

WALTER PICHLER

EIN PORTRAIT

Text: Felicitas Berlin

Wir fliegen ins 40° heiße Wien. Ziel der Reise ist die Seilerstätte im ersten Bezirk, wo sich das Atelier des 2012 verstorbenen Walter Pichler befindet. Dort sind wir mit Anna Tripamer, Pichlers Tochter, verabredet. Im fünften Stock angekommen – das Wiener Atelier liegt direkt unter dem Dach –, empfängt sie uns mit ihrer dunklen Stimme und bittet uns, die Hitze entschuldigend, herein. Sie trägt einen schwarzen langen Rock und ein dünn kariertes hineingestecktes Hemd, die dunklen Haare im Dutt.

Das Erste, was ich wahrnehme, ist der Geruch von warmem Holz, welches hier die Räume bestimmt. Rechts erstreckt sich ein größerer Arbeitsraum in dem ein langer großer Holztisch steht, eine Bank mit reichlich sauber aufgereihten Werkzeugen, große Regale bestückt mit Holzrahmen gefassten Zeichnungen, und hier und dort stehen kleinere wie auch größere Modelle und Skulpturen Pichlers. Durch ein langes Glasfenster getrennt, ist der Raum daneben, auf der linken Seite, bewohnt von einem großen hölzernen Zeichentisch, und zwei Sesseln, einem aus Stroh mit einem schwarz-weiß gemusterten Schafsfell, und einem futuristisch anmutenden, dem *Galaxy 1*, 1966 von Pichler entworfen.

Nachdem Anna uns einen Kaffee gemacht hat, zwei Ventilatoren aufgestellt hat und mit mehreren Wasserflaschen und einem Kübel Eis zurück an den großen Tisch im Arbeitsraum kommt, setzen wir uns hin. Sie auf der einen, wir auf der anderen Seite. So würden wir uns einen Monat später wieder zusammen finden – dieses Mal in St. Martin.

Im Laufe der folgenden Gespräche erfahren wir, worum es Walter Pichler ging: um die Skulptur als Zentrum all seiner Arbeit, und darüber hinaus um den Menschen und seine Position in der Welt. Um eine gewisse Haltung, die sich in Konsequenz, Kontinuität und Präzision ausdrückt.

Anna beginnt zu erzählen.



Anna Tripamer, 2026

An der Gewerbeschule Innsbruck begann ihr Vater Anfang der 1950er Jahre zunächst eine Dekorations- und Schriftmalerei Ausbildung. Einer seiner Lehrer erkannte allerdings schnell, dass der junge Pichler an einen anderen Ort gehörte. Doch da in seiner Familie niemand studiert hatte, bedurfte es größerer Überzeugungskünste. So brachte der Lehrer den Pfarrer des Ortes dazu, Pichlers Eltern die Dringlichkeit der Weiterbildung ihres Sohnes zu erklären. Ihrem katholischen Glauben – in diesem Falle – sei Dank, unterstützten ihn diese nun in seinem Fortziehen. So kam er 1953 nach Wien an die Hochschule für angewandte Kunst in die Meisterklasse für Grafik.

Anfang der 1960er bezog Annas Vater dann das Atelier in der Seilerstätte und beschäftigte sich dort anfänglich mit utopischer Architektur. Aus dieser Beschäftigung, die er mit seinem Freund, dem Architekten Hans Hollein teilte, sollte 1963 eine gemeinsame Ausstellung zu eben jenem Thema entstehen. Zu dieser Zeit verblassten die Spuren des Krieges zwar mehr und mehr, doch waren viele Städte, so auch Wien, noch vom grauen Mief benetzt. Pichler, eines von acht Kindern einer Südtiroler Familie aus einfachen Verhältnissen, für den Wien schon ein kosmopolitischer Atemzug war, reiste damals nach New York, wo er bei seinem Freund, dem Architekten Raimund Abraham, unterkam. Da war sie, die bunte, glänzende, knisternde, summende Zukunft.



