

Vom Bild zum Betrachter

Ein Gespräch zwischen Günter Umberg (GU), Karen van den Berg (KvdB) und Jörg van den Berg (JvdB)
Köln im August 1996

JvdB: Sie haben einmal in einem Interview gesagt: "Ich male Tafelbilder." Andererseits wird für jeden, der einmal eine Ausstellung von Ihnen gesehen hat, deutlich, daß für Sie die Frage nach dem Bild mit dem Ende des Malprozesses nicht aufhört. In ihrer Ausstellung in der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden 1991 beispielsweise, haben Sie in einen der Oberlichtsäle einen Raum im Raum gestellt, obwohl man annehmen könnte, die Architektur in Baden-Baden sei für eine Präsentation Ihrer Bilder auch ohne Einbauten geradezu ideal. Welche Rolle spielt für Sie eine Ausstellungssituation?

GU: Ich sehe es als eine künstlerische Frage an, eine Ausstellung einzurichten. Wenn ich ein Bild male, ist für mich der Ort des Bildes ganz wichtig, er ist Teil des Bildes. So gesehen hört das Bild nicht beim Malen auf. Mit der Äußerung "Ich male Tafelbilder" wollte ich sagen, daß ich dem Bild dennoch eine gewisse Autonomie zugestehe. Alle Bilder, die ich male, werden unabhängig von bestimmten Räumen gemalt. Sie entstehen alle im Atelier und nicht in den Räumen, in denen sie letztlich gezeigt werden.

KvdB: Entstehen Ihre Bilder aber nicht trotzdem unter dem Horizont möglicher Präsentationsformen?

GU: Doch, in gewisser Weise schon. Die Wand als Träger der Bilder ist wichtig. Ich bin nicht der Meinung, daß ein Bild überall funktioniert.

JvdB: Obwohl Sie die Bilder nicht an der Wand hängend malen, sondern auf einem Tisch liegend ...

GU: Ja, ich unterscheide mich stark von Malern, die ihre Bilder an der Wand hängend malen, in einer Höhe, in der sie auch später gezeigt werden sollen. Ich habe ein anderes körperliches Verhältnis zum Bild. Für mich ist es wichtig, das Bild auch mit den Händen zu begreifen.

JvdB: Das finde ich erstaunlich, daß Sie von einem haptischen Zugang zu Ihren Bildern sprechen. Ihre Bilder sind doch wahnsinnig verletzlich, man muß mit einer unglaublichen Sorgfalt mit ihnen Umgehen...

GU: ... ja, aber gerade angesichts der Sorgfalt, mit der Sie mit den Bildern umgehen müssen, stellt sich die Frage, wie man so ein Bild in Besitz nehmen kann.

JvdB: Angesichts der extremen Empfindlichkeit gegen jede Art von Berührung kommt man nicht gleich darauf, von körperbezogener Malerei zu sprechen, vielleicht, weil man da eher an Leute wie Hermann Nitsch denkt, der sein Blut auf mannshohe Leinwände schüttet. Andererseits ist dieses Phänomen der Verletzlichkeit für Ihre Bilder keineswegs sekundär: Es erschließt sich unmittelbar in der Anschauung. Ich sehe den Bildern an, daß ich sie nicht berühren darf.

GU: Der Bezug zu meinem Körper war in verschiedener Hinsicht für mich immer schon sehr wichtig. In meinen früheren Bildern habe ich das Bild selbst als einen Körper angesehen. Der Träger war deshalb für mich nie etwas Selbstverständliches. Die traditionellen Mittel Keilrahmen und Leinwand habe ich nie benutzt, weil das, was für andere von Anfang an Sinnbild war, für mich kein Sinnbild war, sondern ein Träger, den ich sogar mit mir herumtragen konnte. Ich habe deshalb immer mit einem starren Träger gearbeitet, weil der ein ganz anderes Gegenüber ist als eine Leinwand.

KvdB: Als eine ganz entscheidende Eigenschaft eines Trägers, wie z.B. einer Aluminiumplatte empfinde ich auch, daß Ding und Material eins sind; das Ding ist nicht zusammengebastelt, sondern aus einem Guß und hat insofern eine andere Identität als die mit Tackern oder Nägeln

über den Keilrahmen gespannte Leinwand.

GU: Ganz genau.

KvdB: Legen sie eine bestimmte Höhe fest, in der eine Arbeit hängen soll?

