ (2003)?



Set Candid 2003, ca. 135 x 30x 30 cm Gurke, Salz, Glas, Holz

LP: Der Titel kam nach der Arbeit. Ich habe nach einem Wort gesucht, das auf das Kristalline, Weiße, Salzige anspielt. Das war „candid“, von „candido“ oder „Candide“, der Naive aus dem berühmten Roman. Sprache ist dann auch zur Skulptur gehörendes Material. Zu dem Wort „candid“ kam ein Wort, das den Gestus des Einpflanzen einer Gurke in einen Salzhügel beschreibt. Dafür schien mir „set“ geeignet. Also „Set Candid“. Später habe ich erfahren, dass „set candid“ ein Ausdruck aus der Filmindustrie ist. Er meint so etwas wie „candid camera“: Auf einem Filmset wird dabei etwas mitgefilmt, was nicht zur Aufnahme in den zu veröffentlichenden Film gedacht ist. So entsteht eine Dokumentation der Abläufe hinter den Kulissen. – Ich habe die Wörter auch aufgrund des Rhythmus‘ zusammengebracht und war dann überrascht, dass sie so eine Situation beschreiben. Tatsächlich geht es in der Skulptur mit der

Gurke um einen Prozess, der von vielen Zuschauern beobachtet werden kann... oder auch nicht, denn es geschieht vieles, was der Besucher eigentlich nicht mitbekommt, weil er nur kurz im Raum ist.

PS: Es wird ein Zueinander angedeutet. Die Gurke wird eingesetzt, platziert...

LP: ... eingestochen, gepflanzt beziehungsweise gesetzt ...

PS: Das Zueinander ist zur Schau gestellt in einer Vitrine, einem gläsernen Würfel. Damit sind schon verschiedene Formen zusammengeführt: Man hat eine geometrische Form. Eine Hügelform, die fast amorph ist. Salz mit seiner kristallinen Struktur. Etwas Organisches, die Gurke, die da hineingesetzt ist. Man hat verschiedene Formangebote, verschiedene Richtungen, verschiedene Repräsentationsformen...

LP: ... und verschiedene Prozesse.

PS: Im Moment der Betrachtung sieht man keine Veränderungsprozesse. Wenn man mehrfach in größeren Abständen kommt, kann man über einen längeren Zeitraum verschiedene Stadien sehen und so mitbekommen, wie sich die Gurke verändert und eine andere Form annimmt. Auch am Glaskasten ist der Prozess abzulesen. – Also: Es gibt am Anfang mit der Aufstellung eine bildhauerische Setzung. Es gibt den Glaskasten, der das Betrachten oder die Zur-Schau-Stellung thematisiert. Dadurch, dass alles auf einer Holzkonstruktion wie auf einem Sockel steht, der wiederum auf einer schwarzen spiegelnden Glasplatte positioniert ist, ist das Präsentieren betont. Damit geht es um das Platziere im Raum, aber auch um das Reflektieren des Tuns, des Ausstellens wie des Ausstellungsbetriebs.

Die Formveränderung betrifft die Gestalt der Gurke und die Wanderung der in ihr enthaltenen Flüssigkeit in das Salz. Das gelöste Salz kann wiederum abfließen in einer Art Trichterkonstruktion in einer Ecke des Glaskastens.

LP: Ja, die Flüssigkeit, die der Gurke durch das Salz entzogen wird, kann hier abfließen.

PS: Die Form verändert und erweitert sich so in den Raum, weil der Glaskasten an der Öffnung in einer unteren Ecke mit der Zeit eine Art Stalaktiten entwickelt. Hier tritt die Flüssigkeit aus, verdunstet und lässt das Salz zurück. So wächst mit der Zeit eine Form.

LP: Das ist komplex, ich sehe das wie die Zündung einer Rakete.

PS: In welche Richtung startet die?

LP: Die Reise geht nach überall. (lacht)

PS: In diesem Fall sieht das Auge, dass sich das Material verlagert. Es kommt zur Bildung neuer Formen.

LP: Ja, die Gurke verdorrt ... mumifiziert, während sich ihr Umfeld durch die, von ihr abgegebene Flüssigkeit, verändert.

PS: Wasser und Salz wandern...