Arbeitsraum mit großem Holztisch



Bank mit Werkzeugen, Atelier Seilerstätte, Wien

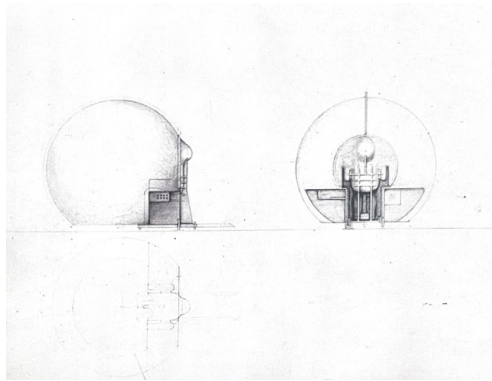


Galaxy 1, entworfen 1966

Die Amerikaner flogen auf einmal auf den Mond, überall flackerten die Fernseher und rauschten die Radios, Politik und Werbung fanden nun in den Wohnzimmern der Menschen statt, die Konsumgesellschaft formte sich, in der Kunst übertrug sich dies in die Pop Art. Zu dieser

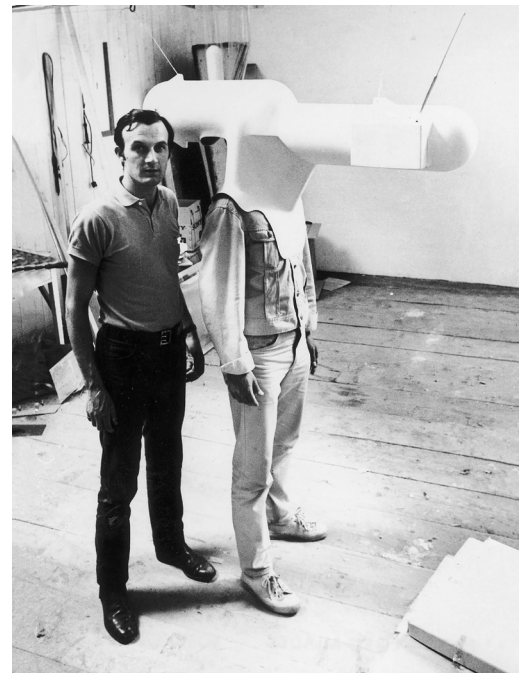
Zukunftswelt gehörten natürlich auch zahlreiche neuartige Materialien. Möbel, Kleidung, alles war auf einmal aus Kunststoffen, wie dem PVC, welches in Pichlers frühem Werk Einzug nimmt.

In einer Gruppenausstellung mit Hans Hollein und Raimund Abraham werden seine Werke 1967 im MoMA erstmals einem internationalen Publikum präsentiert.

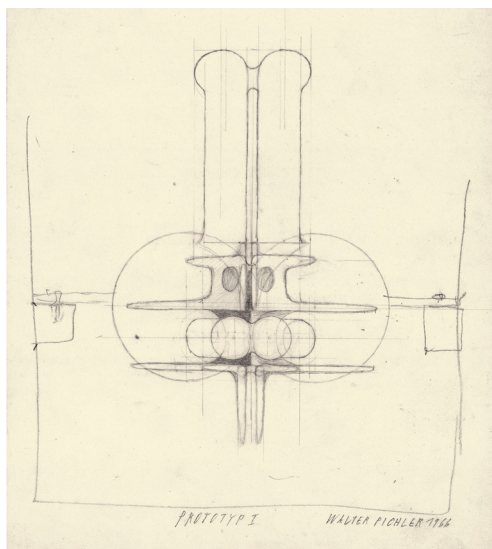


Zeichnung zur *Intensiv-Box*, 1967

Nachdem er ohne Visum aus den USA ausgewiesen wird, entstehen zurück im Wiener Atelier aus seinen „wahnsinnigen Technik-Beschäftigungen“, wie Anna es nennt, die *Prototypen*, in denen er die Erweiterung des menschlichen Körpers in den Raum untersucht, der sich auf dieser horizontalen Linie bewegt, sich auf dessen Ober- oder Unterfläche positioniert. Der Körper, der sich ausdehnt in seinem Umfeld. Zugleich erforschte Pichler mit den *Prototypen* die paradoxe Gleichzeitigkeit von Isolation und Vernetzung: den Versuch, sich von der Umwelt abzuschirmen und sich durch technische Apparaturen zugleich immer weiter mit ihr zu verbinden. Da ist etwa der *TV-Helm* (1967), ein futuristisch anmutendes, röhrenförmiges Objekt von rund einem Meter Länge, das man sich über den Kopf stülpt. Von der Außenwelt vollständig abgeschirmt, wird der Träger ausschließlich von den technischen Medien im Inneren beschallt.



