

Transkript: Interview mit Günther Förg zum malerischen Werk (Teil 1)

geführt von Erich Gantzert-Castrillo am 17.07.2007

Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt.

Empfohlene Zitierweise:

Interview mit Günther Förg geführt von Erich Gantzert-Castrillo, 17.07.2007. Transkript.

Quelle: <https://artemak.art/artist/quenther-foerg/interview-mit-quenther-foerg-zum-malerischen-werk-teil-1> (Zugriff: Datum).

Informationen zum Interview

Projekt/Anlass	Informationen zum malerischen Werk (Teil 1)
Anwesende Personen	Interview mit Günther Förg (GF) geführt von Erich Gantzert-Castrillo (EGC)
Ort	München
Datum	17.07.2007
Transkript	Erich Gantzert-Castrillo (Transkription) Günther Förg (Korrekturen)

Transkript zum Interview mit Günther Förg (Teil 1)

EGC: Günther, Du hast von 1973 bis 1979 an der Münchner Kunstakademie bei Karl Fred Dahmen Malerei studiert und in Deiner ersten Ausstellung 1974 in der Akademie sechs graue Bilder gezeigt. Den Angaben zufolge sind diese auf Nessel mit Dispersion und Kreide gemalt. In den folgenden Jahren hast Du ein großes Konvolut an Bildern auf so unterschiedlichen Bildträgern wie Blei, Leinwand, Cotton duck, Kupfer, Holz, Sperrholz, Hartfaserplatten, Pressspan, Aluminium, Masonit und Polyestergerewebe geschaffen. Zu den schon erwähnten Farben – Dispersion/Kreide – kommen Acryl, Ölfarbe, Tempera und Luftlack und auch Blattgold dazu.

In der Zeit von 1974 bis 1990 hast Du immer wieder Nessel als Bildträger verwendet und mit unterschiedlichen Farbsystemen bemalt, wie: Dispersion/Kreide, Acrylfarbe und Ölfarbe. 1990 hast Du neben einer vierteiligen eine dreiteilige Shaped Canvas-Arbeit geschaffen, hier liegt der Nesselstoff über Holz. Deine ersten sechs grauen Bilder in der Klasse von Karl Fred Dahmen hast Du mit Dispersion und Kreide auf Nessel gemalt sowie zwei weitere, die im Besitz Deiner Tochter Cécile sind. In dem Gespräch, das Du mit Thomas Groetz geführt hast, fragt er Dich: »Die monochromen Bilder im Frühwerk sind zunächst grau und schwarz, haben diffuse und stumpfe Oberflächen und entfalten dann langsam ihre Farbigkeit, quasi aus einer Negation heraus. Ist diese Beobachtung zutreffend?« Du antwortest darauf: »Die grauen Bilder, die in den ersten 3 Jahren an der Akademie gemalt wurden, sind aus einer gewissen Verweigerungshaltung heraus entstanden. Über einer schwarzen Grundierung liegt ein grauer Schleier, ähnlich einer gewischten Schultafel. Jedes Grau oder Schwarz hat eine Farbigkeit, die über einen Vergleich mit anderen Farben erfahrbar wird.« Hast Du die Materialien aus Kostengründen so gewählt oder weil Du mit dieser Materialwahl die gewünschte Bildvorstellung erreichen konntest?

GF: Von 1973 bis 1979 war ich an der Akademie beim Dahmen. Mein Bruder hat vorher an der Akademie studiert. Da kam ich praktisch über den so ran. Der hat auch beim Dahmen studiert. Ich hatte damals durch das Bafög so ganz normal im Studentenwohnheim gewohnt, hab dann in der Klasse von Dahmen angefangen und hab relativ schnell mir die ganze Klasse unter den Nagel gerissen. Die Leute haben alle den Pinsel geschmissen, und ich hatte den kompletten Raum für mich. Also, das war damals ungewöhnlich.

EGC: Die haben alle der Reihe nach aufgegeben?

GF: Die haben die Situation nicht ertragen. Ich habe damals – deswegen sage ich das auch mit Bafög, das waren 300 Mark Bafög, da gingen 100 Mark für die Miete drauf, im Studentenwohnheim – jede Woche habe ich ein Bild gemalt. Da konnte ich mir beim »Plattner« – so hieß das Geschäft – Rahmen kaufen, und Nessel war das Billigste. Das kostete ja alles relativ wenig, und Dispersion kostete auch relativ wenig. Ich konnte mir da wirklich jede Woche ein Bild leisten. Das Programm damals, das war so: »das Geld Geld ...«, ich wollte auch nicht auf Leinen arbeiten zum Beispiel. Ich habe diese ganze Technik abgelehnt. Leinen – da musst du grundieren, musst das machen, und da habe ich einfach mit einer Wandfarbe grundiert. Das war schon aus einer Antihaltung heraus, also nicht ein klassisches Gemälde. Das hätte ich mich gar nicht getraut damals. In Ölfarbe schon gar nicht. Die Farben – das habe ich ja immer wieder gesagt – da gab es damals eine Twombly -Ausstellung, hier im Lenbachhaus. Das hat der Petzet noch gemacht und das fand ich natürlich hinreißend. Dann habe ich mir das so ausgedacht. Ich bin ja in die Akademie gegangen und habe mir die grauen Bilder angeschaut. Da hat die Klasse damals eine Ausstellung gemacht: Fußball, so FC Bayern. Und ich war im ersten Semester und wollte gleich an der Ausstellung teilnehmen, habe dieses monochrome Bild da gemacht, so wie eine Schultafel. Auf dem Flohmarkt habe ich mir eine alte Landkarte gekauft, die habe ich unten reingeklebt, aber es war immer noch nicht das Thema Fußball. Und dann habe ich einfach in die Mitte vom Bild mit Kreide »Fußball« hingeschrieben. Da war ich wieder beim Thema, und so ging es im Prinzip immer durch. Und der Dahmen fand das ganz klasse. Weil es so konträr war, weißt Du. Normalerweise gehst Du in die Akademie und probierst mal das aus, das schaut ein bisschen wie das aus, schaut ein bisschen aus wie Pop Art etc. Und dann kommt ein Typ und der ist jung, ich war zwanzig, und der legt sofort ein Werk hin, und mit dieser Konsequenz jede Woche ein Bild zu malen, das gab es nicht. Der Dahmen hat das wahnsinnig unterstützt. Der hat Freunde von sich reingezogen, die haben ihn besucht, dann kam er abends in die Klasse rein und hat meine Sachen gezeigt. Ein Freund, das war der Bechtold, dieser Maler...

EGC: Erwin Bechtold.

GF: Ja, der wollte ein Bild kaufen. Der Dahmen fragte mich am nächsten Tag in der Klassenbesprechung: Was kostet das? Ich wusste auch nicht, was ein Bild kostet. Ich habe einfach gesagt: 10.000 DM. Worauf dem natürlich die Ohren abfielen, und er mich anschrie: »Bitte?« Da habe ich gesagt: »10.000 DM.« Dahmen dann so in diesem Rheinländisch: »Jung, Du spinnst!« Ich habe gesagt: »Nee, das kostet trotzdem 10.000 DM.«

EGC: Und wie ging das aus?

GF: Bechtold hat es natürlich nicht gekauft. Die Klasse hat mich gehasst. Ich war natürlich schon befreundet mit verschiedenen Leuten, aber die konnten diese Konsequenz nicht ertragen, dass da ein Typ immer dasselbe malt, verschiedene Formate, da gab es auch mal dieses Shaped Canvas, also dieses Trapez. Die Leute haben das wirklich im Kopf nicht ausgehalten, und der ist auch noch nett, der ist jung, verstehst Du. Die haben mich dann immer als Anstreicher beschimpft. Ich kam aber aus dem Ding nicht raus, verstehst Du. Weil ..., der Dahmen fand es super. Der Assistent, der Scheuer, der fand es richtig scheiße. Der wollte mich dann immer zu Theorie verdammen, da sollte ich einen Vortrag halten, über einen Künstler, den ich gut finde. Ich wollte es nicht machen, aber habe es dann gemacht. Und wie sah der Vortrag aus? Da habe ich einen Katalogtext über Robert Ryman vorgelesen.

EGC: Aber der Karl Fred Dahmen hat die schützende Hand über Dich gehalten. Hast Dich wohl gefühlt bei ihm?

GF: Ich habe mich wohl gefühlt. Und es war natürlich eine andere Lehrergeneration, er war Kriegsteilnehmer, wir waren per Sie. Ich war so bisschen wie der Sohn für ihn. Nach etlichen Semestern, nach sechs Semestern, habe ich mit dem Scheiß aufgehört, mit den Bildern. Und habe nur noch Tischtennis und Schach gespielt in der Akademie. Wo auch der Dahmen so entsetzt war, er fragte, ob es mir schlecht ginge. Habe ich gesagt: »Nöö. Ich spiel jetzt Tischtennis und Schach.«

EGC: Das konnte er nicht mehr nachvollziehen?

GF: Nein. Und dann habe ich wieder angefangen nach zwei, drei Semestern und habe dasselbe Programm in Siena gemacht, in gebrannter Siena. Dort habe ich ein Bild gemalt. Die Leute waren glücklich. Endlich Farbe! Dann habe ich angefangen, auf verschiedenen Trägern, habe die ersten Bleibilder in der Akademie gemacht, ich weiß nicht mehr, wie ich auf Blei kam. Das fand ich irgendwie toll. Und was ja schön ist, dass das so bucklig ist und wellig. Dann ist Patina drauf. Das wird ja fürs Dach hergenommen, normalerweise. Dann habe ich auf Holz gearbeitet und einfach mal so verschiedene Sachen durchprobiert.

EGC: Hast Du die Materialien aus Kostengründen so gewählt oder weil Du mit dieser Materialwahl die gewünschte Bildvorstellung erreichen konntest? Wir fragen deshalb nach, weil Du im Interview mit Siegfried Gohr, in »Kunst Heute Nr. 18«, unter anderem über Keilrahmen, Nesseltuch und Farben und den damit verbundenen Kosten sprichst. Woraus genau bestand die Farbe? Hast Du die Dispersion als Binder genommen und mit Kreide und Pigmenten vermischt?

GF: Nein, das war einfach eine normale Dispersionsfarbe.

EGC: Eine Anstreicherfarbe?

GF: Eine ganz gewöhnliche Anstreicherfarbe. Später habe ich dann eine Firma gefunden, die Pigmente hat, die schon flüssig sind.

EGC: Die konzentrierten?

GF: Ja, und dann einfach mit Acryl bemalt.

EGC: Ging es Dir darum, mit dem Medium der Dispersionsfarbe eine matte Oberfläche zu erhalten?

GF: Ich habe da gar nicht darüber nachgedacht. Das wurde so, das war verfügbar. Und ich meine jetzt dazu zum Beispiel... ich habe daheim ein Bild gemalt, 5 x 3 m doppelt, 3 x 5 m doppelt. Das war damals schon ein bisschen gewagt.

