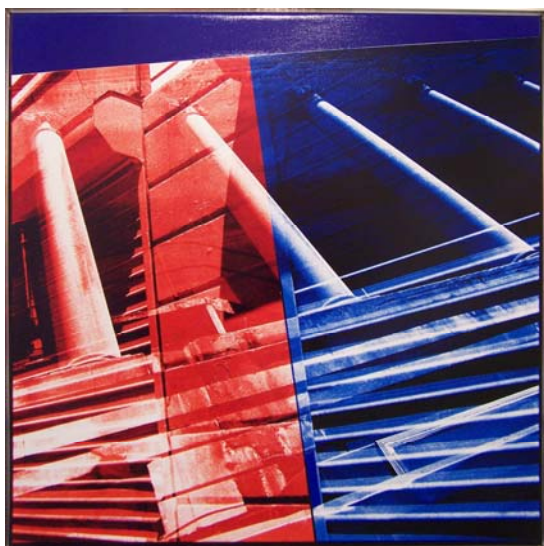
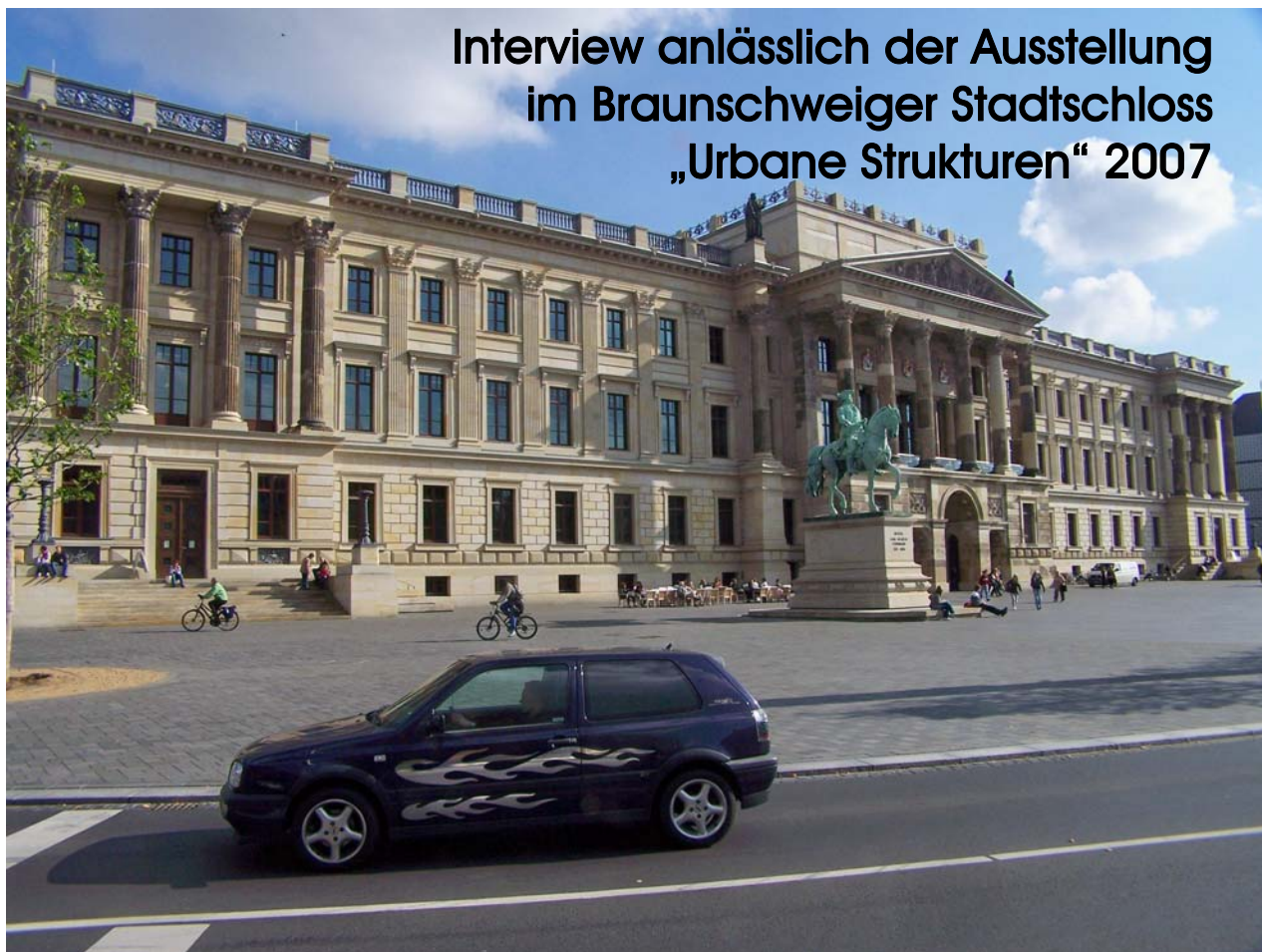