Walter Pichler und *TV-Helm*, 1967



Zeichnung zu *Prototyp I*, 1966

Konsequent weitergedacht wird diese Idee in der *Intensiv-Box* (1967). Eine aufblasbare Blase aus PVC mit Schläuchen und Kabeln, in deren Innerem lediglich ein Sessel steht. Wer darin Platz nimmt, ist vollkommen auf sich selbst zurückgeworfen und zugleich gänzlich an technische Medien angeschlossen. Anna kommentiert: „Ich meine, wir sind irgendwie dort, oder?“ Sie hat recht. Wir sind total dort. Heute sitzt jeder in seiner eigenen Blase, nur dass diese keine künstlerische Erforschung mehr ist, sondern Realität.

Bei ihren Erzählungen über die *Prototypen* deutet

Anna bereits etwas an, auf das wir später in Bezug auf den Charakter ihres Vaters zurückkommen werden. Stichworte: Kontinuität und Konsequenz. Nimmt man Pichlers allerersten *Prototypen* von 1966 in Betracht, sieht man zwei miteinander verschmolzene Kugeln und damit bereits die Grundform dessen, was Jahrzehnte später im *Doppelkopf* (1987) wiederkehrt. Es ist eines der Beispiele dafür, wie Pichler seine einmal entwickelten formalen und inhaltlichen Überlegungen – zur Beziehung zwischen Körper und Raum und Skulptur – über Jahrzehnte hinweg kontinuierlich immer weiter vertiefte.



Doppelkopf, 1987

Wir kommen bald darauf zu sprechen, wie sich Pichler zur Kunst seiner Wiener Zeitgenossen positionierte.

Die avantgardistische Wiener Kunstszene der Nachkriegszeit, von der Wiener Gruppe bis zum Wiener Aktionismus, war sein persönliches Umfeld und einige ihrer Vertreter seine engen Freunde. Allerdings identifizierte er sich mit dem, was ihr Kunstschaffen zunehmend bestimmte, weniger. Beides, die starke Politisierung jener Zeit ebenso wie die damit verbundene Hinwendung zum Performativen lagen ihm als Künstler fern. Er wollte damit nichts zu tun haben, denn für ihn ging es einzig und allein um die Skulptur. Die Skulptur als Endresultat einer kontinuierlichen

und konsequenten Beschäftigung, derer es seiner Auffassung nach in keinem Falle eines Publikums bedürfen sollte. Die präzise, fertige Arbeit an sich, das war Ziel und Wirkung seiner Kunst.

Chronologisch dem Umzug nach St. Martin näherkommend, erwähnt Anna jetzt die große Erschöpfung ihres Vaters nach seiner Einzelausstellung 1971 im damaligen Museum des 20. Jahrhunderts, dem heutigen Belvedere 21. Der damalige Museumsdirektor Alfred Schmeller habe ihn daraufhin zu Erholung ins Südburgenland geschickt. Er folgte dem Rat des Direktors und verbrachte dort den Sommer. Keinen Führerschein besitzend fuhr er viel mit dem Fahrrad durch die Gegend und stieß dabei auf ein verlassenes Bauernhaus, aus dessen Stall Bäume durchs Dach wuchsen. Nur die Küche war noch an einen Schuster vermietet. Ein Beruf, den auch Pichlers Vater ausgeübt hatte. Während er um das Haus herumging, entdeckte er einen mit einem Reißnagel befestigten Zettel: „Heute geschlossen, wegen keiner Lust zu arbeiten.“ Anna lacht. „Wie er das gesehen hat, hat er gleich gewusst: Das ist ein gutes Haus.“ Er fand die Besitzer,

ein altes Ehepaar aus dem Dorf, versprach, in zwei Wochen mit der Hälfte des Kaufpreises zurückzukommen, und hielt Wort. Dafür verkaufte er sogar eine Skulptur. „Was er eigentlich nie gemacht hat“, sagt Anna. Jahre später kaufte er sie zurück.