EGC: Ja, ungewöhnlich für diese Zeit.

GF: Den ganz großen Nessel konnte ich mir nicht leisten und so 2,50er Rolle auf 2,50 aufgespannt. Das heißt, der Rahmen hat sich soweit durchgezogen. Die Kreuze drohten zu brechen. Als die Farbe dann droben war, bog sich der Rahmen, da bin ich zu meinem Freund rüber, da hat der gesagt, Eimer auf die Kanten draufstellen. Das war wirklich aus finanziellen Gründen.

EGC: Im Interview erwähnst Du eine schwarze Grundierung, über der ein grauer Schleier liegt, ähnlich einer gemischten Schultafel. Wie bist Du vorgegangen? Handelte es sich wirklich um eine schwarze Grundierung? Schon als ersten Auftrag auf der Leinwand oder hast Du schwarze Schichten über eine eventuelle weiße Grundierung aufgetragen, oder wurde die Grundierung in mehreren Schichten aufgestrichen?

GF: Also, wenn ich mich richtig daran erinnere, habe ich immer erst weiß grundiert, und dann gibt es doch diese Abtönfarben.

EGC: Ja, in den Tuben.

GF: Nein, es sind Flaschen. Und das dann! Und später... ich habe vielleicht gar nicht so bewusst darüber nachgedacht, aber mit diesen Plastikflaschen, zum Beispiel, kriegst Du kein Schwarz hin. Das wird immer Grau. Und dann hat mir irgendjemand gesagt: »Du, da gibt es eine Firma, die diese angemachten Pigmente..., wo Du so einen tiefen Ton hinkriegst.« Und dann habe ich einfach ein Grau gemischt, und das wird ganz dünn und dann mit dem Schwamm gewischt.

EGC: Und damit hast Du dann die Wirkung erreicht, die Du wolltest?

GF: Wobei es jetzt nicht so direkt um ein Bild ging, es war schon mehr Programm, das Ganze. Ich meine, ich wurde auch über die Haltung von Dahmen in ein Programm reingedrängt. Ich bin heute nicht unglücklich darüber.

EGC: Und wie hast Du es damals empfunden? Dass Du »in ein Programm reingedrängt« wurdest?

GF: Das habe ich damals nicht so gesehen. Ich hatte halt einfach diese Unterstützung vom Dahmen, und der fand das superklasse. Hab dann später allerdings auch gesehen, vier Semester unter mir, da kam ein Typ an, den der Dahmen auch super gefördert hat. Und hab das dann gesehen, Dahmen hat ihn dann in seine eigene Galerie reingebracht. Und da habe ich auch gesehen, wie so etwas geht.

EGC: Da wurdest Du skeptisch?

GF: Da wurde ich skeptisch. Und dann habe ich eben auch aufgehört zu arbeiten und habe dann praktisch bis 1980, bis 1982 nichts mehr gemacht. Zwischendurch ist mal eine Zeichnung entstanden, aber ich hatte nie ein Atelier. Das fand ich damals relativ genial, dass man kein Atelier mehr braucht. Das heißt, man muss auch nicht irgendwo hingehen jeden Tag.

EGC: Der Zwang zum Arbeiten ist gar nicht entstanden.

GF: Nein. Dann habe ich ja mit Fotografie angefangen und bin dann so 1984 wieder zur Malerei zurück. Das mal nur so vom Ablauf her.

EGC: In den Jahren 1990 und 1998 entstandenene Gemäldeserien, in denen Du Cotton duck als Bildträger mit Ölfarbe und Acrylfarbe bemalt hast. Unter den 22 Gemälden von 1998 für die Ausstellung »Günther Förg – was anderen selbstverständlich ist und sein Problem«, die Du im Museum Abteiberg Mönchengladbach gezeigt hast, sind 14 Gemälde auf Cotton duck gemalt, die restlichen auf Leinwand. Ist der Grund hierfür, dass die Formate auf Cotton duck deutlich größer sind?

GF: Nein, gar nicht. Cotton duck war für mich immer so eine Leinwand. Man muss es anders sagen. Also, an der Akademie fand ich den Nessel einfach klasse, diesen dünnen Nessel. Gut, Mitte der achtziger Jahre hatte ich schon ein bisschen Erfolg, ja, und da kann man nicht mehr auf so einem dünnen schäbigen Nessel malen, sondern es musste irgendwie – an Leinen wollte ich aber auch nicht ran – da dachte ich mir, das ist zu kunstverdächtig. Und habe deswegen diese Zwischenform gewählt, Cotton duck, das liegt da wie ein Brett, das ist ja dieses Segeltuch. Und das war für mich so eine Mischform, also Leinen wollte ich nicht. Wobei ich heute Cotton duck nicht mehr so mag. Heute nehme ich eine grundierte Leinwand her.

EGC: Hat Dich am Cotton duck die Textur auch interessiert?

GF: Ja, ... ich muss es anders sagen. Eine grundierte Leinwand – da rutscht der Pinsel. Beim Cotton duck rutscht er nicht.

EGC: Also, das flüssige Arbeiten ist nicht so gegeben.

GF: Nein. Und ich bin auch nicht der Mann, der gern Leinwand schleift.

EGC: Was ja sehr mühselig ist.

GF: Es geht.

EGC: Ab 1980 beginnst Du mit Stoffbildern. Zunächst auf Holz, dann auf Rahmen. Sind dies die ersten Stoffbilder, oder hast Du zuvor schon welche gemacht? Sind nach dieser Serie noch weitere entstanden?

GF: Da gab es, glaube ich, auch mal eine Ausstellung in Krefeld von den Blinky Palermo -Stoffbildern. Ich glaube fast, dass das schon nach seinem Tod war, oder er war kurz davor gestorben. Krefeld hat eine Übersichtsausstellung gemacht. Das hat mich natürlich beeinflusst und auf der anderen Seite – ich meine, diese Stoffbilder, das ist ja meistens dieser rote Stoff, das ist ein italienischer Fahnenstoff. Also von der KPI. Das war für mich damals schon wichtig, dass dieses – man kennt das ja so aus Filmen, und ich meine, so linksverdächtig waren wir doch alle in der Jugend. Und dann hast Du einfach diese wehenden Fahnen da und dann Terra Rossa, dieses Lied noch dazu.

EGC: Also, Du hast es mit einer romantischen Idee verbunden?

GF: Das war aus den italienischen KPI-Fahnen.

EGC: Das ist ja auch eine schöne Farbe.

GF: Absolut, wobei die alle bissel unterschiedlich waren. Ich habe dann immer wieder so Fahnenstoff gekauft in Italien. Die sind alle bissel unterschiedlich. Es gibt nicht das PCI-Rot. Das gibt es nicht.

EGC: Jetzt zur Leinwand.

GF: Jetzt lass mich noch kurz erklären. Die Stoffe waren auf Türblättern aufgespannt.

EGC: Auf Türblättern? Die man bei Obi, im Baumarkt, kauft?

GF: Genau. Das Problem ist, es ist ein relativ dünner Stoff, dieser Fahnenstoff. Dass du den natürlich nicht einfach auf einen Rahmen aufspannen kannst. Da sieht man den Rahmen durch. Du musst dann immer erst einen anderen Nessel unterspannen, und beim Türblatt hast du das Problem nicht.

EGC: Beim Rahmen ist es doppelte Arbeit?

GF: Ja.

EGC: Und hast Du die dann auf der Rückseite festgetackert?

GF: Ja. Als ich angefangen habe zu studieren, hat man schon noch seitwärts genagelt, ich kenne es auch noch mit den Nägeln. Mit Magnethammer und Nägeln. Aber dann waren wir alle von Amerika beeinflusst. Wir haben ja damals schon immer hinten aufgespannt. Weil es komplett etwas anderes ist.

EGC: Es ist total was anderes, ja. Da wird auch die Bildkante Teil des Bildes. Und das war dann auch bei Dir das, was Dich interessiert hat?

GF: Ich habe auch die ersten seitwärts aufgespannt. Später dann hinten.

EGC: Neben Nessel und Cotton duck verwendest Du seit 1990 die Leinwand als Textilbildträger. Die Formate bewegen sich bei einteiligen Gemälden von 70 x 60 cm bis zu 220 x 340 cm und mehr, bei mehrteiligen bis zu 260 x 1.200 cm. Aus welchen Gründen verwendest Du vermehrt Leinwand ?

GF: Da muss man erst den Zwischenschritt machen. Nach der Akademie habe ich fast nix mehr getan und bin dann über die Fotografie wieder eingestiegen, und dann ab 1984 habe ich auf Blei gemalt. Da sind diese ganzen Bleibilder und Serien entstanden. Aber das war ja damals der Knaller. Ich meine, ich konnte ja nicht so schnell malen, wie mir das aus den Händen gerissen wurde. Und ab einem bestimmten Punkt wurde das ja alles mehr oder weniger komplett nach Amerika verschifft. Amerika ist ja wirklich verbleit von mir. Da ist Kiefer noch harmlos.

EGC: Es gibt ja auch eine sehr schöne Serie von Dir im San Francisco Museum of Modern Art.

GF: Es ist schon interessant, ich hatte immer noch kein Atelier.

EGC: Und wo hast Du die Sachen dann gemacht?

GF: In der Galerie.

EGC: In der Galerie? Immer da, wo Du ausgestellt hast?

GF: Nein, beim Max Hetzler in Köln [Galerie Max Hetzler, damals noch in Köln, heute in Berlin. Anm. d. Red.]. Da habe ich die ersten so gemacht, und dann waren die Leute total begeistert. Hetzler sagte zu mir »Komm halt wieder nach Köln und malst – wir bereiten das vor.« Ich habe damals in München gelebt. Und so bin ich dann von München morgens immer nach Köln, abends zurück.

EGC: Und wieviele Bilder sind in der Zeit dann entstanden?

GF: Am Tag vielleicht zwanzig, dreißig. Im Flieger habe ich das am Tag vorher auf dem Bierdeckel aufgezeichnet, wie die geteilt sind. Kam dann mit dem Programm dort an. Der Mitarbeiter von der Galerie hat das alles vorbereitet gehabt, dann mischte er die Farben, das, das, das, das und dann kleb mal ab und dann drüber. Ich meine, dann kam plötzlich dieser, was ja ungewöhnlich war damals, dieser riesige Markt von Amerika. Die Amis haben mir das auch noch aus den Händen gerissen. Ich kam mit dem Malen nicht hinterher. Dann bin ich ab einem bestimmten Punkt, ab 1988, in die Schweiz gegangen und habe in einer Schweizer Spedition gemalt, habe es dort vorbereiten lassen, bin am Nachmittag hin, hatte einen jungen Assistenten, habe gemalt und bin abends wieder nach Neuchatel zurück.

EGC: Und wo war das in der Schweiz?