GU: Nein, ich habe ein und dasselbe Bild schon in ganz unterschiedlichen Höhen gehängt. Vor einigen Jahren war es zwar so, daß ich bestimmte Bilder eher in Kopf- andere eher in Brusthöhe installiert habe, aber damals waren sie noch viel physischer. Der Bezug zu den Bildern kann sich aber auch ändern: Bilder, die ich vor sechs, sieben Jahren noch in diesen Höhen sehen wollte, hänge ich heute durchaus auch in drei oder vier Meter Höhe.

JvdB: Machen Sie das auch mit ihren kleinen Formaten? Mit Bildern also, die ca. 25 cm Kantenlänge haben? Ich habe den Eindruck, daß diese Kleinformate unbedingt in Kopfhöhe hängen sollten.

GU: Die kleineren Formate habe ich auch noch nie so ganz hoch gehängt. Aber auch sie hänge ich schon mal etwas über meine Kopfhöhe, weil es mir, seit ich die extremen Hochformate male, wichtig ist, von unten in die Farbe hineinzuschauen.

JvdB: Ist es denn so, daß dieses von unten Hineinschauen die Malerei – auch im methaphorischen Sinne – heller oder leichter macht?

GU: Darüber habe ich so noch nicht nachgedacht. Das Hineinschauen hat für mich mehr mit Gleiten zu tun, mit Entschwinden; z.B. beobachte ich auch, daß ich beim Malen dieser Hochformate die Vertikale sehr betone und auch das Auge daran entlanggleiten kann.

KvdB: Ich möchte die Frage nach der Präsentation ihrer Arbeiten nochmals auf eine andere Ebene führen: Gerade angesichts der Verletzlichkeit drängt sich mir die Frage auf, inwiefern ihre Bilder überhaupt Öffentlichkeit zulassen? Brauchen Ihre Bilder letztlich nicht andere Präsentationsbedingungen, als eine traditionelle Ausstellungsinstitution dies bieten kann?

GU: Nein, das finde ich grundlegend falsch. Vor einigen Monaten hatte ich eine Ausstellung in Südfrankreich, im "Espace de l' Art Concret" in Mouans-Sartoux. In dieser Ausstellung waren 16 Arbeiten von mir in 11 verschiedenen Räumen zu sehen; eine Situation also, die extrem schwer zu kontrollieren ist. Deshalb kam hier der Vorschlag, Absperrungen zu machen und große Plexiglasscheiben vor die Bilder zu setzen. Ich habe die Museumsleitung aber davon überzeugen können, dies nicht zu tun, und habe auch die Risiken in Kauf genommen. Es ist mir lieber, wenn die Arbeiten ohne Schutz gezeigt werden, selbst auf die Gefahr hin, daß sie beschädigt werden. Ich setze meine Arbeiten insofern einer Verletzung aus; das ist sogar Teil der Arbeit. Die Zerstörung ist schließlich auch eine Art von Kommunikation, wenn man so will.

KvdB: Meine Frage zielte auch weniger auf Schutzmaßnahmen wie Signaltöne oder Plexiglas, sondern darauf, ob das Museum ein ganz bestimmtes Museum sein muß, damit es Ihren Werken gerecht wird. Sie haben ja eine ganze Zeit lang einen eigenen Ausstellungsraum betrieben, den "Raum für Malerei". Hier gab es eine sehr spezifische Situation intimer Öffentlichkeit, einer für den Besucher spürbaren Verantwortung, die es in heutigen Museen selten gibt...

GU: Ich könnte mir z.B. sehr schlecht vorstellen, daß meine Arbeit im Kölner Museum Ludwig in seiner jetzigen architektonischen Beschaffenheit hängen würde. Das ist ein Museum, das angelegt ist auf Tourismus, hier können die Leute nur vorbeigehen und konsumieren. Für mich ist aber der Weg, der zu einer Arbeit hinführt, wichtig; das zeigen auch die Räume, die ich gebaut habe. Sie sind ein Hinweis darauf, wie meine Arbeiten gezeigt werden können. Meine Arbeiten müssen sich beispielsweise im Innenraum befinden. Der Raum muß die Möglichkeit eines Gegenübers und Miteinanders von Bild und Betrachter bieten. Wichtig ist dabei, daß sich der Betrachter ganz dem Bild zuwenden muß und nicht nur den Kopf herum wendet. Das ist eine Beob-

achtung, die ich in vielen Museen mache...

KvdB: ...viele Museen bestehen ja auch fast nur aus Durchgangsräumen...