Haus für den Rumpf und die Schädeldecken und Haus für die Türme, St. Martin, Südburgenland

Mit dem Umzug nach St. Martin 1972 beginnt ein neuer Abschnitt für Pichlers Arbeit. Statt dem vorher verwendeten Kunststoff PVC, greift er jetzt zu den in der Umgebung vorhandenen Materialien, Lehm und Holz, als auch zu den verschiedenen Metallen und zu Glas. Darüber hinaus hat er an diesem Ort nun deutlich mehr Raum zum Arbeiten. Das betrifft das Atelier selbst, aber noch etwas anderes: Die Umgebung ermöglicht es ihm, seinen Skulpturen ihre eigenen Häuser zu bauen. Diese Bauten sind einiges nicht – keine Wohnhäuser, keine Badehäuser, keine Arbeitshäuser, und so

weiter. Sie sind vielleicht in ihrer Funktion einem Tempel am nächsten. Doch auch das sind sie ganz sicher nicht.

Sie stellen schlichtweg einen Ort, einen Raum dar, der ganz spezifisch nur zum Bergen dieser einen Sache, der Skulptur dient. Dabei achtet er in seinen architektonischen Entwürfen genau auf die „Richtigkeit“ des Raumes, die sich aus den Eigenheiten der jeweiligen Skulptur und dem für sie idealen Lichteinfall zu unterschiedlichen Tages- und Jahreszeiten ergibt. Schließlich empfand er sie als Abschluss der Skulptur selbst.

Als Bildhauer war Pichler dem Handwerk zutiefst verpflichtet. Daraus ergab sich für ihn die Notwendigkeit, jeden Arbeitsschritt konsequent auf dem Vorherigen aufzubauen; alles Schritt für Schritt zu machen. Man könne, man dürfe nicht auf der Oberfläche beginnen, sondern müsse immer mit der Unterkonstruktion mit schärfster Präzision anfangen. Er war der festen Überzeugung, dass dies etwas ist, was man spürt, dass der jeweilige Gegenstand eine andere Ausstrahlung dadurch habe. Wenn man seine Skulpturen und auch die Zeichnungen betrachtet, kann man dem zustimmen. Man sieht und spürt diese Haltung. Was uns zu einem weiteren wichtigen Punkt führt: Man versteht, dass in Pichlers Werk Zeit zum Material wird. Denn Zeit kostete es, mit dieser Präzision zu arbeiten. Über teils Jahre hinweg plante er eine Skulptur. Unzählige immer genauer und genauer, bis ins maßstabsgetreue werdende Zeichnungen entstehen, die eine Idee ausreifen lassen, bis sie in die Tat umgesetzt werden kann. Bis er anfängt, an einer Skulptur zu arbeiten. Und dann gibt es kein Zurück mehr. Nach so viel Zeit und Planung, sagt Anna, „muss man sich auch sicher sein. Das muss schon sitzen.“ In seinen Zeichnungen spielt der Mensch auch immer eine Rolle. Häufig zeichnet er ihn in bestimmter Ausrichtung zur Skulptur oder zur Architektur.

Wir kommen nun auf das gewisse Etwas in Pichlers Arbeit zu sprechen, welches ich unvermeidlich wahrnehme als ich in St. Martin ankomme. Anna berichtet, oft wurde diesem Etwas der Begriff des Spirituellen übergestülpt. Allerdings wäre dies zu einfach und zudem auch völlig falsch. Es ist nichts Spirituelles, es ist kein Geist, aber ja, etwas ist da. Anna selbst versucht seit Jahren, das richtige Wort zu finden. In unserem Gespräch beschreibt sie es als einen gewissen „Glimpser“, der immer



Sessel im Atelier, St. Martin, Südburgenland



Haus für den Rumpf und die Schädeldecken, St. Martin

wieder auftaucht. Am besten, so fährt sie fort, beschreibe es vielleicht das Wort „Schrein“.

So wie die Skulpturen dort existieren und wie ihre Umgebung – ihre Häuser – für sie geschaffen ist, aber auch wie Pichlers Atelier gestaltet ist, scheint unverhandelbar. Genau dieses Gefühl der „Unverhandelbarkeit“ der von Pichler geschaffenen Begebenheiten ist es, das sich an diesem Ort überall einstellt. Jeder Platz, jeder Winkel, jede Ausrichtung und jeder Gegenstand wirkt, als könne er nur genau so und genau dort sein, wie und wo er ist. Kein anderer Winkel wäre denkbar, kein anderes Material, keine andere Höhe, keine andere Ausrichtung. Alles scheint einer inneren Logik zu folgen, die keinen Spielraum für eine Alternative lässt. Es ist schwierig, diese Empfindung, diese eigentümliche Atmosphäre in Worte zu fassen. Man muss dort sein, um sie zu verstehen – und sie unmittelbar zu spüren.