GF: In Basel bei Möbeltrans. Die waren glücklich, die konnten es natürlich, weil ich es dort gemalt hatte, auch gleich transportieren. Und dann sagte ich mir, irgendwas musst du ändern. Weil ..., es war wirklich unheimlich. Ich sagte mir, jetzt machen wir dasselbe Programm auf Leinwand, nix mehr Blei. Und habe das Blei aufgegeben. Wo es dann natürlich knirscht.

EGC: Knirscht, inwiefern?

GF: Die Verkäufe sind rapide zurückgegangen. Ich dachte mir, das hältst du jetzt mal durch. In ein paar Jahren kommen die Leute und wollen genau das wieder haben. Das ist doch meistens so. Heute hat sich das alles wieder verändert, aber es ist doch meistens so, dass die Leute immer das von vor fünf Jahren haben wollen. Und dann habe ich das auf Leinwand umgestellt. Das waren im Prinzip ähnliche Geschichten wie sie auf den Bleibildern passiert waren. Natürlich schaut das anders aus, ob man dieses dunkle Blei als Untergrund hat oder ob es eine fertig grundierte Leinwand oder ein Cotton duck ist.

EGC: Da lässt sich ja auch sehr schlecht eine Wirkung herstellen mit Farbe, die von Blei ausgeht.

GF: Nein. Außer Du schummerst da so was Romantisches hin. Aber das war mir zu anstrengend.

EGC: Das ist ja dann auch kitschig.

GF: Es war schon eine strategische Entscheidung, da einfach das Blei aufzugeben.

EGC: Eine harte Entscheidung vom Finanziellen her, nicht?

GF: Das hat ein bissl knirscht.

EGC: 1986 hast Du begonnen, Gold für zahlreiche Bilder einzusetzen. Wie kam es zu Deiner Entscheidung, Gold als Material zu verwenden?

GF: Gold – in der Kunstgeschichte gab es das ja immer. Im 20. Jahrhundert verwandte es natürlich Yves Klein. Jannis Kounellis hat zum Beispiel die Goldwand mit dem Schirmständer davor gemacht.

EGC: Die Arbeit von Kounellis auf der Documenta?

GF: Ja. Man kann jetzt zum Beispiel über ein Bild reden, bei dem dann Teile bemalt sind. Dann gibt es eine Goldfläche, dann ist das Bild vier- oder fünfteilig, ja. Ich habe damals Farbfelder gemacht auf Holzplatten, in fünf Flächen eingeteilt, ein Teil war bemalt, dann gibt es auch manche auf unbemaltem Holz, dann gab es ein Goldfeld drauf. Das sind so Sachen, die von der Wandmalerei her kamen.

EGC: Die gibt es auch in der Sammlung Lorenz, München. Zum Beispiel ein Bild, bei dem ein Teil mit Gips gemacht ist.

GF: Genau. Ich meine, es greift schon, weil ich dann auch mit Skulpturen begonnen hab. Man ist nicht blöd, ich habe mir gedacht, das ist sympathischer, naiver. Ich dachte, ich muss jetzt auch mal Skulpturen machen. Um unserem Schlossbesitzer mal zu zeigen, was eine Harke ist.

EGC: Welcher Schlossbesitzer?

GF: Georg Baselitz heißt der Mann. Der Baselitz hat natürlich nie Bronze verwendet. Der hasst Bronze wie die Pest. Das ist ja für ihn wirklich der Kitsch schlechthin. Inzwischen macht er Alu oder Bronze. Das gibt es ja auch, das kann man mehrmals gießen. In Holz ist es einmal gehackt, da hat man immer nur ein Ding zu verkaufen. Ich habe damals auch angefangen Bronzereliefs zu machen. Die waren zum ersten Mal in der Galerie Bärbel Grässlin zu sehen.

EGC: Habe ich gesehen. Im Museum für Moderne Kunst hängt eine Arbeit, die Du geschenkt hast.

GF: Das war ein großer Fehler. Lass mich da auch mal was dazu sagen. Diese Wandmalerei im Museum find ich nach wie vor okay. Muss ich sagen, das funktioniert. Diese Kapelle, die sich da unser Freund Jean-Christophe Ammann eingerichtet hat, finde ich relativ grauenvoll. Mit diesem Bronzetabernakel da. Ich war da nie glücklich.

EGC: Du meinst oben über der Treppe?

GF: Ja, das ist mir zu sakral. Dieses Relief, das braucht es da auch nicht.

EGC: Obwohl es sehr schön ist.

GF: Was nicht schlecht ist, ist, es verhindert, dass da ein anderes Bild hängt. Wenn das woanders hängen würde, würde es mir besser gefallen.

EGC: Du hättest Dir einen anderen Platz gewünscht für diese Arbeit?

GF: Ja. Diese Bronzereliefs, da sieht man etwas, wie so eine Pinselstruktur drauf. Da ist der Gips mit der Hand aufgetragen. Das ist wie bei den Bleibildern. Die Bleibilder sind ja oft so gemacht, dass eine Fläche waagrecht mit dem Pinsel bestrichen wird, und dann, meistens links, gehe ich einmal senkrecht drüber mit derselben Farbe, und die Bronzereliefs sind ähnlich gemacht.

EGC: Zu den Reliefs kommen wir noch, wenn wir über die Skulpturen sprechen. Von 1977 bis heute hast Du zahlreiche Bilder in Acryl auf dem Bildträger Holz gemalt. Die Formate bewegen sich hier zwischen 49 x 49 cm und 215 x 284 cm. Was interessiert Dich an dem Material Holz als Bildträger?

GF: An sich gar nix. Ich meine, Holz – mich hat es schon interessiert, auf verschiedenen Bildträgern zu arbeiten –, und ich habe es auch zum Thema gemacht. Das ist vielleicht eine Haltung wie von Robert Ryman. Wie schaut ein Lack auf einer Kupferplatte aus. Wie schaut eine Acrylfarbe auf Papier aus etc. Das ist ja das, wo der Ryman sein ganzes Programm durchspielt. Als die Farben dazu kamen, wurde es natürlich öde. Ob nun die Sechskantschraube parallel... nein... das ist einfach furchtbar.

EGC: Deiner Meinung nach braucht es das nicht?

GF: Ich verstehe es, aber man kann sich auch in einen Schwachsinn reinsteigern. Oder wie bei Donald Judds Kästen die Schlitz – müssen ja alle ausgerichtet sein. Das ist ein Schwachsinn. Holz – also, es gab dieses erste Holzprogramm einfach in so einer Reihe, dass ich halt Blei ausprobiert hab, Karton, Kupfer auch, und da war Holz eben auch ein Material. In den achtziger Jahren habe ich immer diese Holzbilder gemalt, die dann auch oder zum Teil hinter Glas sind. Die Holzflächen an den Kanten sind angeschrägt, dass es wie ein Papier aussieht.

EGC: Wir kommen noch dazu.

GF: Ein Schreiner, der mir damals viel angefertigt hat, hat mir eine spezielle Rahmung vorgeschlagen. Das heißt, das Glas ist bündig. Der Rahmen ist angeschrägt, und das Glas ist auch nur angeschrägt. Wenn man vorne drauf schaut, hat man die Holzleiste, und es geht ins Glas über. Was die Hölle ist, weil man 5 mm-Glas verwenden muss, sonst kann man es nicht auf Gehrung schneiden. Das heißt, das Zeug wird auch noch saumäßig schwer. Was mich damals so interessiert hat, wie es bei den Reliefs jetzt ist, ist, eine Verbindung zwischen Malerei und Skulptur zu schaffen. Bei den Holzbildern war das zwischen Malerei und Zeichnung. Das würde ich heute auch auf Leinwand hinkriegen. Damals fand ich das gut. Ich würde es heute nicht mehr machen, weil es einfach eine Strafe ist für die Speditionen, das Zeug herumschleppen.

EGC: Ich kenne das auch aus meiner Erfahrung im Berufsleben. Das ist schon sehr gewaltig.

GF: Aber da auch so eine Flüchtigkeit hinzukriegen von dem Motiv, wie es gemalt ist, und dann hast Du diese brutale Schwere von 120 kg – so ein Scheißding. Das würde ich heute nicht mehr so machen. Damals hat es mich interessiert.

EGC: Also, Du hast abgeschlossen mit dieser Form?

GF: Im Alter schließt man eines nach dem anderen ab.

EGC: 1997 entstanden sieben Gemälde mit Acryl und Kohle auf Holz, die erstmals in der Galerie Mikael Anderson in Kopenhagen gezeigt wurden. Abgebildet sind die Werke im Katalog »Binary Star. Two Stars Revolving Round Each Other« der Galerie Bärbel Grässlin. Die zwei Sterne waren Johannes Gachnang und Du. Er zeigte neue Papierarbeiten in Tinte und Aquarell auf Papier. Was verbindet Dich mit dem Werk von Johannes Gachnang?

GF: Man muss es so sagen: Man wirft einen Bumerang, und irgendwann kommt der auch mal wieder zurück. Ich habe mich damals über Zufälle ..., da war ein Interesse, wie diese Ehrfurcht gegenüber Kunst, gegenüber bestimmten Leuten, was die geleistet haben. Ich habe mich da mit einer älteren Generation befreundet. Wie zum Beispiel mit Johannes Gachnang und mit Rudi Fuchs. Es gab verschiedene, auch Germano Celant, diese ganzen Leute. Ich habe die ja kennengelernt, und wir haben uns dann immer befreundet. Dann bin ich in die Schweiz gegangen, und dann haben damals der Johannes und der Gohr die Ausstellung »Bilderstreit« gemacht. Ich war da wie im Exil in der Schweiz, und der Johannes wohnte nicht weit von mir entfernt, rund 40 km von Bern. Dann haben wir uns wirklich befreundet. Ich kannte und ich kenne viel, habe ein sehr gutes Gedächtnis. Ich kannte natürlich diese frühen Arbeiten vom Johannes, diese Radierungen. Da musste ich dann auch diesen Schwachsinn machen – das Werkverzeichnis vom Johannes.

EGC: Toll! Aber das muss doch auch für Euch beide eine große Freude gewesen sein. So eine alte Freundschaft.

GF: Weißt Du, das ist eine ähnliche Haltung, wie Blei aufgeben. Das war eine schöne Ausstellung. Es war komplett schräg, und plötzlich wurden diese komischen Bilder von mir in diesem schrägen Kontext ..., plötzlich wurde das normal. Und es hat funktioniert.

EGC: Ich habe die Ausstellung damals gesehen und fand sie sehr schön. – In den Jahren 1976 und 1977 hast Du zahlreiche Bilder mit Ölfarbe und 1986 mit Acrylfarbe auf Aluminium gemalt. Was reizte Dich daran, auf Aluminium zu arbeiten?

GF: Es gab wieder so eine Beziehung, dieser Palermo, der dieses People of New York gemalt hat. Nach dieser Pause, in der ich nur noch Tischtennis gespielt habe, habe ich ja mit diesem Siena-Bild dann wieder angefangen. Dann habe ich verschiedene Materialien als Träger durchgetestet. Und kam natürlich auch irgendwann einmal beim Aluminium an, dann hatte ich einen Raum, den hat mir die Akademie für drei Monate zur Verfügung gestellt, und habe monochrome Bilder gemalt auf gewinkeltem Alublech. Es waren wohl acht oder zehn Stück, und die hingen in dem Raum.