LP: ...zu diesem Stalaktiten, da sich das Wasser hier sammelt ... aber man muss auch sehen, dass eigentlich der ganze Glaskasten blüht. Das Salz fängt an zu blühen und bildet eine Art Beschichtung mit wolkenartigen Verdichtungen auf dem Glas. Es sind wirklich mehrere Prozesse, die gleichzeitig ablaufen und das statische Gebilde vollständig verwandeln.

PS: Die Skulptur wächst tatsächlich in den Raum hinein. Man sieht den Stalaktiten, aber auch Tropfen, die auf die schwarze Glasplatte fallen und dort kleine Lachen bilden, die wiederum nach der Verdunstung in weißen Flächen als Spur zurückbleiben.

LP: Die kleine Lache dehnt sich nicht nur in der Fläche aus. Sie wächst sogar zu einem kleinen sehr festen Salzhügel. Es gibt zusätzlich noch einen chromatischen Effekt. Die Haut der Gurke nimmt, bevor es überhaupt zu einer Schimmelbildung kommt, ein irrwitziges Gelb an. Das glüht richtig. Es ist wirklich ein ganz merkwürdiges Gelb. Gleichzeitig entwickelt sich ein zarter Duft. Danach beginnt die Faltenbildung. Der Körper der Gurke schrumpft. Sie fällt fast in sich zusammen. Die stolze, produzierte, europäische Normgurke verwandelt sich plötzlich in etwas Erbärmliches, Kreatürliches. (lacht) ... Man hat dann viele Assoziationen und entwickelt sogar ein gewisses Mitgefühl.

PS: So sind die Einzelformen Ausgangspunkte von Wahrnehmungen, Erfahrungen und Assoziationen. Dies trifft aber auch auf den thematisierten Umraum zu. Das wird vor allem dann bewusst, wenn auch an anderen Stellen im Ausstellungsraum Elemente erscheinen, die vielleicht formale Entsprechungen aufweisen, so dass man von Formbeziehungen sprechen kann. Daraus resultieren eine Selbstvergewisserung des Betrachters und die Bewusstwerdung der Ausstellungssituation.



Wave Piano Scenery Player, 2007,
Donaueschinger Musiktage

LP: Ich wollte irgendwann weiter erforschen, wie sich die Dinge im Raum verhalten, und habe angefangen, weitere Elemente hinzuzufügen. Im Falle von *Set Candid* beauftragte ich Marc Sabat, einen Freund und Komponisten, für diese Arbeit ein Stück zu schreiben. 2007 hatten wir für die Donaueschinger Musiktage zusammen eine Skulptur mit dem Titel *Wave Piano Scenery Player* entwickelt. Dazu gehörte auch Musik – eine Komposition von Marc (*Cucumber Spiral Serenade*). So konnte der ganze Raum durchdrungen werden. In Verbindung mit *Set Candid* zeige ich auch oft große Papierarbeiten aus der Serie *Mapping the Universe*.

Ich kann mir vorstellen, dass einmal eine große Gipskulptur dazukommen könnte, die mit ihrer Beschaffenheit einfach eine Art „Gegenpräsenz“ bilden würde.

PS: Wie würden sich die Teile vielleicht noch aufeinander beziehen?

LP: Den gemeinsamen Nenner bildeten dann die Falten. Falten als Gradmesser oder Zeugen einer Mutation – bei der Gurke der Indikator eines dramatischen Wasserentzugs und bei der Gipskulptur als Präsentation einer gefüllten Form.



Motte, 2015,
210x50x50 cm, Gips

PS: Welche Korrespondenzen wären dir hier besonders wichtig?

LP: Es wären vor allem die besagten formalen Ähnlichkeiten. Außerdem entstünde ein Eindruck des körperlichen, maskenhaften, auch der Gebärde. Beide Skulpturen – sowohl die verdorrte, kleine, fragile Gurkenskulptur als auch die schwere große Gipsplastik – würden eine Vorstellung und Mitgefühl wecken.

PS: Muss das alles im White Cube stattfinden? Wird das vor allem hier wahrnehmbar und erfahrbar?

LP: Das kann für mich auch im Garten stattfinden. Es würde da genauso funktionieren oder passieren.

PS: Gibt es Räume, die dir nicht geeignet erscheinen? Räume mit vielen Referenzen, mit Patina ... oder sind deine Arbeiten in dieser Hinsicht autonom, so dass sie an jedem Ort funktionieren würden?

LP: Diese Arbeiten sind autonom. Sie wollen überall sein, ob mit Verlust oder Gewinn.