# IM GESPRÄCH: **Gerd Winner**



Künstlerseelsorge im Bistum Hildesheim  
2008



## Interview anlässlich der Ausstellung im Braunschweiger Stadtschloss „Urbane Strukturen“ 2007

*Lieber Gerd,*

*Anlass unseres Gesprächs ist Deine Ausstellung „Urbane Strukturen“, die unlängst im Braunschweiger Stadtschloss zu Ende ging. Ich möchte aber von vorn beginnen. Erzähl Doch bitte ein wenig von Deinen biographischen Wurzeln und davon, wie Du zum Maler und Graphiker geworden bist.*

Meine Interessen waren die Musik, die Kunst und das Theater.

In der Nachkriegszeit, unter dem Eindruck der zerstörten Stadt meiner Kindheit, war es ein Glück für mich, dass ich in Gottlieb Mordmüller einen Kunstlehrer hatte, der in mir eine Lust auf Kunst auszulösen verstand. Gottlieb Mordmüller war Maler und Grafiker. Später wurde er an die Hochschule der Bildenden Künste Braunschweig (HBK) berufen. An der Raabeschule, die ich besuchte, hatte er eine Kunst-Arbeitsgemeinschaft, in der er das kreative Schaffen von uns Schülern begleitete und förderte. Wir machten eine Paris- Exkursion im Vorfeld des Abiturs, wo diese Begeisterung durch das Erleben der großen impressionistischen Meister weiter wuchs. Durch den Kunstunterricht Mordmüllers waren wir schon mit den verschiedenen Stilrichtungen des zwanzigsten Jahrhunderts vertraut gemacht worden.

*In welcher Zeit war das?*

In den Jahren 1955 und 1956.

*Gibt es aus dieser Zeit noch Kameraden, die wie Du bei der Kunst geblieben sind?*

Da sind schon einige, die den Kontakt zur Kunst nicht verloren haben. Freunde wie Axel Dick, Kickermann, Kramer, Freiberg und Rainer Mordmüller studierten Kunst in Berlin.

*War es damals schon Dein Ziel, als Künstler zu arbeiten?*

Eigentlich nicht. Das ist eine ganz eigene Geschichte, eine die mein Leben, meine Zukunft, unerwartet in eine völlig neue Richtung lenkte: Ratlos hatte ich mich vor dem Abitur für die mittlere Beamtenlaufbahn bei der Bundesbahn beworben. Der Einfluss von meinem Vater und meinem Onkel, legte darauf Wert, dass ich einen Beruf wählte, von dem ich in Zukunft würde leben können. In Hannover stellte ich mich einem Auswahlverfahren. Ich kann mich noch erinnern, dass ich bei der Frage nach meinen Hobbys von meinen künstlerischen Aktivitäten erzählte und ein flammendes Statement für Pablo Picasso hielt. Maler wie er galten damals in der breiten Gesellschaft als Spinner, die realitätsverzerrende Bilder herstellten.

*So wie später Joseph Beuys?*

Vergleichbar. Trotzdem bin ich angenommen worden und hatte damit meine Karte für die Zukunft eigentlich schon gezogen.

Auslöser dafür, dass ich doch Kunst studierte, war folgende Begebenheit: Zwischen dem schriftlichen und dem mündlichen Abitur gab es eine Phase kollegmäßigen Unterrichts. Im Kunstunterricht wurde eine Ausstellung der Abiturienten vorbereitet, die jedes Jahr im Aufgang der Raabeschule stattfand. Das Besondere dieser Ausstellung war ihr Ort. Unser Treppenhaus diente dem kleinen Haus des Braunschweiger Theaters als Foyer, unsere Aula wurde an den Abenden vom Staatstheater Braunschweig genutzt. So kam das Publikum aus der Stadt, das diese Bilder sah. Beim Zusammenstellen einer Auswahl für diesen Ort wurde Gottlieb Mordmüller auf meine Bilder aufmerksam, die ich neben dem Unterricht zu Hause angefertigt hatte. Und dann kam ein für mich erstaunlicher Satz. Er sagte wörtlich: „Mit dieser Mappe kommst Du an jeder Kunstakademie an!“ Ich hab ihn später gefragt, ob er das mit vollem Bewusstsein gesagt hätte. Er erwiderte, nein, es sei aus ihm herausgeschossen, weil er mich gar nicht unter dem Gesichtspunkt im Blick gehabt hätte. Also das war wirklich ein Blitzschlag des Himmels. Ich habe aber diesen Satz hinterfragt. „Ist das wirklich so? Aber wenn das so ist, dann gehe ich mit Axel Dick nach Berlin.“ Meinen verdutzten Eltern berichtete ich, dass ich nicht zur Bundesbahn sondern zum Studium der Kunstpädagogik nach Berlin ginge. Sie waren völlig überrascht, weil sie unvorbereitet auf diese Tatsache gestoßen wurden und nicht darauf eingestellt waren, ein Studium zu finanzieren. Darauf waren sie nicht vorbereitet. Aber meine Mutter sagte sehr spontan: „Wir haben das Gesparte, das würden wir Dir geben. Das wird aber wahrscheinlich nur für ein Jahr reichen.“ Die Bereitschaft, dass sie mir sogar ihre gesparten Gelder zur Verfügung stellen wollten, beeindruckte mich tief. Ich habe ihnen zugesichert, in den Ferien zu arbeiten. So dass aus dieser Situation sehr schnell ein Konsens zwischen uns entstand, eine Veränderung, die mich sehr verwunderte.