EGC: Hier in München?

GF: Hier in München, in der Akademie. Und später habe ich das dann noch mal aufgenommen. Mal einen Teil mit Öl, mal einen Teil mit Acryl. Acryl ist einfach..., da hätte ich Dich gebraucht. Ich hab damals Sikkativ ins Öl rein getan. Und wenn Du zuviel Sikkativ hast, das trocknet ja nie mehr. Das ist wirklich die Pest!

EGC: Ist das heute noch so?

GF: Man muss wirklich genau abmessen, wie viel Sikkativ man rein gibt.

EGC: Nein, ich meine, kleben sie heute noch nach, die Bilder?

GF: Das eine, was da noch geklebt hat, habe ich entsorgt. Habe es einfach in der Akademie gelassen und vergessen. Acryl ist ja schön. Ich denke mir auch immer, dass ich im Alter mal in Öl malen sollte. Ich habe da ein bisschen Angst davor. Aber ich denke, man kriegt das hin. Öl hat eine bessere Qualität als Acryl.

EGC: Du meinst jetzt vom Material her oder aus ästhetischen Gründen, ist es das bessere Material?

GF: Ich denke, man kriegt im Prinzip, wenn man eine mittelmäßige Begabung hat, kriegt Du fast alles in Acryl hin. Aber ich denke einfach von der Qualität her.

EGC: Von der Qualität, die von der Ölfarbe ausgeht?

GF: Ja, dieses Acrylzeug ist wirklich eine Industrietunke.

EGC: Obwohl Du es ja sehr oft verwendest.

GF: Das hat aber auch einfach einen pragmatischen Grund, da es besser und schneller trocknet.

EGC: Jetzt kommen wir zu verschiedenen kombinierten Bildträgern, zu den Farbfeldern. Neben dem Farbfelder-Zyklus von 1986 gibt es aus den Jahren 1979 und 1988 Arbeiten, bei denen Du den Bildträger und verschiedene Farbsysteme kombiniert und collagiert hast. Wie zum Beispiel Acryl auf Leinwand, auf Holz; Öl auf Nessel, auf Holz; Acryl auf Karton, auf Holz; Acryl auf Holz, auf Leinwand; Gips, Rupfen, Blattgold und Goldfolie auf Holz. Daneben entstanden 1986 eine Reihe von Arbeiten, bei denen auf der Grundfläche andere Teilflächen aufgebracht sind: Glas, Plexiglas, Acryl und Pressspanplatte. Und Glas auf Hartfaserplatte, Acryl und Glas auf Holz.

Unterliegt diese variantenreiche Vorgehensweise in Material und Technik einem Programm, oder ist es die reine Lust von Dir, alle bildnerischen Möglichkeiten durchzuspielen?

GF: Dieses Durchspielen habe ich an der Akademie niemals verfolgt. Und dann gab es ja immer..., ich rede bissel viel über Pragmatik. Ab Mitte der achtziger Jahre war ich ja auch schon im Kunstmarkt ein bisschen drin, und es wurde ja auch immer mehr, auch Ausstellungen etc. Das heißt, ich hätte zum Beispiel die ganzen Ausstellungen nicht machen können, wenn ich nicht dieses Fotoprogramm noch parallel – es ist immer parallel entstanden, Fotografie und Malerei.

EGC: Und Skulpturen auch.

GF: Und dann auch die Skulpturen, ja. Ja, der Markt – man liefert, man hat die Ausstellungen gemacht, es wurde auch was verkauft. Das muss immer parallel, praktisch wie ein Labor nebenher laufen. Wo Du neue Sachen entwickelst. Und das passiert in einem kleinen Format, wie mit diesen Scherenschnitten oder was das auch immer war. Farbige, bemalte Gläser. Es passiert immer parallel. Das ist heute immer noch so. Früher hatte ich immer so bissel Angst davor, Aquarelle zu machen.

EGC: Und warum?

GF: Aquarell – da sieht man die Meisterschaft oder das Scheitern. Ich dachte mir, das werde ich auch noch hinbekommen. Habe aber Aquarell nie klassisch gemacht. Dass man das Papier aufzieht, feuchtet etc. Das hat mich nie interessiert. Ich wollte es eher so ruppig haben. Ich habe auch zwischendurch bissel Pastell gemacht, aber so ein richtiges Pastell, das dauert, da muss man sich einarbeiten. Das kriegt man aber alles hin mit einem einigermaßen Talent. Der Katalog hier, das ist der von der Fuhrwerkspassage. Da sind Aquarelle drin. Ich habe andere Aquarelle gemacht, und um meinen Tisch nicht zu versauen, hatte ich immer einen großen Stapel Papier drunter gelegt. Dann habe ich ein kleineres Format drauf gelegt und dann aquarelliert. Und dann tust einfach den Pinsel immer so auf dem Unterlagepapier ausstreichen. Nehme es wieder weg und das nächste Aquarell und streichst wieder den Pinsel aus, manchmal spritzt es bissl hin. Dann schaue ich mir das an und denke, das ist ja an sich ganz gut. Das Unterlagepapier. Das kann man ja auch zum Thema machen. Zufall, kontrolliert. Gibt es das? Kontrollierten Zufall? Wie löst man überhaupt eine Komposition auf? Wo?

EGC: Ich verstehe schon.

GF: Man kann auch die Augen schließen und Tupfen auf die Leinwand machen. Dann nimmt man die nächste Farbe, und schließt wieder die Augen, macht wieder einen Tupfen. Das macht man eine Zeitlang so, das funktioniert, und dann schaut man sich das an und denkt: da fehlt noch bissel was. Aber ein Bild aufzulösen, also auch eine Kunst aufzulösen.

EGC: Das ist ein sehr spielerischer Umgang mit Kunst.

GF: Ja. Bei diesen Arbeiten, das hat ja auch so was Spielerisches. Wobei ich die ganz gern mag. Ich habe es dann nie großartig umgesetzt. Vielleicht kommt das irgendwann noch.

EGC: Da darf man ja gespannt sein.

GF: Ich denke, es könnte mal kommen. Parallel wird dann schon, was in einem Jahr oder vielleicht in einem halben Jahr, was dann Programm werden könnte, wird dann praktisch nebenher entwickelt.

EGC: Aus diesen Versuchsanordnungen?

GF: Ja.

EGC: Die Bleibilder. Wir haben ja schon kurz davon gesprochen. In Deinem Œuvre finden sich von 1975 bis 1998 zahlreiche Serien und Einzelbilder, die Bleibilder, bezeichnet als Acryl auf Blei, auf Holz. Über einen Holzplattenkern etwas Bleiblech gezogen und auf der Rückseite befestigt. In dem Gespräch, das Du mit Thomas Groetz geführt hast, fragt er Dich: »Kann man die Verwendung von Blei als Bildträger als eine ‚unterschwellige‘ Fortführung der grauen Bilder verstehen?« Du antwortest darauf: »Die Bleibilder haben sich in der Tat aus den grauen Bildern entwickelt. Der

dunkle Träger übernimmt die Funktion der schwarzen Grundierung, Farbe taucht auf, die Bilder werden offener und selbst die Zufälligkeiten des Materials in Oberfläche und Patina werden Bestandteil des Bildes oder Objektes.«

Ist die Serie der Bleibilder für Dich abgeschlossen?

GF: Die ist abgeschlossen. Ich habe 1991, vielleicht auch 1992, aufgehört damit und bin dann auf die Leinwand, was ich vorher auch sagte. Das Gespräch mit Thomas Groetz hat ja nie stattgefunden. Das muss man jetzt einmal so sagen.

EGC: Das hat nie stattgefunden?

GF: Hat nie stattgefunden, es gab kein Gespräch. Es ging immer per Fax hin und her, dann Diskette und CD hin und her. Und er hat auf meine Antwort dann immer die nächste Frage gestellt – es ging so hin und her. Aber ein Gespräch an sich hat nie stattgefunden. Der Groetz, der hat das bekommen, was er wollte. Ich stehe ja schon dazu. Man kann das mit den grauen Bildern so sehen, ich würde es nicht überbewerten. Mich haben verschiedene Sachen an Blei interessiert. A) Ich reagiere gerne auf eine Sache. Das ist schon mal die halbe Arbeit. Bei einer weißen Leinwand ist es schwieriger. Das muss man komplett aufbauen. Aber das Blei kommt aus der Rolle und hat teilweise schon eine Patina. Das ist doch schön. Den Caspar David Friedrich -Effekt da zu haben. Es gab zum Beispiel mal eine Serie, bei der ich die Bahnen habe zuschneiden lassen, dann kam Schnee in der Schweiz, und es lag im Freien. Dann habe ich es noch mal schnell mit Folie abdecken lassen, aber der Schnee und das Wasser gingen trotzdem rein. Das sind die Schönsten geworden.

EGC: Ja, ich glaube, man sieht es auch an den Bildern. Die haben zum Teil so Schlieren auf dem Blei. So ganz informelle Schlieren. Sehr schön.

GF: Dann setzt man was Geometrisches dagegen, das ist was Organisches, und das Blei kriegt man nie plan hin. Ich wollte es auch nicht plan haben, über eine Presse würde man es wahrscheinlich hinbekommen, aber ich wollte es ja nicht so geleckt haben. Und es hat diese Weichheit. Das macht wirklich Spaß mit dem Pinsel – da braucht man einen guten Pinsel, um da drüber zu malen. Schön ist es überhaupt, auf Metall zu malen. Bei einer Leinwand oder beim Cotton duck, da ruckelt's.

EGC: Also eine andere Qualität von Sinnlichkeit als wenn Du auf eine Leinwand malst?

GF: Absolut.

EGC: Die Glätte, das flutscht dann da drüber.

GF: Das flutscht, richtig, ja. Das Blei scheint ja noch..., alle Bilder, die ich gemacht habe, sind mehr oder weniger in einem Vorgang aufgebaut. Bei den grauen Bildern war es natürlich erst einmal schwarz, erst weiß grundieren, dann schwarz malen und dann noch mit der grauen Tunke drüber. Aber sonst sind die Bilder immer in einer Schicht aufgebaut.

EGC: Du hast vorhin erwähnt, dass Du in Köln die Felder der Bleibilder hast abkleben lassen. Wurde das mit einem Klebeband gemacht?

GF: Ja, ja. Inzwischen sind auch die Klebebänder besser geworden. Da ist nie viel passiert. Ich habe viel mit Klebeband gearbeitet, aber das war im Prinzip ein Zeitproblem, dass ich immer den ersten Teil abklebe. Wenn ich jetzt zwei Flächen ineinandersetze, klebe ich immer eins ab, das erspart schon ein bisschen Arbeit. Die zweite Fläche ziehe ich dann mit Hand hin.