Malerei über Bildhauerei

PS: Du hast viele, die deinen Weg verfolgt haben, mit Arbeiten auf Leinwand überrascht. Auch hier suchst du das Spiel mit unterschiedlichen Möglichkeiten und mit Bezügen im Raum, wenn du Gemälde zueinander platzierst. Aber ich sehe deine Arbeiten auf Leinwand überhaupt als Auseinandersetzung mit Fragen der Bildhauerei – auch wenn sie noch so virtuos und verführerisch daherkommen.



Kleiner Teppich Nr.10

LP: Meine ersten Arbeiten in der Fläche waren gar nicht so „verführerisch“. Als Architekturstudent war ich fasziniert von den grafischen Strukturen und Plänen, die damals noch mit der Hand gezeichnet wurden. Eine der ersten freien Arbeiten, die ich gemacht habe, war so etwas wie ein begehbarer Grundriss. Dafür hatte ich mir Stempel gebaut, die ich in Ölfarbe tunkte und auf großen Papierbahnen abdruckte. Eher absichtslos habe ich angefangen, die Ränder der gestempelten Formen und Linien mit einem Griffel zu bearbeiten. Von hier war der Schritt nicht weit zu meinen Teppichen. In engen kreisförmigen Bewegungen habe ich mit Ölfarbe die Muster und Fransen auf die zusammengesetzten Papiere gemalt. Irgendwie war da auch immer etwas Bildhauerisches drin. Man hatte ein abgegrenztes und gegliedertes Feld – wie bei einem Spielteppich im Kinderzimmer.

Und dann war der Malgrund auch zusammengesetzt aus aneinandergeklebten Papierstücken. An der Wand wirkte das wie ein Gemälde oder eine Darstellung von einem Teppich. Ich habe dann die Ecken abgerundet – möglicherweise um den Objektcharakter wieder zu betonen.

PS: Die Teppiche passten natürlich in eine bestimmte Malereidiskussion, in der Begriffe wie „allover“ und „shaped canvas“ erneut eine Rolle spielten.



Mapping the Universe

LP: Ja, das mag sein. Für mich stellten sowohl die gedruckten Grundrisse wie auch die darauf folgenden gemalten Teppiche fiktive Räume dar. Diese Idee der Räumlichkeit sah ich durch die gegenständliche Darstellung eines Teppichs noch nicht gegeben und entschloss mich, große, monochrome, schwarze Leinwände zu machen.

Sie sind durch den monotonen Auftrag der Farbe sehr „flach“, irritieren gleichzeitig durch ihre räumliche Wirkung. Diese Bilder haben sich mittlerweile zu einer eigenen Gruppe innerhalb

meines Schaffens entwickelt, die ich mit dem allgemeinen Titel Mapping the Universe versehen habe.

PS: Hier wird die Fläche betont. So wird die Leinwand als Körper mit einer Oberfläche wahrgenommen. Wenn die schwarze Farbe in kleinen kreisenden Bewegungen aufgetragen wird, ist das fast eine Liebkosung der Fläche. Aber es ist auch etwas Kalligrafisches darin, wenn die Oberfläche so gestreichelt oder markiert wird. In der Bildhauerei geht es ja auch oft um das Verhältnis von Körper und Oberfläche, von Form und Bemalung.



*Kleine Diva, 1999, Öl auf Leinwand,
85x75cm*

LP: Der kalligrafische Aspekt scheint mir der interessanteste an diesen Bildern: Sie nehmen sich die Zeit, etwas zu „beschreiben“ – monoton und konstant. Die „Beschreibung“ wird nur formal unterbrochen, folgt also dem Allover-Prinzip. Gleichzeitig wird der Titel des gerade beschriebenen Feldes wichtig. Wie beschreibt man z.B. die Implikationen von „Ordnung und Fortschritt“. Die Ölfarbe ist hier ein weiteres Material, ein weiterer Gegenstand des Tuns. Das Verdrängen und Anhäufen von Material im Farbauftrag und die reliefartige Wirkung sind natürlich interessant für einen Bildhauer. Parallel zu diesen Bildern fing ich an, „Kartoffelbilder“ zu malen. Ich machte Fotos von Kartoffeln und malte diese nach – also Kartoffelportraits, die ich dann mit einem Heiligenschein versah. Das war natürlich ein wenig an den Haaren herbeigezogen, aber ich hatte nach

einem Motiv gesucht, das die Beschäftigung mit der Frage nach Körper, Haltung und Präsenz im Raum möglich machte. Es geht dabei nicht direkt um den menschlichen Körper, sondern vielmehr um dessen Masken und Gebärden. Dieses Archetypische fand ich später, indem ich anfing, Kakteen zu malen.