*Dass Dein Herz für die Kunst schlug, hatten Sie schon vorher bemerkt?*

Meine Schwerpunkte waren eigentlich Theaterarbeit, Malerei und die Musik. Das wussten sie. Aber das waren ja alles „brotlose Künste“. Für meine Eltern, einen Beamtenhaushalt, war ein Kunststudium unvorstellbar. Da hat meine Schwester ihren Teil zur Verständigung beigetragen. In dieser Zeit lief die Bewerbungsfrist für die Hochschule für Bildende Künste Berlin (spätere Universität der Künste) ab. Mordmüller half mir, eine Mappe mit einigen Bildern zusammenzustellen. Mit diesen wurde ich in die Klasse von Werner Volkert in Berlin aufgenommen. Am 9. April 1956 reisten Axel Dick und ich nach Berlin ins erste Semester. Dabei hatte ich das große Glück, zu dem so genannten „weißen Jahrgang“ zu gehören, der ohne Dienst in der Bundeswehr zum Studium zugelassen wurde. Diese Berufung gehört zu den Wundern meines Lebens.

*Danke Gerd, für diese sehr persönliche Schilderung.*

*Die zerstörte Stadt der Kindheit, der Verlust der vertrauten Spuren, haben Dich in Deinem Schaffen erkennbar beschäftigt. Die Zeit davor war auch nicht gerade ein Paradies der Unbeschwertheit gewesen. Hast Du daran noch Erinnerungen?*

Mein Vater stammte aus Veitsaurach in Franken. Vater war ausgebildeter Landwirt und hatte noch drei Brüder und eine Schwester. Er hatte sich für die Kavallerie beim Braunschweiger Herzog beworben. So kam er nach Braunschweig. Mutter stammte aus Pommern. Beide waren tief religiöse Menschen. Mutter war von ihrem Bauerndorf nach Berlin-Kreuzberg als Haustochter in herrschaftlichem Haus einer jüdischen Familie geschickt worden. Dort hatte sie es gut gehabt und die Familie wegen ihrer Toleranz sehr geschätzt. Sie war auf natürliche Weise völlig immun gegen jegliche antijüdische Propaganda. Zu dieser jüdischen Familie hat sie immer eine sehr starke Verbundenheit behalten. Sie sagte einmal, „alles was über die Juden erzählt wird, ist nicht wahr. Ich habe diese Erfahrung der Nähe in der jüdischen Familie als eine ganz wichtige Erfahrung in meinem Leben...“. Sie hatte in dieser Phase eine sehr starke Weitsicht und mir deshalb geraten, der ganzen Hetze gegen die Juden zu misstrauen. Als nach dem Krieg der Druck der Nazi-Blockwarte weggebrochen war, gab es ein völlig neues Gefühl von Freiheit.

*Kannst Du dieses „Gefühl von Freiheit“ bitte noch einmal versuchen, in Worte zu fassen..*

Die „Stunde Null“ war tatsächlich ein Erlebnis. Wir hatten die letzte Woche durch den Beschuss und den Gefechtslärm, der bis nach Braunschweig drang, im Bunker zugebracht, hatten dort gelebt und auch noch die letzten Schikanen dieser sogenannten Blockwarte ausgehalten, die mit Nazibinde und Hakenkreuz am Arm vor den Türen standen, Polizeigewalt ausübten und die Insassen maßregelten. Das Faszinierende: Mit dem näher kommenden Gefechtslärm brach auf einmal im April auch diese Sache zusammen. Auf einmal stand niemand mehr vor der Bunkertür, es ging niemand mehr durch den Bunker, die Hakenkreuze - auch die an den Bauten - waren verschwunden. Alle Fahnen waren wie von magischer Hand entfernt. Die SS- Uniformen wurden in Mülltonnen geworfen. Plötzlich war diese bedrohende Macht, die Angst und

Schrecken unter den Bürgern verbreitet hatte, wie weggefegt. Zugleich blieb die Angst vor der Zukunft.