EGC: Du beschneidest es frei mit dem Pinsel?

GF: Ja.

EGC: Nach alter Malermanier.

GF: Ja, und was sympathisch ist, dass es nicht so geleckt wirkt, weil ich kann zwar eine Linie zeichnen bzw. ziehen, ich hab's ja als Anstreicher auch immer gemacht, aber wenn es mal bisschen wackelt, dann kriegt das ja auch eine Authentizität, was Originales.

EGC: Ja, und bekommt dadurch einen malerischen Effekt.

GF: Also, es hat mich nie interessiert zwei monochrome Flächen wie im Siebdruck nebeneinander zu haben.

EGC: Es soll Malerei bleiben.

GF: Ja. Ich sage es oft zu den Studenten: »Lasst mal einen Tropfen stehen«. Man muss nicht mehr diskutieren, ob es Malerei ist. Herr Picasso hat es auch sehr dreckig gemacht. Die Hintergründe seiner Bilder sind mit zwei Farben einfach ineinander vermalt. So geht es.

EGC: Und wie sehen die Studenten das?

GF: Die schauen mich dann mit großen Augen an und denken: »Ist das so einfach?« Ich sage: »Es ist so einfach.« Wenn man bei Malerei lang denken muss, wird es schwierig. Manchmal male ich auch ein Bild und habe ein Problem damit. Dann tritt man zurück, sieht es an und dann nimmt man eben eine blaue Farbe und malt blau. Ich überlege mir nicht, ob ich blau malen muss. Sondern ich greife instinktiv zum Blau. Und das ist die Qualität. Wenn Du lang überlegst, wird es verkrampft.

EGC: Das gibt es ja sehr oft, in der konkreten Malerei zum Beispiel.

GF: Es wird wirklich verkrampft.

EGC: Zu den Kupferbildern. Neben Blei hast Du auch Kupferblech als Bildträger benutzt. Seit 1990 hast Du eine Serie von Kupferbildern gemacht, bezeichnet als Acryl auf Kupfer, auf Holz. Können wir davon ausgehen, dass hier in gleicher Weise wie bei den Bleibildern das Kupferblech über einen Holzplattenkern gezogen wurde und auf der Rückseite befestigt ist?

GF: Ja, das ist so.

EGC: Einige der Oberflächen sind reliefartig, durch vertikal konkave Verformung des Kupferblechs gestaltet. Hier sind die Oberflächen bemalt und die Vertiefungen von Farbe ausgespart, so dass das Kupferblech im Gegensatz zur matten Acrylfarbe glänzend stehen bleibt. Andere sind wiederum in der Oberfläche glatt und ganzflächig bemalt. Ist die Serie der Kupferbilder für Dich abgeschlossen?

GF: Ist auch abgeschlossen.

EGC: Ich komme bei den Technikfragen noch mal dazu. Und jetzt zu den KT-Silberbildern. In einer Besprechung mit dem Titel »Silberner Rhythmus. Günter Förg bei Strelow in Düsseldorf« in der FAZ vom 18.12.2004 zu Deiner Ausstellung »KT Silber Bilder« lesen wir, dass Du Dir den Farbton KT-Silber für die dort gezeigten Bilder anmischen liebst. Handelt es sich bei KT-Silber um eine Acrylfarbe von kt.Color aus der Schweiz? Und hat kt.Color für Dich den besagten Farbton angemischt?

GF: Das KT heißt einfach Katrin Trautwein.

EGC: Katrin Trautwein?

GF: Das ist die Chemikerin, die früher bei Lascaux gearbeitet hat.

EGC: Die hat jetzt auch ein eigenes Programm?

GF: Die hat sich dann selbständig gemacht und hat begonnen, diese alte Palette von Le Corbusier aufzunehmen.

EGC: Le Corbusier?

GF: Ja, sie hat das wieder aufgenommen. Ich bin über Zufall mal auf diese KT-Farben in der Foundation Beyeler im Museum Shop gekommen, wo man Schals kaufen kann und diesen Müll da, da lag so ein kleiner Kasten rum mit so kleinen Tuben drin. Schönkraut macht KT mit Le Corbusier. Dachte ich, das ist schon interessant, stand eine Telefonnummer da, und da habe ich sofort Trautwein angerufen. Ich sagte: »Schicken Sie mir da doch mal was.« Dann habe ich diese Farben von der Trautwein hergenommen, diese Le Corbusier-Farben. Ich habe sie nie getroffen. Die Eliana hat sie mal besucht. Das ist eine Deutsch-Amerikanerin.

EGC: Die Eliana ist Deine Assistentin?

GF: Genau. Die Trautwein ist eine Deutsch-Amerikanerin, und was sie macht, das muss man wirklich sagen, ist gut. Ich habe sie immer nur am Telefon gehabt – nett. Das sind ja angeblich Silikatfarben. Im minimalen Prozentsatz ist ein Kunstharzbinder drin. Ich sagte zu ihr: »Das ist keine Silikatfarbe.« Entweder es ist eine Silikatfarbe, dann ist kein Acryl oder Kunstharz drin... Sie hat als Bindemittel praktisch Wasserglas. Wie die Keimschen Mineralfarben. Was ich an den Farben immer gern mochte, ist – ich habe verschiedene Acrylfarben aus Italien –, wie die schon verpackt sind, in so Plastik. Das schaut aus, als wärest Du beim italienischen Figaro gelandet. Grauenvoll! Das ist eine Tunke, eine Schmiere, die eingefärbt ist. Bei der Trautwein hat man zumindest gefühlt, dass da ein Pigment dran

vorbei gekommen ist. Die Trautwein tut die hoch pigmentieren, was ich gern mag. Mit so einem Topf kannst Du einen Kilometer malen, weil so viel Pigment drin ist. Natürlich kommt das auch von der Höchst-Chemie oder Bayer. Bayer Werke wahrscheinlich.

EGC: Aber es wird nicht gespart bei der Pigmentierung?

GF: Nein. Gut, die Farben sind teuer. Ich habe die Trautwein angerufen und gesagt: »Mischen Sie mir doch ein Silber.« Dann hat sie verschiedene Silberpulver, denke ich, Aluminiumpulver, genommen. Damit hat sie mir verschiedene Farbmuster gemacht, und dann habe ich mir eins ausgesucht.

EGC: Und findet sich diese Farbe auch auf späteren Bildern wieder?

GF: Es gab diese Bilder, die für die Strelow-Ausstellung waren, und es sind ein paar mehr dazu entstanden. Aber es ist eine überschaubare Gruppe von vielleicht maximal zwanzig Bildern.

EGC: Und auch leicht erkennbar, dass es diese Farbe ist.

GF: Ja. Die Bilder sind immer so aufgebaut, diese Silberbilder, es ist eine grundierte Leinwand, belgische grundierte Leinwand, und dann ist ein Beige drauf gemalt. Dann mit Silber, Silber und Schwarz.

EGC: Und die beige Farbe ist auch von kt.Color?

GF: Ja, die Trautwein macht mir ziemlich viel inzwischen.

EGC: Jetzt zu den Bildern mit Luftlack und Pigmenten auf durchsichtigem Polyestergewebe. 1993 hast Du in der Sittener Jesuitenkirche sechs Gemälde, 450 cm hoch und 200 cm breit, in der Form der Fenster ausgeführt und davor gesetzt. Gemalt sind die Bilder mit Luftlack und Pigmenten auf durchsichtigem Polyestergewebe, das auf Aluminium-Rahmen von Starotech gespannt ist. Weitere Gemälde in derselben Technik mit den Maßen 200 x 200 cm hast Du 1994 in der Berliner Galerie Fahnmann gezeigt. Das Polyestergewebe hast Du mit in Luftlack gemischtem Trockenpigment bemalt, um eine ähnliche Wirkung wie in der Glasmalerei zu erzielen?

GF: Es gab dieses Angebot – das ist eine Jesuitenkirche. Diese Jesuiten wurden doch aus der Schweiz rausgeschmissen. Das heißt, es sind Fenster da, die auch nicht bemalt sind. Was macht man in diesem Kirchenraum, der heute kein Kirchenraum mehr ist? Ich hatte dann diese Idee, eine Art Fenster davor zu blenden. Die sind ja oben mit einem Rundbogen, die Bilder. Wenn man eine Leinwand nimmt, funktioniert das nicht, weil nichts durchscheint. Es gibt das Polyestergewebe von Dirk Weber, er ist auch ein Lieferant vom Polke. Auch der Staro amüsiert sich da immer dran: Was heißt Luftlack? Keine Ahnung. Das ist eine Erfindung vom Weber.

EGC: Ich habe das hier notiert, weil ich das im Katalog so gelesen habe. Aber ich werde Dirk Weber danach fragen.

GF: Wie er da zu Luftlack kommt? Das ist kein Acryllack, das ist ein Lack, den man mit Terpentin oder Terpentinersatz lösen kann. Ich habe die Flächen mit diesem Lack angestrichen, eine relativ große Fläche, 450 cm, glaube ich. Dazwischen habe ich den Pinsel in das Pigment getaucht. Ich habe in den offenen Lack praktisch die Pigmente reingestrichen. Sie sind dann wirklich durchscheinend. Vor den Fenstern funktioniert das. Die Bilder bei der Galerie Fahnmann, die sind im Prinzip nicht durchscheinend, nur ein bisschen, aber wirklich nie so, als ob es wirklich vor dem Licht hängt. [»Luftlack ist ein mit Terpentinöl verdünnter, transparenter Kunstharzlack der Firma Debus, Bonn.« Telefonische Mitteilung von Dirk Weber am 10.07.09. Anm. d. Red.]

EGC: Waren die wie beim Fahnmann auf Abstand zur Wand hin gehängt?

GF: Nein, beim Fahnmann hingen sie direkt an der Wand. Wobei ich das mochte. Es gibt auch welche mit Lack und Pigment, die habe ich auf grundierter Leinwand gemacht. Ansonsten ist es blöd. Wenn es nicht durchscheinend ist, wozu braucht man sie dann?

EGC: Hast Du beim Malen eine Hintergrundbeleuchtung verwendet, um die Wirkung der Gemälde später vor dem Fenster zu kontrollieren?

GF: Nein. Es ist schon ein bisschen Zufall drin. Es geht um eine Haltung, ein Programm. Das funktioniert natürlich.

EGC: Der Rest ist dann natürliches Licht?

GF: Genau. Es waren vielmals so Experimente. Auch mit dem Luftlack, finde ich schon o.k. Ich würde das heute vielleicht anders machen, ich wüsste eine einfachere Lösung. Dieses Gewebe ist schon mürb, das ist das Polyestergerewebe. Weshalb muss man sich Probleme machen. Aus so einem Gewebe kannst Du eine Strumpfhose machen, aber für Kunst ist es relativ ungeeignet.

EGC: Zu dem Material hast Du keine große Liebe entwickelt?