JvdB: Ich wurde gerade hellhörig, als Sie davon sprachen, daß für Sie der Weg zum Bild Teil des Bildes wird, deshalb möchte ich noch einmal genauer nachfassen, was für einen Bildbegriff dem zugrunde liegt. Schaffen Sie mit den von Ihnen gebauten Architekturen nur die idealen Wirkungsvoraussetzungen für das Bild, das aber im Grunde autonom bleibt?

GU: Eine Grundvoraussetzung für meine Bilder ist der Kontakt zur Wand. Sie können nicht frei im Raum hängen, dann funktionieren sie nicht. Wie es aber dazu kommt, daß ich Einbauten mache, hat unterschiedliche Gründe. In Baden-Baden z.B. wurden parallel zu meinen Bildern russische Ikonen gezeigt. Ich fand das interessant, wollte aber nicht, daß es zu einem vergleichenden Sehen kommt; das habe ich durch eine architektonische Veränderung verhindert. Der hintere große Oberlichtsaal in Baden-Baden ist ein fast quadratischer Raum. In diesen Raum sind Wände gebaut worden, die einen Innenraum schufen. Die vier Wände bestanden aus zwei rechtwinkligen Schenkeln, die zueinander leicht verdreht waren. Dabei erhielt der Betrachter einen Zugang zu dem Raum, der es verhinderte, sich den neuen Raum als überschaubares Objekt zu erschließen, oder ihn als geometrischen Körper zu erfassen. Der Betrachter sollte vielmehr mit hohen Wänden konfrontiert werden, an denen man erst mal entlang gehen mußte. Die Wände sollten nichts vom Innenraum preisgeben und man sollte sich den Zugang erst ergehen. Ein komplettes Umgehen dieses Raumes war möglich. Der Umgang war aber relativ schmal und vermittelte keine Vorstellung von dem Innenraum, was einerseits durch die Wandhöhe von vier Metern bedingt war, aber auch daran lag, daß die beiden Wandschenkel durch ihre leichte Drehung nicht ganz parallel zu den Wänden des Umraums standen. Beide Räume hatten dadurch eine gewisse architektonische Unabhängigkeit voneinander. Der Innenraum wurde durch das Oberlicht - einem sehr hellen Streulicht - durchflutet, während der Umraum deutlich abgeschottet war. Der neue Raum war dadurch sehr stark akzentuiert. In diesem Raum befanden sich drei Bilder, die ich für diese Situation ausgesucht hatte, die aber nicht eigens dafür gemalt worden sind; sie sind im Zeitraum von 1983–1991 entstanden. Der genaue Ort für die Arbeiten stellte sich dann auch erst beim Hängen heraus. Mich interessiert an diesem Vorgang, wie ich zu den einzelnen Arbeiten hinfinden kann. Hier spielt das Sich-Lösen-Können von der ersten Arbeit und das andersartige Sich-Nähern-Können eine wichtige Rolle.

JvdB: D.h. durch die Einbauten forcieren Sie so weit wie möglich die Konzentration auf den Dialog zwischen dem Betrachter und dem einzelnen Bild?

GU: Ja, genau. Deshalb ist es beispielsweise etwas anderes, wenn die Arbeiten sich im Gegenüber befinden, so daß man sie nicht gleichzeitig sehen kann. Ich glaube, es ist wichtig, wenn Sie als Betrachter, als Körper immer wieder dazwischen stehen. Das ist eine andere Form des Miteinanders. Auch wenn man die Arbeit nicht direkt im Blickfeld hat, so kann man sie doch im Raum spüren.

KvdB: Der Anschauungsprozeß soll sich mithin allein zwischen einem Werk und dem Betrachter und nicht zwischen zwei Werken und dem Betrachter abspielen?

GU: Ja, das würde ich ganz oben anstellen. Denn meine Arbeit thematisiert die Wand, den Boden und den räumlichen Abstand zum Betrachter. Vieles was sich bei anderen Künstlern innerbildlich abspielt, geschieht bei mir zwischen der Arbeit, dem Raum und dem Betrachter.