So finden wir im Atelier, welches auf der anderen Seite zur Küche des U-förmigen Hofes liegt, einen Sessel und ein Bett, welche aus der Wand „herauswachsen“ (siehe Bild). Nimmt man auf dem Sessel Platz, sitzt man sehr gerade, legt automatisch die Arme auf der vorgesehenen und sich genau richtig anfühlende Höhe der Lehnen ab und schaut auf den Arbeitstisch. Der richtige Ort um eine Pause zu machen, aber dennoch den Blick auf die Arbeit zu behalten, sie zu betrachten.

Auch in den Häusern der Skulpturen finden sich häufig Verweil-Möglichkeiten, die immer so ausgerichtet sind, dass man einen guten Blick auf das hat, was im Inneren geschieht. Wieder befinden wir uns in der Situation, dass es keine bessere mögliche Alternative zum Verweilen an diesem Ort gibt. Pichler hat den Menschen zeitlebens, aber eben auch für alle nach ihm folgenden Generationen, die diesen Ort besuchen, gewisse nonverbale „Verhaltens“-Anweisungen hinterlassen. Wichtig ist zu sagen, dass man dies auf keinen Fall als unfrei wahrnimmt. Es ist eben einfach genau richtig so.

In den Häusern der Skulpturen setzt sich dieses Prinzip fort. Betritt man das *Haus für den Rumpf* (1982) und die *Schädeldecken* (1979–1981), sitzt dieser genau zentral zur einzigen Tür, durch die man eintreten kann. Man kommt nicht drumherum genau auf den Rumpf zuzugehen. Mit Scharnieren ist der Sockel des Rumpfes in die geweißelten Wände des Hauses verankert. Der Boden ist aus Lehm, der durch die Hitze dieses Sommers mit vielen Risse versehen ist, und dreht man den Kopf zur rechten Seite, steht dort eine Art Tisch-Architektur aus bearbeitetem teils unbearbeitetem Holz mit sechs Beinen, die quasi aus dem Lehm herauswachsen und auf deren genau richtig angelegten Fläche, drei seiner Schädeldecken symmetrisch angeordnet liegen. Ein weiteres zentrales Element in Pichlers Arbeit ist die Symmetrie.



Schädeldecken, 1979–1981



Rumpf, 1982



Haus der Tröge, St. Martin

Beim *Haus der Tröge* hat Pichler quasi die äußere Form einer Acht konstruiert, Wände, die sich um die zwei in der Umgebung als Nutzgegenstände gefundene Wassertröge, mit etwas Abstand, legen. In Planung war eine weitere Konstruktion von Wasserrinnen, die das darin gehaltene Wasser vom Dach, von Trog zu Trog und dann in ein Becken geleitet hätten. Doch Pichler hat diese Konstruktion nie zu Ende gebaut. Anna erklärt, dass nach dem Ableben ihres Vaters der Gedanke da gewesen wäre, anhand der schon angefertigten, maßstabsdetaillierten Pläne, die Konstruktion umzusetzen. Doch sie entschied sich gezielt dagegen, denn es wäre nicht gut, dies zu tun, ohne die Möglichkeit, ihrem Vater das letzte Wort zu überlassen.

Besonders bezaubernd – den Kitsch des Wortes hat der Ort in Wirklichkeit nicht, doch es ist trotzdem das richtige Wort – sind auch die *Türme* in ihrem Haus (siehe Bild). Hochgebaute Ziegelsteinwände, mit einem einfachen Spitzdach gedeckt, bergen fünf Skulpturen, die aus Holzsäulen bestehen, auf deren oberen Enden elegant anmutende Objekte aus Metall gesetzt sind. Erst denke ich, es seien Engel. Dann erzählt Anna, „das sind die Frauen“. Frauen Skulpturen. Bezaubernd schöne Frauen. Wir betreten das Haus durch eine Tür an der Seite. Dann öffnet Anna die anderen beiden, eine gegenüberliegende zu der durch die wir hineinkamen und eine den Skulpturen gegenüberliegende. Das Öffnen der Türen macht ein besonderes Geräusch. Und dann stehen wir auf einmal in einem völlig offenen, vom Abendlicht durchfluteten Raum, die Frauen hoch über uns. Bezaubernd.