GF: Ich habe es ein paar Mal eingesetzt, und es hat funktioniert. Heute würde ich anders vorgehen. Ich würde viele Sachen anders machen, die damals gestimmt haben. Aber muss ein Bild unbedingt 120 kg schwer sein? Was muss man sich selber Probleme machen. Ich würde nach heutigem Wissensstand einfacher vorgehen.

EGC: Die Idee mit dem Polyestergerewebe, um die diaphane Wirkung eines Glasfensters zu bekommen, finde ich genial. Du weniger?

GF: Das steht bei mir auf dem Lager, und man ärgert sich jedes Mal, wenn man da drüber stolpert. Muss ein Bild oben rund sein? Jeder kommt mal bei so einem Schwachsinn raus wie Herr Richter oder Herr Baselitz, macht dann Tondi. Weshalb muss man Bilder rund machen, was schwierig mit dem Holzrahmen ist, wenn es rechteckig auch geht. [»Das Gewebe besteht aus 100% Polyester.« Telefonische Mitteilung von Dirk Weber am 10.07.09. Anm. d. Red.]

EGC: Also nicht so Dein Ding?

GF: Nein.

EGC: Im Katalog zu Deiner Ausstellung »Gazzetta Dello Sport« 2006 in der Galerie Bärbel Grässlin in Frankfurt am Main, ist im Vorwort folgendes zu lesen: »Zur ersten Ausstellung von Günther Förg bei Caroline + Salvatore Ala in Mailand erschien kein Katalog, sondern ein im Format und in der Farbe der legendären italienischen Sportzeitung ‚La Gazzetta Dello Sport‘ angenähertes Faltblatt: ‚Ultima Ora Ala Milano‘ mit dem Datum vom 22. Mai 1997. Seit dieser Zeit hat Förg verschiedentlich Zeitungen collagiert und auf Zeitungsgrund gemalt. Letztes Jahr kamen auch Übermalungen von Comic-Heften dazu - zum Beispiel ‚Superman‘ und ‚Mickey Mouse‘. Daraus hat sich die Idee zu einem ganzen Korpus von Malereien auf aufgezogenem Papier der ‚Gazzetta Dello Sport‘ entwickelt.«

In der Serie von Gazzetta Dello Sport sind die großformatigen Werke auf einer weiß grundierten Leinwand collagiert. Die mittelformatigen sind auf einem weiß grundierten Holzplattenprodukt und rückseitig mit horizontal verlaufenden Holzleisten gegen Verwerfungen versehen. Die Kleinformaten sind auf hellem Karton collagiert. Ist dieser Corpus für Dich abgeschlossen oder arbeitest Du daran weiter?

GF: Ist auch mehr oder weniger abgeschlossen. Die Geschichte von Ala hatte in den sechziger Jahren mit einer Galerie in Mailand begonnen, er ist dann in der achtziger Jahren nach Amerika und hat dort eine Galerie eröffnet, um einfach diese ganzen Arte povera -Künstler wie Mario Merz, Jannis Kounellis und andere dort zu zeigen. Die Ausstellung hat damals der Johannes Gachnang kuratiert. Es war die erste Ausstellung, mit der Ala in Mailand eine Galerie eröffnete. Er hat mich gefragt, wir wollten da natürlich einen großen Auftritt, es war die Eröffnungsausstellung seiner neuen Galerie. Er hat mir angeboten, ein Buch oder einen Katalog zu machen. Ich sagte, habe ich schon so viele. Zeitungen habe ich noch nicht. So viele Leute haben keine Zeitung. Als kleine Schwierigkeit hat man ihm dann aufgedrückt, dasselbe Papier wie La Gazzetta Dello Sport zu verwenden und hinten musste eine ganzseitige Anzeige drauf. Die Leute sollen richtig bezahlen dafür. Hinten war dann von Dolce und Gabana oder von irgend so einer Modefirma ... – hat dann wirklich eine ganzseitige Anzeige gehabt. In der Zeitung müssen Inserate drin sein. Sonst funktioniert das nicht. So drucken ist ein bisschen die einfachere Übung. So ist das entstanden. Dieses Datum – eben da ist sie erschienen, das war die Eröffnung. Sie wurde dann einfach kostenlos verteilt in Mailand.

EGC: Die Zeitung?

GF: Ja, wir alle lieben doch... ich meine lesen, so viel interessiert mich Sport auch nicht. Lesen tun wir das nicht. Aber dass die Italiener eine Zeitung haben, die ausschließlich dem Sport gewidmet ist. Die ist ja umfangreich. Die erscheint täglich. Die rosa Zeitung an den Kiosken fanden wir doch schon immer toll.

EGC: Ja, das ist schon ein Eye Catcher.

GF: Gut, und irgendwann kam die Idee, damit könnte man etwas machen. Die Bilder schließen da praktisch an diese »Binary Stars« – bei der Bärbel da –, darin schließen die an. Was auch iel mit Willem de Kooning wieder zu tun hat. So sind die entstanden.

EGC: Die Motive Superman und Mickey Mouse...

GF: Das kam dann einfach so dazu. Die FAZ hat, glaube ich, damals eine Edition gemacht. Die veröffentlicht doch jetzt immer Bücher. Die Süddeutsche Literatur. Die FAZ hat Comics veröffentlicht. Was Du dann immer jede Woche kaufen kannst für 4,90 € oder so. Und da kam ich eben auf Superman, und das war dieser alte Superman. Superman gibt es heute immer noch, aber total grausig. Und damals hatten die diesen ursprünglichen Superman. Er ist auch von der Farbigkeit ganz toll. Diese leicht gebrochene, pastellige Farbigkeit.

EGC: Wie bei fast allen Comics.

GF: Auch Tim und Struppi, das ist eine fantastische Farbigkeit.

EGC: Das lag wahrscheinlich auch am Papier und an den Farben, an diesen Qualitäten.

GF: Und jede Zeit hat eine bestimmte Farbigkeit. Und heutzutage schaut das so grauenvoll aus, Superman schaut so grauenvoll aus. Das hat mich da eben interessiert, und das ist aber im Prinzip auch abgeschlossen. Wieder Probleme. Dieses Gazzetta Dello Sport. Es ist schlimmer als Klopapier, einlagig. So was Grausiges! Es ist nicht lichteht. Es ist wirklich – wir haben das ja einfach nur mit Tapetenkleister aufgezogen. Das geht, dann ist es nie genau identisch.

EGC: Es zergeht unter den Fingern.

GF: Es ist furchtbar.

EGC: Ich komme später noch einmal bei den technischen Fragen drauf zurück. Jetzt zu Deiner Zusammenarbeit mit dem Olaf Metzel.

GF: Der Olaf ist dasselbe Geburtsjahr wie ich, 1952 geboren. Die Luise Horn, die jetzige Frau Luise Metzel, das ist die Frau vom Olaf, die hat gefragt, ob wir nicht so eine gemeinsame Ausstellung zu unserem 50. Geburtstag machen wollen. Ich habe leichtfertig zugesagt, muss ich sagen, wirklich leichtfertig. Irgendwie kam dieser Termin immer näher. Ich hatte mich überhaupt nicht vorbereitet. Irgendwann habe ich dann Urlaub genommen, mal hier in der Akademie gepackt und habe gesagt: »Jetzt müssen wir in die Schweiz fahren, und wir malen in der Schweiz. Und weißt Du was?« Und ich habe gesagt: »Ich habe keine Ahnung.« Hatte aber schon Holzplatten vorbereiten lassen. Holzplatten beziehen sich auf eine gewisse Farbigkeit von – wie hieß er? Addi Köpke ...

EGC: Der dänische Fluxus-Künstler?

GF: Genau. Ich habe vorhin gesagt, jede Zeit hat eine bestimmte Farbigkeit. Diese sechziger Jahre mit den Rebus-Bildern von Addi Köpke. Und da hatte ich so eine Idee, eine Art Raumteiler zu machen. Holzplatten, die unten einen Fuß haben, und beidseitig die Holzplatte bemalt. Und die Idee war hier: Collagen, weil Collagen wollte ich auch schon immer mal machen. Ich hatte aber nie die Zeit und die Lust gefunden und dachte mir, so wie die Aquarelle, das ist schwierig. Jedenfalls fuhren wir da hin und der Olaf... Ich hatte so bisschen Material gesammelt, das waren einfach dumme Sprüche, die in den Zeitungen stehen. Diese dummen Sprüche wie von der Patty Smith : »Ich war mit Gott, mit Jesus im Bett«. Damals war grad Wahlkampf, wo so ein lustiger Artikel in der Zeitung über den Westertelle stand. Und dann sind wir da angekommen, und Olaf hat dann fleißig immer die blöden Sprüche aus den Zeitungen ... – er hatte Unmengen von Zeitungen gekauft. Und ich wusste gar nicht, dass es so etwas gibt: Frisörzeitungen für Frisuren. Olaf sein Part war, die auszuschneiden. Wir haben uns wirklich gekugelt vor Lachen. Ich habe die mit Tapetenkleister auf die Platten geklebt und die Komposition gemacht. Das war der eine Teil der Arbeit. Und der zweite Teil – ich hatte auch noch Bilder dazu, ich hatte den Kunstraum ungefähr im Kopf und wusste, wie viel Material man braucht. Der zweite Teil bestand aus Holzplatten, die auch irgendwie grundiert waren in Grün, in Orange und in Schwarz. Genau so wie die Stellwände. Der Olaf hatte ein komisches Buch über Oktoeder dabei oder Acht- oder Zehnecker oder irgend so etwas, geometrisch wurde darin alles erklärt. Ich finde, bei diesen Stellwänden funktionierte es ganz gut, die Zusammenarbeit. Bei den Bildern funktionierte es nicht.

EGC: Also bei den Einzeltafeln?

GF: Ja. Da funktionierte es nicht, weil der Olaf hat dann diese Zeichnungen – immer in der einen Hand das Buch, in der anderen Hand eine Kreide und hat das dann umgesetzt, hat so ein bisschen

nachgemalt. Ich dachte immer, was soll jetzt mein Part dabei sein? Und ich sagte dann, gut, dann korrigiere ich. Und habe einen Teil immer wieder weg gemalt von ihm. Der Olaf mag die Arbeit, ich finde sie jetzt weniger gelungen.

EGC: Verlieft das harmonisch, das Ganze?

GF: Ja, klar. Wir haben uns köstlich amüsiert.

EGC: Die Ausstellung hieß: »Günter Förg 50, Olaf Metzel 50«. Wenn man die Fotos von Euch beiden im Katalog ansieht, hattet Ihr neben der vielen Arbeit auch viel Spaß, oder?

GF: Genau.

EGC: Entstand das Konzept im Laufe der Zusammenarbeit oder habt Ihr eine fertige Planung umgesetzt?

GF: Ich hatte so ein bisschen eine Vorstellung – Addi Köpke, das ist das, was mich interessiert, diese Rebuss-Bilder, die finde ich ganz schön. Auch diese Farbigkeit vom Köpke mal als Ausgangspunkt zu nehmen. Es sollte irgendetwas mit Collage sein. Aber es gab kein definitives Konzept, das hat sich dann während der Arbeit entwickelt.