JvdB: Mir brennt jetzt eine Frage auf den Nägeln: Vor dem Hintergrund unseres Themas Kunstvermittlung, scheint mir die Gretchenfrage zu sein, ob in den Bild-Betrachter-Dialog in ihren Augen überhaupt irgendetwas hinein darf. Wir haben darüber gesprochen, daß die Bedingungen, die den Dialog aufbauen, bei Ihren Arbeiten zum Bild dazugehören. Kann also überhaupt ein

Dritter in diesen Dialog hinein, ohne dem Dialog die Intensität zu nehmen? Für uns geht es ja in der Vermittlungstätigkeit darum, den Betrachter zu einer Erfahrungsintensität hinzuführen. Ist das in Ihren Augen überhaupt möglich?

GU: Ich meine das geht unter bestimmten Bedingungen schon. Z.B. habe ich eine Situation mit Professor Michael Bockemühl im Wittener Museum erlebt. Da waren etwa 15 Studierende der Universität Witten/Herdecke, die zunächst gebeten wurden, sich eine Arbeit von mir anzuschauen. Es war faszinierend, zu sehen, wie sie sich im Raum vor meiner Arbeit verhielten. Ich hatte nicht den Eindruck, daß die Studenten sich gegenseitig gestört hätten, obwohl der Raum ziemlich gefüllt war. Sie haben sich sehr frei bewegt, einige standen, einige hatten sich hingesetzt oder an die Wand gelehnt, dann durchschritten Sie wieder den Raum und näherten sich in anderer Weise dem Bild. Ich habe soetwas noch nie vorher gesehen, eine solche Form von Harmonie und Konzentration.

KvdB: Welche Form des Gespräches über und mit Kunst ist denn in ihren Augen geeignet, um den Dialog zwischen Werk und Betrachter zu befördern?

GU: Ich muß sagen, daß ich im Moment in einer Situation bin, wo ich beispielsweise Werkstattgesprächen, die ich früher für sehr wichtig hielt, skeptisch gegenüberstehe. Einfach, weil ich glaube, daß ich die Erwartung der Beteiligten nicht habe zufriedenstellen können...

JvdB: ... was ja eigentlich gar nicht negativ ist. Wenn man beispielsweise als Ausstellungsmacher in der Situation ist, mit einer Gruppe von Leuten über Kunstwerke zu sprechen, kommt irgendwann garantiert die Frage: Was hat sich denn der Künstler dabei gedacht? Das ist ja oftmals auch ein Movens dafür, den Künstler hinzuzuziehen und diese Werkstattgespräche zu initiieren. Dennoch muß man häufig feststellen: Was der Künstler sagen wollte, das hängt da an der Wand. Es ist doch eher selten, daß Künstler diese Doppelbegabung haben, daß sie das, was sie durch die Arbeit zum Ausdruck bringen dann nochmal verbalisieren können oder wollen. Ich finde es eigentlich eher beruhigend, wenn auch den Künstler selbst vor seinen eigenen Bildern eine gewisse Sprachlosigkeit befällt.

GU: Ja, und mir ist heute die Situation lieber, wenn ich nur etwas Sichtbares anbiete und alles dafür tue, hier meinem eigenen Anspruch gerecht zu werden.

KvdB: Mich würde interessieren, in welchem Verhältnis Sie Ihre Arbeit überhaupt zur Öffentlichkeit sehen? Sie haben ja einige Zeit Ihren "Raum für Malerei" betrieben und hatten dabei sicherlich auch den Wunsch, ein Publikum anzusprechen. Sie wollten Möglichkeiten schaffen, sich bestimmte Kunst unter bestimmten Bedingungen ansehen zu können.

GU: Die Situation Anfang der achziger Jahre, als wir den Raum für Malerei eröffneten, war einfach die, daß ich die Diskussion um Malerei in bestimmter Weise beeinflussen wollte. Anfang der achtziger Jahre gab es zwar ein extrem großes Interesse an Malerei, allerdings fast ausschließlich an der sogenannten "Wilden Malerei". Ende der siebziger Jahre wurde schon viel davon gesprochen, was die "Wilde Malerei" wollte, was damit für ein Lebensgefühl verbunden war; aber das war für mich ein Lebensgefühl, das mir fremd war, das ich auch nicht als sehr wichtig empfunden habe. Dem wollte ich etwas entgegensetzen. Daraus ist der "Raum für Malerei" entstanden. Es war eine Gegenposition zu dem damals euphorisch gefeierten Malereiverständnis. Mit dem "Raum für Malerei" war darüberhinaus die Vorstellung verbunden, dem Einzelbild wieder Bedeutung zu geben. Über das Einzelbild wurde damals wenig nachgedacht, es ging mehr um Produktion und Vielfalt von Bildern. Hinzu kam die Art, wie ich den "Raum für Malerei" öffentlich gemacht habe.