PS: Kakteen haben ja immer etwas Statuarisches oder Skulpturenartiges, wenn man sie in der Landschaft sieht. Malst du sie als Skulpturengruppen?

LP: Ja, das scheint so zu sein. Es sieht fast so aus, als würde ich in diesen Bildern etwas erkunden ...

PS: Du spielst in deinen Leinwandbildern mit Kakteenmotiven immer neue Konstellationen durch. Erstaunlicherweise scheinen die Kakteen alle einen eigenen Charakter zu haben. Die Winkel ihrer Arme und ihre Ausformungen sind jeweils unterschiedlich. Sie erscheinen allerdings nicht wie gewachsene Formen. Es gibt offenbar keine Gesetzmäßigkeiten oder erklärbaren Richtungen in ihrem Wachstum. Es geht nicht um Abbildungen oder Nachbildungen von beobachteter Natur. Die Arme sind teilweise angesetzt. Schnittstellen werden sichtbar. Sie sehen künstlich und konstruiert aus. Sie sehen wie Bildhauerarbeiten über Kakteen aus. Manchmal scheint eine Form abgeschnitten zu sein. Die Schnittstelle wird nur als farbige Fläche gezeigt, und man sieht hier nicht, wie der Kaktus von innen aussieht oder gewachsen ist.

LP: Seit 2013 habe ich immer wieder Salzfelder mit Gurkengruppen gezeigt. Darauf beziehen sich die jetzt gemalten Kakteengruppen. In der angesprochenen Vielfalt haben sich diese Felder mit Gurken zu einer eigenen Gattung entwickelt - wie die Gipsskulpturen und die schwarzen Bilder (*Mapping the Universe*). Diese Werkgruppen muten „monochrom“ an. Mir stellte sich immer stärker die Frage nach Farbe und Farbigkeit. Ende 2015 habe ich angefangen, sehr bunte Kakteengruppen zu malen. Es sind Bilder, in denen skulpturale Formen zueinander gestellt sind. Sie werden nicht nur von ihrer jeweiligen Form, sondern auch von ihrer Farbkombination charakterisiert. Da offenbart sich mir selbstverständlich ein altes Problem, mit dem ich schon lange beschäftigt bin: Wie können Skulpturen bunt werden?

PS: Das ist ja eine alte Frage: Wie ist es mit der farbigen Skulptur? Wie ist das Verhältnis von Form und Farbe?

LP: Das scheint mir immer noch eine sehr knifflige Angelegenheit zu sein.....

PS: Das wird ebenfalls in den Gemälden thematisiert. Die Farbstreifen, in denen man die Rippen der Kakteen repräsentiert glaubt, klären ja nicht den Formzusammenhang oder die Wölbungen. Eine Oberflächenstruktur wird angedeutet, aber nicht glaubhaft nachgebildet. Die Vielzahl der leuchtenden Farben ist auch nicht aus der Natur abgeleitet. Man denkt eher, dass hier Möglichkeiten ausprobiert werden.

LP: Ja, nehmen wir an, die Natur sei hier ein Vorwand. Die Formen auf der Leinwand sind flach und scheinen meine momentane Farbenlust zu unterstützen. Mir ist jedoch bis jetzt nicht klar, wie diese Farbenlust auf ein dreidimensionales Objekt übertragen werden kann. In der Keramik kann man glasieren. Da gibt es diesen prozessualen Abstand zwischen Farbauftrag und Resultat. Das meine ich aber nicht. Ich meine wirklich, die Entscheidung zu treffen, welche Form welcher Farbe bedarf, ... jetzt.

PS: Sind die Bilder ein Vorwand, um die Möglichkeiten von Malerei und Skulptur zu befragen?

LP: Paolo Uccello und Bruce Naumann sind hier gute Vorbilder. Beide stellen sich dem Problem der Darstellung des Körpers im Raum: der eine, indem er das Geschirr und die Dekorationen seiner gemalten Pferde farblich akzentuiert, der andere, indem er die Abmessungen seines Körpers dreidimensional im Raum repräsentiert.