Ich stelle Anna auch eine Frage zu Pichlers Charakter, zu seiner Person an sich. Wie würde sie ihren Vater jemandem beschreiben, der ihn nicht kennengelernt hat? Ist diese Beschreibung von seiner Existenz als Bildhauer, von seiner Kunst überhaupt trennbar? Sie antwortet mit „nein, ganz eindeutig nicht“. Anna erzählt, wie liebevoll er als Vater zu ihr war und allgemein zu Menschen, die er respektierte und darum in sein Herz geschlossen hatte. Sie merkt daraufhin allerdings auch an, „er war wahnsinnig genervt von dummen Leuten“. Sie erläutert weiter, es ginge dabei um seine Aversion gegenüber derer, die mit Halbwissen um sich schlugen, statt in Anerkennung des fehlenden Wissens entweder mal schwiegen, sich offen dazu bekannten, oder Fragen stellten. Das „sich immer so Durchlaviere“, das konnte ihr Vater nicht leiden. Seine Aversion gegen Halbwissen macht Sinn, ging es doch immer um die Haltung, bis ins Detail zu gehen, um die Präzision. Das war ihm ungeheuer wichtig, betont Anna mit Nachdruck „Bis in die Naht einer Sache, muss es stimmen!“

Es gibt viele Künstlerkinder, die sich mit dem Erbe ihrer Künstlereltern befassen. Doch diesen Ort, St. Martin zu haben, der viel mehr ist als nur eine Ansammlung einzelner Kunstwerke, ist doch etwas anderes. So erkundige ich mich nach ihrem persönlichen Umgang mit diesem speziellen Erbe. Anna erklärt, dass sie relativ früh verstanden hat, dass sie sich als Einzelkind früher oder später in einer besonderen Verantwortung befinden wird, mit diesem „Universum“ umzugehen. Bevor ihr Vater starb, fragte sie ihn öfters nach Rat, hoffend auf so etwas wie eine Anleitung. Doch er antwortete darauf nur „Mausi, du machst das schon“. So habe er es immer gehandhabt. Volles Vertrauen in die Entscheidungskraft seiner Tochter. Mit einem Lächeln, aber auch einem ernsten und starken Ausdruck im Gesicht sagt Anna noch: „Ich habe schon so viel mit dem Werk gearbeitet und eben auch gelebt, dass ich weiß, dass sich einfach niemand anderes besser auskennt als ich. Das ist ein tolles Gefühl!“ Es hätte andere Möglichkeiten gegeben, beispielsweise St. Martin in eine



Haus der Tröge, St. Martin

Art Museum zu verwandeln, und die übrigen, nicht an den Ort gebundenen Arbeiten an eine Galerie zur Verwaltung zu übergeben. Doch Anna entschied sich, das Wissen, diese Vertrautheit, die ihr einzig ist, zu nutzen. Und so ist es heute ihre Hauptaufgabe, das Erbe ihres Vaters zu verwalten.

Um Pichler rankt die Legende des Eremiten, der sich ins Südburgenland zurückzog und sich fanatisch seiner Arbeit widmete. Anna korrigiert dieses Bild. St. Martin war zwar ein Ort der Konzentration, zugleich aber Treffpunkt zahlreicher Künstler, die dort ebenfalls ihre Häuser hatten, und die – wie zuvor in ihren Wiener Lokalen – einen Ort des Austauschs brauchten. Aus dieser Notwendigkeit entstand der „Club an der Grenze“. Der Name verweist schlicht auf das alte Bauernhaus direkt an der tschechischen Grenze, dessen Einrichtung wie alles bei Pichler mit „unglaublicher Genauigkeit“ auf den Ort zugeschnitten wurde. Kurt Kocherscheidt entwarf die Bar, Martin



Haus der Türme, St. Martin

Kippenberger die später berühmten St. Martin Barhocker, und auch das Bewirten wurde gemeinschaftlich organisiert. Neben der ortsspezifischen Ausstattung entstand unter anderem auch eine gemeinsame Mappe mit Arbeiten von Pichler, Kocherscheidt, Kippenberger, Christian Ludwig Attersee, Bruce Meek und Erwin Bohatsch, und weiteren, deren Verkaufserlös eine von einem befreundeten Zahnarzt in Burkina Faso gegründete Zahnklinik unterstützte.