JvdB: Gab es normale Öffnungszeiten?

UG: Es gab normale Öffnungszeiten. Es war in den meisten Fällen an vier Tagen in der Woche geöffnet.

JvdB: Und waren Sie dann da?

GU: Nein, ich war selbst nicht immer präsent. Es gab zum Beispiel auch keine Eröffnungen. Die Ausstellung begann und sie endete. Von daher konzentrierte sich alles auf die Bilder. Der Ausstellungsraum hatte einen öffentlichen, aber keinen gesellschaftlichen Rahmen.

KvdB: Was war für Sie dabei wichtiger, die Bilder hier zu sehen und sich selbst mit den Bildern auseinandersetzen zu können oder, daß auch andere die Bilder sahen und Sie sich mit Betrachtern verständigen konnten?

GU: Das spielte alles eine Rolle: Ausgangspunkt war aber vor allem, daß ich mich mit den Bildern auseinandersetzen konnte. Wichtig war aber auch, daß ein Dialog mit Künstlern stattfand und darüberhinaus auch mit den Betrachtern.

KvdB: Es war also für Sie biographisch oder von Ihrer Entwicklung als Künstler her der Moment, in dem ein Dialog einsetzen mußte und die Arbeit sich über das Atelier hinaus fortsetzen mußte?

GU: Auch. Ich denke, daß das Gespräch mit anderen ganz wichtig wurde. Ich bin dann auch verstärkt gereist.

KvdB: Wie wichtig war es für Sie, daß Sie selbst die Initiative in der Hand hatten, daß Sie für alles selbst verantwortlich waren? Glauben Sie eine öffentliche Institution hätte eine vergleichbare Intensität im Dialog erzeugen können?

GU: Wahrscheinlich hätte ich die Initiative nicht ergriffen, wenn die Malerei, die ich gezeigt habe, damals wahrgenommen worden wäre. Aber die Situation war nun einmal eine andere.

KvdB: Wie stellen Sie sich denn heute idealiter die Arbeit öffentlicher Ausstellungsinstitutionen vor? Sie haben eben das Museum Ludwig genannt, das in ihren Augen offensichtlich ein Negativbeispiel ist.

GU: Ja, das ist für mich durch die Praxis, wie dieses Museum geleitet wird, welche Ausstellungen stattfinden, wirklich ein Negativbeispiel...

KvdB: ... ich denke dieses Museum geht auch von einem ganz anderen Kunstbegriff aus, als Sie ihn eben formuliert haben; die Kunst soll dort ja etwas ganz anderes leisten, als Sie es im Auge haben; es geht dort ja nicht um die Inszenierung des Dialogs zwischen Werk und Betrachter – es geht doch vielmehr darum, geschichtliche Zusammenhänge auszustellen wie eine Art Passage, durch die man dann hindurchgeht...

GU: ...genau deshalb denke ich auch, daß dieser Ort der falsche ist für meine Arbeit.

Aber Sie fragten, wie ein Haus für Kunst in meinen Augen aussehen könnte: Ich fände es ganz toll, wenn es wirkliche Orte gäbe; nehmen wir an, es gäbe z.B. einen Ubergang-Raum und einen Baselitz-Raum und man würde wirklich individuell auf die Bilder eingehen können...

KvdB: ... so wie es in "Situation Kunst (für Max Imdahl)" in Bochum gemacht wird...

GU: ...z.B., ja. Und wenn das wirklich geschehen könnte, ohne Rücksicht auf Besucherzahlen oder Aufträge, die man damit verbindet, auch ohne Rücksicht auf bestimmte Vermittlungsweisen. Seminare können ja ruhig stattfinden, aber sobald das so akademisch, so reglementiert wird, beginnen schon die Fehler.

KvdB: Ich finde es interessant, daß Sie von solchen wirklich radikal festgelegten Orten ausgehen, die ja auch eine Entscheidungskraft, ein wirkliches Bekenntnis zu einem Künstler und ganz bestimmten Werken verlangen – etwas wozu sich heute nur wenige durchringen. Auch der Konzeption von "Situation Kunst (für Max Imdahl)" wird ja vorgeworfen, daß hier alles völlig starr sei, daß sich hier nichts bewegen ließe. Ich glaube nicht, daß das zutreffend ist, weil darin, Räume ganz spezifisch für die darin präsentierten Werke einzurichten und so Werke durch eine Architektur zum Sprechen zu bringen, eine riesige Chance liegt. Ich glaube aber auf der anderen Seite auch, daß es gerade in einer solchen Situation enorm wichtig ist, durch ein anregendes Vermittlungsprogramm immer neues Leben hineinzubringen, die Werke in immer neuen Kon-

texten zu diskutieren und mit Neuem zu konfrontieren, sonst verstaubt das Ganze zwangsläufig. Eine immer neue Bewegung auf die Werke zu, muß schon auch angeregt werden. Ohne das Gespräch schläft so eine Institution wie "Situation Kunst" den Schlaf des Gerechten.