EGC: Die Serien AOK und Vorzugsausgaben habt auch Ihr beide zusammen gemacht.

AOK, 2002, achteilige Serie, 150 x 220 cm, Holztafeln mit Metallfüßen in Form von Stellwänden, beidseitig bemalt und mit Zeitungsausschnitten collagiert; und Vorzugsausgaben, 2002, 21 Teile, je 40 x 40 cm, Holztafeln bemalt und mit Zeitungsausschnitten collagiert (jedoch nur einseitig). Weiter ist im Katalog zu dieser Arbeit zu lesen, dass Olaf Metzel mit der Schere die einzelnen Teile ausgeschnitten hat und Du sie mit Kleister auf die Tafeln verklebt hast. Im Katalog sind sehr schöne Prozessfotos zu sehen, wie Ihr da zusammenarbeitet, wie Olaf Metzel ausschneidet und wie Du da klebst und auch malst. Das Doppelzimmer, 2002, die Maße sind bei dieser Installation variabel, besteht aus einer Matratze, Decken, einem Flaschenkunststoffregal, Eimer, Schüsseln und Korb, alles aus Kunststoff, und Neonröhren, also alles Fundstücke, die Ihr hierfür zusammengetragen habt. Das Flaschenkunststoffregal wurde sicher mit Hitze deformiert, wir würden sagen, das trägt eindeutige die Handschrift von Olaf Metzel. Ähnliche Deformation mittels Einwirkung von Hitze kann man auch bei den Monobloc-Stühlen und der farbigen Plexiglasverkleidung von Die Reise nach Jerusalem in der Pinakothek der Moderne sehen.

Die Arbeit Doppelzimmer, habt Ihr die auch zusammen gemacht?

GF: Ja, ja. Das heißt, das war so: Man hatte also diese gemeinsamen Arbeiten, das waren diese Bilder, sechs oder acht, plus diese Stellwände – das war das Gemeinsame. Dann gab es noch eine Vorzugsausgabe, im Prinzip wie die Stellwände in klein. Und dann hat man gesagt, gut, aber jeder zeigt noch eigene Sachen. Der Olaf hat eben diese Schaschlikspieße – das sind alte Skistöcke – ..., das war eine Arbeit vom Olaf. Von mir gab es diese komischen Gipsskulpturen, das Zusammengebaute.

EGC: Ramadama. Auf die Arbeit komme ich bei den Skulpturen zurück.

GF: Die Räume von dem jetzigen Kunstraum sind ja etwas seltsam. So Hochparterre, schaut eher aus wie ein Büro. Und dann gibt es so etwas wie ein Nebenzimmer, in dem die Luise vorhatte, Videos oder sonstiges, eine Black Box zu machen. Gut, und da fehlte natürlich noch eine Arbeit. Der Olaf hat dann dieses deformierte Flaschenregal gemacht. Ich kam dann natürlich auch wieder in Zugzwang und musste auch irgendetwas – für dieses Doppelzimmer – dazu machen. Ich sagte dann: »Lass uns doch eine richtig versifftte Matratze reinlegen.« Bei Metzels gab es noch eine versifftte Gästematratze plus eine Decke, die ich mal fürs Kunsthaus Bregenz als Edition gemacht habe, die machen immer so Decken. Dann gibt es ja auch diese Fotos, wo wir dann alle etwas halb- und volltrunken uns auf dieser Matratze tummeln, inklusive der Lana, die ist dabei, die Luise liegt da noch rum. Wir haben da einfach gefeiert.

EGC: Als ich den Raum gesehen habe, hatte ich den Eindruck, dass er etwas sehr persönliches hat.

GF: Ja, es war unangenehm mit dieser versifftten Matratze da drin. Das ganze Zeug ist bei mir im Lager. Man kann die Matratze ja auch nicht entsorgen.

EGC: Jetzt zur Malerei auf Masonit. In der Ausstellung »Günter Förg. make it new«, 2004, in der Kunsthalle Recklinghausen hast Du auf giebelartigen Pulten beidseitig je zwei Gemälde, insgesamt 36 Teile, ausgestellt. Ohne Titel von 2004, je 86 x 200 cm, Acryl auf Masonit. Warum hast Du diese Präsentationsform gewählt?

GF: Da gibt es wieder so eine Geschichte dazu. Manchmal habe ich sehr ungewöhnliche Präsentationsformen gemacht. Also, einfach auch um diesen Struffgis mal zu zeigen, was eine Harke ist. Ich habe auch schon meine Fotos auf Paletten drauf nageln lassen und an die Wand gehängt. Einfach so mit Pins.

EGC: Gibt es da Fotos davon?

GF: Ja. Im Katalog von Hannover.

EGC: Das war in Hannover?

GF: In Hannover habe ich so was schon einmal gezeigt und auch in New York.

EGC: In einer Galerie in New York?

GF: Da habe ich auch den Thomas mal getroffen und hab gesagt: »Du ich habe eine Ausstellung in New York«. Er sagte: »Die Präsentation ist bissel gewöhnungsbedürftig.« Da habe ich gesagt: »Allerdings, aber Ihr mit Eurem Scheißpassepartout. Das ist vielleicht gewöhnungsbedürftig.«

EGC: Der Thomas Ruff ?

GF: Strutt. Ich hab manchmal so bissel was Schräges gemacht. Dann hatte ich mal eine Ausstellung von Zeichnungen in Augsburg, Ölkreidezeichnungen und Ölpastelle. Die waren auf so Tischpulten präsentiert. Wie es Architekten machen. Später hatte ich mal eine Ausstellung, da gab es einfach diese Tischpulte, das ist ja dieses Häuschen, und da waren Zeichnungen präsentiert, die waren mit einer Glasplatte abgedeckt. Und ich habe die ganzen Vitrinen gehabt, also es sind keine Vitrinen, aber Tische mit Giebel.

EGC: Aneinandergestellte Vitrinen? Oder was war das?

GF: Und auf den Flächen waren früher mal Zeichnungen präsentiert, die waren mit einer Glasplatte links und rechts abgedeckt.

EGC: So war das gewesen.

GF: Der Staro wurde wahnsinnig mit diesen Scheiß-Gestellen.

EGC: Der hat die angefertigt?

GF: Nein, die wurden gemacht, aber die kamen dann zu mir ins Lager. Die kann man nicht auseinander nehmen, die nehmen wahnsinnig viel Platz weg. Ich habe gesagt, kann man das nicht mal zusammensägen und weggeben, auf den Müll schmeißen, inklusive der Glasplatten, weil die alle sehr schwer sind. Und dann war diese Ausstellung in Recklinghausen, und da dachte ich: »Oh, da gibt es ja noch die Tischgestelle.« Das war eine gute Gelegenheit, und ich habe zur Bedingung gemacht, dass die die entsorgen müssen.

EGC: Gute, clevere, pragmatische Lösung.

GF: Das war mir dann aber doch bissel zu heilig gewesen, natürlich nicht direkt auf die Platten drauf gemalt, sondern auf Masonit, und die lagen praktisch vorne auf diesen Gestellen drauf.

EGC: Und wie bist Du auf Masonit gekommen?

GF: Na ja, man hätte es auch auf Papier machen können. Aber in der Größe? Was machst Du danach? Man muss es rahmen.

EGC: Hast Du das Masonit mehrfach verwendet?

GF: Die gibt es noch. Die wurden zum Teil gerahmt und als eine Art Bild dann hin gehängt. Aber wir hatten endlich die Gestelle los. Die wurden in Recklinghausen entsorgt. Du hast ja die Installationsaufnahmen gesehen im Katalog. Das hatte so etwas Beschwingtes. [Ausst.-Kat.: Günther Förg make it new, Kunsthalle Recklinghausen, 2004. Anm. d. Red.].

EGC: Es ist sehr ungewöhnlich, also auf den Fotos sieht es gut aus.

GF: Ich würde heute nicht mehr – wie ich vieles anders machen würde –..., aber das Ganze hatte ja etwas raumbezogenes, skulpturales gehabt. Man musste in dem Raum rumlaufen. Vielleicht würde ich es heute an die Wand hängen und Basta.

EGC: Seit 1978 hast Du immer wieder farbige Räume bzw. Wandmalereien ausgeführt. Die überwiegende Zahl Deiner Wandmalereien entstand 1986. Hierzu gibt es eine Reihe von Entwürfen

auf Papier, abgebildet im Katalog »Günter Förg: Bilder Paintings 1973–1990« der Galerie Max Hetzler von 2004. Auf diese Werkgruppe kommen wir im Komplex Arbeiten auf Papier zurück. Des Weiteren gibt es eine sehr informative Publikation, »Gestaltete Räume in München 1984–92«, die unter der Konzeption von Michael Tacke entstand und 1992 erschien. Darin sind einige Arbeiten von Dir abgebildet.

Jetzt kommen wir wieder zu dem Gespräch, das keines war, das von Thomas Groetz. Da fragt er Dich: »Wie entstand die Idee, raumbezogene Malerei zu entwickeln?« Du antwortest darauf: »Die beiden, hier im Buch abgebildeten Arbeiten von 1976, bzw. 1977 entstanden für zwei verschiedene Räume in der Münchner Akademie. Die Arbeit von 1976 war als Eckstück für den Klassenraum entstanden, die achteilige Arbeit von 1977 entstand für einen kleineren geschlossenen Raum. Beide Werke waren raumgreifend. Mit diesen Erfahrungen entstanden ab 1978 die ersten Wandmalereien. Die Wandmalerei erlaubte mir nebenbei, unabhängig vom Atelier zu sein.« Weiter fragt T. G.: »Wie konzipieren Sie Ihre Wandmalereien, z.B. in der Ausstellung europa 79?« G. F.: »Die Wandmalereien in Stuttgart kann man als Fortsetzung der Akademiearbeit von 1976 sehen, wobei die Malerei sich über Wand und Decke erstreckte.« T. G.: »Nach welchen Kriterien wählen Sie Farbe und räumliche Strukturen aus, in welche Sie malerisch eingreifen?« G. F.: »Wenn man die Wandmalereien, die seit 1978 entstanden sind, betrachtet, gibt es verschiedene Typen. Die ersten waren vertikale, später horizontale Wandhalbierungen. Weiter gibt es Farbreihungen, in denen verschiedene Farbflächen nebeneinander stehen. Es gab Räume, in denen alle 4 Wände in unterschiedlichen Farben bemalt waren. Verschiedene Malereien entstanden in öffentlichen, bzw. halböffentlichen Räumen. Bei diesen Arbeiten steht die Architektur im Vordergrund, die über die Malerei sichtbar und/oder hervorgehoben wird. Die Farbe nimmt auf den Ort Bezug, oder, wie bei der Wandmalerei in Den Haag, auf die farbige Architektur von Hendrik Petrus Berlage. Weiter entstanden Wandmalereien mit Flächen und Streifen, sowie Wandbilder, die dem Tafelbild nahe sind.«

Viele der Wandmalereien in Galerien und Kunstvereinen hast Du zusammen mit Fotografien kombiniert. Zum Beispiel 1985 in der Galerie Pakesch in Wien, 1986 in der Kunsthalle in Bern und im Westfälischen Kunstverein in Münster.