Anna erzählt weiter von langen, lauten Nächten im Club, die oft erst im Morgengrauen endeten, und davon, wie sie als Kind unter Bänken und Stühlen einschlief, während ihre Eltern weiterfeierten. Erst Jahre später verstand sich eine ihrer Kindheitserinnerungen an Spaziergänge im Sonnenaufgang als die Heimwege nach solchen Nächten. Ich frage sie weiter, wie es war, an so einem Ort aufzuwachsen. Sie hält fest, zu Hause wäre es so gewesen: „Mein Vater hat gearbeitet, und über seine Arbeit geredet, und meine Mutter, die ja Fotografin war und seine Arbeit im Prozess dokumentiert hat, hat immer aufs richtige Licht gewartet. Ob ich mich manchmal gefragt habe, ob ich mit Irren aufwachse? Ja!“

Bei meinem Besuch in St. Martin bemerke ich neben der Notwendigkeit und Präzision dieses Ortes auch etwas anderes: Hier ist Leben. Es ist kein abgeschlossener, toter Ort, sondern ein lebendiger. Wir sind keine halbe Stunde da, da schaut schon die Nachbarin durchs Fenster des Zeichenzimmers. Wir trinken den ersten Schnaps, Williams Birne, Anna und die Nachbarin zur Beruhigung nach dem Unwetter der letzten Nacht, wir einfach so. Nachdem Anna uns dann herumführt und wir mit exponentiell immer größer werdenden Augen von (Skulpturen-)Haus zu (Skulpturen-)Haus gegangen sind, sitzen wir wieder in der Küche am großen Tisch. Und dann klopft es schon wieder. Diesmal sind es Peter Pilz und ein Freund. Peter, der sein Haus ein paar Kilometer weiter in Slowenien hat, ist der ehemalige Mitarbeiter Pichlers. Sie stellt ihn als den „echten Spezialisten“ vor. Weil er wenig selbstzurschaustellend ist, erfahren wir nur am Rande, dass er maßgeblich an Pichlers Biennale Beitrag 1982 beteiligt war, bei dem wohlgemerkt der gesamte Österreichische Pavillon von Pichler umkonstruiert wurde für seine Arbeiten. Natürlich.

Über Arbeit wird im Laufe des Abends nicht weiter geredet. Stattdessen geht es um gute Ausreden, um langweilige Essen abzusagen, die Notwendigkeit der kleinen Lügen gegen die Schmucklosigkeit und Langweiligkeit der Wahrheit, vorbestellte Särge, den nervigen Lou Reed, und dann tanzen wir mit Löffeln als Kastagnetten.

Am nächsten Morgen neigt sich unser Besuch dem Ende, und ich freue mich über das sich einstellende Gefühl der Fähigkeit, Dank Annas Erzählung ein Portrait über ihren Vater schreiben zu können.

Unsere letzten Worte vor der Abreise schließen den Kreis. In seinem Werk alles vereinend, Zeichnung, Design, Bildhauerei, Architektur, mag man in die Versuchung kommen Pichler als Universalgenie, oder, wie es die zeitgenössische Kunstterminologie so gerne formuliert, als transmedialen oder interdisziplinären Künstler, zu bezeichnen. Von Anna lerne ich, dass er diese Bezeichnungen entschieden ablehnte. Sie erzählt: „Das hat mein Vater auch immer gesagt, mein Beruf ist Bildhauer. Er hat diese Worte ganz eindeutig verknüpft. Nicht Zeichner, auch nicht Architekt, schon gar nicht Architekt. Es war ihm immer wichtig, dass das Zentrale die Skulptur ist.“ Und auch hiermit bleibt das Gesamtbild Pichlers schlüssig; er verstand sich als eines, nicht als vieles.

Eine konsequente Haltung.



Die Türme, 1990, St. Martin