GU: Im Falle von "Situation Kunst" würde ich das auch sagen. Aber diese Häuser sind auch schon von vornherein im Hinblick auf eine Universität eingerichtet. Das spürt man irgendwie.

JvdB: Sie haben gesagt, Ihnen geht es um das Einzelbild, andererseits zeigen Sie in Ausstellungen auch von Ihren eigenen Werken nicht nur ein einziges Bild sondern eine ganze Reihe. Jetzt könnte man fragen: wieso zeigt der überhaupt mehrere Werke? Zumal sie ja auch kein gegenständlich malender Künstler sind, der ständig neue Themen bearbeitet. Für mich ist es so, daß wenn ich eine Reihe von Ihren Werken nebeneinander sehe, dann kommt neben den Themen der Verletzlichkeit und Ungreifbarkeit, die wir angesprochen haben, noch eine weitere Facette hinzu; nämlich die Stetigkeit, das konzentrierte auf einen Punkt hin orientierte Tun, verbunden mit einem – jetzt sehr positiv gemeinten – Begriff der Wiederholung. Für mich ist eine sehr interessante Frage in Bezug auf Ihr Werk, inwieweit Sie für sich selbst die Spannung halten? Wenn wir hier bei Ihnen über die Schwelle treten, dann sind wir sofort in einem Gespräch, das das Malen betrifft, die Art, wie sie dann über die Bildgründe usw. sprechen, darin spüre ich eine enorme Intensität und sage mir: bewundernswert, wenn man seit 25 Jahren diese Spannkraft hält.

GU: Ich war in meiner ganzen Arbeit in der glücklichen Situation, daß ich immer alles auf mein Tun konzentrieren konnte. Ich war nicht gezwungen, ständig neue Ideen zu produzieren. Und das ist natürlich wirklich eine Form von Konzentration. Es ist beispiesweise auch gar nicht so entscheidend, ob ich jetzt andere Pigmente nehme. Nicht die Materialien, sondern das Handeln mit den Materialien steht an erster Stelle.

KvdB: Werfen Sie denn auch Bilder weg?

GU: Das kann schon passieren, passiert aber sehr selten. Wenn die Farbe z.B. zu gesättigt wird, dann schleife ich sie einfach ab und beginne von Neuem. So kommt es zustande, daß viele Bilder z.B. 1982 begonnen sind, an denen ich 1985 und 1986 weitergearbeitet habe. Ich habe die Möglichkeit, das Bild nie zu verlassen. Ich kann theoretisch immer weiter arbeiten an einem Bild.

KvdB: An einem und dem selben Bild?

GU: An einem und dem selben Bild.

KvdB: Wie wichtig ist es dann überhaupt noch, einen Endpunkt zu finden?

GU: Ich habe hierfür im Grunde keine benennbaren formalen Kriterien. Für mich ist ein Bild dann beendet, wenn ich zu ihm wirklich eine Beziehung aufbauen kann und wenn die Beziehung auch dann aufrecht erhalten bleibt, wenn ich nicht mehr an dem Bild arbeite.

KvdB: Gehen sie dann auch nicht mit einer bestimmten Vorstellung an ein Bild heran?

GU: Nicht mit einer formalen Vorstellung.

KvdB: Auch nicht mit der Vorstellung, etwas ausprobieren zu wollen?

GU: Das Experiment habe ich so stark wie möglich reduziert. Daß ich z.B. vom Aluminium- zum Holzträger gewechselt bin, hat weit über zehn Jahre gedauert.

KvdB: Ist dann der Impuls, an einem Bild zu arbeiten, die Erlangung eines Zustands der Konzentration?

GU: Ja, es geht wirklich sehr stark um den Umgang mit der Farbe. Es geht nicht darum, etwas zu produzieren, ich denke nicht an ein Ende, sondern ich begeben mich in einen Zustand.