Die als Wandmalereien zu bezeichnenden Werke existieren in dieser Form heute nicht mehr, noch aber die Dokumentationen dazu. Die Wandmalereien in den Galerien sind sicher nach Auslauf der Ausstellung überstrichen worden. Wie ist es zu verstehen, wenn sich zum Beispiel die in der Kunsthalle Bern entstandenen Wandmalereien nun in der Sammlung Uli Knecht, Stuttgart, oder die im Westfälischen Kunstverein, Münster, entstandene Wandmalerei nun in der Sammlung Thomas Grässlin, St. Georgen, befinden? In welcher Form bestehen sie heute?

GF: Die existieren praktisch nur noch als ein Zertifikat. Das ist ein Zertifikat, in dem die Wandmalerei schematisch dargestellt ist, und kann dann praktisch minimal umgeändert und an einen neuen Raum angepasst werden. Du hast natürlich recht, dass die meisten Wandmalereien nicht mehr existieren, die für Ausstellungen gemacht worden sind. Es gibt ein paar, zum Beispiel in Den Haag, die ist permanent dort.

EGC: Im Gemeentemuseum?

GF: Genau. Da gibt es für vier oder sechs Treppenhäuser, ein Sol LeWitt, ein Tuzina und von mir eins. Noch mal eins, zwei vom Sol LeWitt. Es gibt etliche Wandmalereien aus den achtziger, neunziger Jahren. Damals wurde ich oft gefragt: »Kannst Du Kunst im öffentlichen Raum, kannst Du Kunst am Bau machen?« Wo ich natürlich immer sehr gern mit einer Wandmalerei gearbeitet habe, A) um mit der Architektur zurecht zukommen, und B) ist es natürlich auch ganz praktisch, weil Wandmalerei ist relativ kostengünstig. Da stellt man einen Maler oder Dich hin. Da gibt es etliche Firmen, wie Telekom oder was weiß ich.

EGC: Siemens.

GF: Siemens, ja. Das ist eine. Insgesamt würde ich mal sagen, gibt es vielleicht 140 Wandmalereien.

EGC: 140, die noch bestehen?

GF: Nein.

EGC: Die Du ausgeführt hast?

GF: Die irgendwann einmal zu einer Ausstellung entstanden sind. Komplett gibt es vielleicht so 140.

EGC: Das ist ja eine große Zahl.

GF: Die Wandmalerei ist wirklich so ein eigenständiger Komplex.

EGC: Gehören zu diesen fünf Wandmalereien, über die wir gerade gesprochen haben, auch die dazu, zu denen damals Fotografien gezeigt wurden? Sind sie Bestandteil dieser Wandmalereien?

GF: Bei Uli Knecht und Thomas Grässlin sind sie ein Bestandteil. Wie man das heute präsentiert, ist wieder eine andere Geschichte. Man kann auch ein paar Fotos nur als Fotos zeigen. Das hängt praktisch von der Präsentation ab.

EGC: Okay. Es gibt dazu ein Zertifikat, in dem die Maße und Farben präzise festgehalten sind. Was ist Deine Vorstellung, wie damit in der Zukunft umgegangen werden soll? Dass es ein Zertifikat gibt, hast Du schon gesagt.

Das kann wieder rekonstruiert werden. Frankfurt ist ja auch ein Beispiel, das Museum Moderner Kunst. Ob das mal überstrichen wird? Ich bin da inzwischen relativ locker.

EGC: Es würde Dich nicht stören, wenn so eine Arbeit übermalt wird und dann irgendwann wieder rekonstruiert wird?

GF: Nein. Die Frage ist, ich meine, wir haben jetzt über Restauratoren geredet, ob sie es immer hinbekommen. Das ist die Frage.

EGC: Du pflegst ja diesen kreuzweisen Anstrich sehr gerne, der trägt viel dazu bei, dass die Malerei zur Geltung kommt.

GF: Sowohl die Restauratoren als auch die Museumsleute – das sind heute Blinde! Die sehen ein Rot und ein Blau, aber mehr sehen sie nicht. Was für ein Rot das ist, was für ein Blau. Gut, da kann man Farbmuster machen. Aber wie das gestrichen ist, was für eine Oberfläche, was es für einen Glanz- oder Glanzgrad hat – das sehen die ja heute nicht mehr. Das ist halt so, damit muss man leben.

EGC: Aber Du lebst nicht gut mit dieser Erfahrung?

GF: Da gibt es ein Für und Wider. Viele Sachen habe ich inzwischen aufgegeben. Ich möchte mein Leben nicht kompliziert machen. Das heißt nicht, dass ich den einfachen Weg ganz gehe. Wie geht man mit so Wandmalereien um? Die werden nach einer Zeit überstrichen, dann gibt es ein Foto, man macht irgendwann mal eine Publikation mit allen Wandarbeiten.

EGC: Aber eine gute Dokumentation ist schon etwas wert, die Art und Weise der Technik und wie die Farbe aufgebracht wurde.

GF: Die letzte Wandarbeit, die entstanden ist, ist in Baden-Baden da unten im Café der Kunsthalle Baden-Baden. Karola Grässlin hat sich eine Wandarbeit gewünscht. Der Franz West hat irgendwelche Stühle gemacht. Das ist wie gewischt – kreuzweise, das gibt es auch als Bild, grau. Die hat es gemacht. Wahnsinnig interessieren tut es mich ehrlich gesagt nicht.

EGC: Auf zwei Wänden im Y-Treppenhaus des Museums für moderne Kunst in Frankfurt wurde 1991 eine nach Deinen Angaben von Lascaux im Werk in Brüttsellen vorgemischte Lascaux-Acrylfarbe über einer weißen Acrylgrundierung mit Malerbürsten kreuzweise in zwei Anstrichen aufgebracht. Diese Arbeiten wurden nach Anfertigung zahlreicher Mustertafeln von einem Malermeister und Erich Gantzert-Castrillo – nach präzisen Angaben von Dir – vor der Eröffnung des Museums ausgeführt. Wurden die notwendigen praktischen Arbeiten an der Wand immer von Assistenten ausgeführt? Und beschränkt sich Deine Arbeit auf die Angaben der Form, des Formats, der Farben und der Technik des Farbauftrages?

GF: Das kann man nicht sagen. Die früheren Wandarbeiten habe ich teils mit Hilfe oder alleine gemacht.

EGC: Du hast schon selber Wandarbeiten gemacht?

GF: Habe ich auch gemacht, ja. Heutzutage ... – die Wandarbeiten haben sich auch ein bisschen verändert.

EGC: Inwiefern?

GF: Obwohl das so auch nicht stimmt. Zum Beispiel in Baden-Baden die Arbeit – die Bilder haben eine Art Handschrift drin. Aber das hat die Assistentin eben gemacht. Die ist da drauf trainiert und kann das. Die meisten Wandmalereien kann wirklich eine Firma ausführen. Wenn man mit denen redet, aber wie gesagt, das ist heutzutage – ich hatte da einen Fall. Da habe ich zu einem Maler gesagt: »Bitte nicht rollen. Alles mit Pinsel.« Sagt er: »Das ist teurer.« Hab ich gesagt: »Das ist kein Problem, machen Sie es.« Irgendwann sehe ich die Maler mit der Rolle und stelle die zur Rede, da sagen die: »Der letzte

Anstrich wird dann mit dem Pinsel gemacht.« Da sagte ich: »Aber Orangenhaut, die kriegen Sie mit dem Pinsel nicht weg.« Das heißt, man muss da richtig dick drüber, das heißt das ist »zugebätzelt«. Die Leute sehen das heute nicht mehr, das ist wirklich das Problem.

EGC: Und ist das so geblieben?

GF: Hast Du was gesagt, bist Du die Leute losgeworden. Und dann akzeptierst Du es.

EGC: Schade. – Zu den Spiegeln. 1986 hast Du einen sehr großformatigen Spiegel gemacht. Ist die Serie der Spiegel für Dich abgeschlossen?

GF: Die Spiegel hatte ich an sich immer dabei – oder ab einem bestimmten Punkt habe ich das bei Fotoinstallationen mit verwendet. Immer ein oder zwei Spiegel dazu gehängt, und da wird praktisch diese Verglasung der Fotos auf den Punkt gebracht. Die Weiterführung ist dann wirklich der Spiegel. Es gibt eine lustige Geschichte. Gerhard Richter hat sich bei amerikanischen Sammlern wirklich sehr negativ über meine Arbeit geäußert. Und zwar, das hat jetzt nicht direkt etwas mit Spiegeln zu tun, sondern mit dem Richter seinen grauen Bildern. Da hat der Richter die angefahren: »Der kopiert ja nur, das habe ich alles schon früher gemacht.« Dann war der Richter bei denen eingeladen, und da hing ein Bleibild. Da ist Richter auf das zu und sagte: »Das ist ja richtig klasse!« Dann haben die Leute gesagt: »Da hatten Sie sich ja ganz negativ geäußert.« Richter dachte, die Bleifläche sei gemalt. Ich verstehe es auch nicht. Es gibt doch eine Beschreibung der Arbeit immer drunter: Acryl auf Blei, auf Holz. Der Richter dachte, ich hätte das Blei gemalt.

EGC: Mit Farbe?

GF: Ja. Da soll ich in Konkurrenz zu seinen grauen Bildern stehen? Der Herr Richter hat auch nicht den Spiegel erfunden. Das kann man nun nicht sagen.

EGC: Er kannte Deine Bleibilder nur von Abbildungen, aus Katalogen?

GF: Die Spiegel habe ich immer so als Idealbild dazwischen gehängt, weil der Betrachter sich doch immer in den Fotos spiegelt. Jeder Betrachter versucht eine Stelle einzunehmen, wo er keine Spiegelung drin hat. Mit dem Spiegel drin wird das ganze Prinzip – die Architektur spiegelt sich drin, die Raumarchitektur – und deswegen die Spiegel.

EGC: Es gibt ja, glaube ich, auch eine Installation, bei ein Foto und ein Spiegel zusammen ausgestellt waren?

GF: Ja, ja. Gibt es. Das gab es mehrmals oder auch in einer Fotoinstallation, auch in Bern in der Ausstellung – vier Räume waren das, da habe ich immer einen Spiegel mit integriert. Oder in zwei Räumen wahrscheinlich, dass man das noch mal auf den Punkt bringt. Nur habe ich für die Spiegel, im Gegensatz zum Richter, nie so viel verlangt wie für ein Bild.

EGC: Gut, also den Teil hätten wir abgeschlossen Günther. Ich danke Dir vielmals.