*Als erste Ausstellung im wieder aufgebauten Residenzschloss fand Deine Werkschau „Urbane Strukturen“ in deiner Heimatstadt Braunschweig statt. Das ist doch sicher eine besondere Auszeichnung?*

Es ist tatsächlich das erste Mal, dass ich eine Ausstellung solchen Umfangs in meiner Heimatstadt Braunschweig zeigen konnte.

Die Ausstellung im restaurierten Stadtschloss gab den „Urbanen Strukturen“ einen Bezug, der rückblickend in dieser Stadt begonnen hatte.

*Übergreifendes Thema der Ausstellung war die Urbanität des Menschen. Gibt es für Dich einen „Lieblingsort“ unter den großen Städten, die Du später künstlerisch bearbeitet hast? Warum gingst Du nicht auch nach Moskau oder in eine der pulsierenden arabischen „Auswüchse der Wüste“, diese riesigen, erst jüngst entstandenen Städte? Was macht für Dich das reizvolle einer Stadt aus? Inwieweit hat hier Deine Biographie Regie geführt?*

Der biographische Rahmen ist prägend. Zum Beginn meines Studiums in Berlin im Jahr 1956 waren die Narben des Krieges noch sichtbar. Die erste Phase war die Suche nach der „verlorenen Stadt“. Im Oktober 1944 war die Stadt Braunschweig durch die Bomben der Alliierten fast gänzlich zerstört worden. Aufgrund der Evakuierung nach Ehmten bei Fallersleben (heute Wolfsburg zugehörig) wurde ich von den Eltern getrennt. Über Tage wusste ich nicht, ob meine Eltern die infernalische Zerstörung überlebt hatten. Nach drei Tagen fuhr ich von Ehmten aus mit meinem Patenonkel in die zerstörte, brennende Heimatstadt. Dieses Brennen, den Geruch noch in der Nase, das sind Erfahrungen, die den Verlust meiner Vaterstadt in mein Bewusstsein eingepägt haben. Meine künstlerische Suche in Berlin war darum auch immer Suche nach den Bildern der verlorenen Stadt. Das Thema der Stadt wurde zum Leitmotiv für meine Arbeit. Der Wiederaufbau Berlins war dafür genauso wesentlich wie die Zeugen der Zerstörung. Solche Eindrücke überlagerten sich auch auf meinen ersten Bildern.

Mein Studium in London war zum einen Erfahrungswechsel in diese faszinierende Stadt der Jugend mit ihren Popkulturen, die Kunst, Musik und das Theater erfasst hatten. Andererseits war es die Suche nach einer Stadt mit historischen und modernen Strukturen.

London wurde für mich ein Schlüsselerlebnis und beeinflusste meine künstlerische Entwicklung. Im Kelpra- Studio bei Christopher Prater und Rose Prater habe ich Seite an Seite mit den Berühmtheiten der sechziger Jahre der englischen und amerikanischen Kunst zusammenarbeiten können. Ich habe in dieser Arbeit Anteil an Erfahrungen nehmen können, die für mich die höchste Form von künstlerischer Professionalität, von höchster Konzentration und Spiritualität bedeutete. Die graphischen und technischen Mittel dieser Werkstatt erlaubten ungeahnte gestalterische Umsetzungen meiner Stadtvisionen.

London war eine Stadt, die Ende der sechziger und Anfang der siebziger Jahre, einen regelrechten Sog entwickelte, der die Jugend erfasste und einen Stadt-Boom auslöste. Aus der Erfahrung der dortigen Docks, in denen ich mein



Gastatelier bei Peter Sedgely hatte, ergaben diese Rückerinnerungen an die Strukturen, meinen eigenen Weg. Die Wegstrecken dort in den Docks leiteten mich zu Industriestrukturen und zur Arbeitsumwelt mit technischen Strukturen in den Gebäuden. Es war eine sehr harte Zeit, die aber auch Geschichte und die Erfahrung von Techniken der Geschichte vermittelte. Es waren nicht der Stadtmittelpunkt und die Popszene um das Zentrum, die mich am stärksten in London geprägt haben, sondern jene Strukturen der Arbeitswelt, die sich im Stadtbild der Docks niederschlugen. Aus dem Erlebnis Londons heraus kam innerhalb des Themas meiner urbanen Strukturen auch die Frage nach der Stadt der Zukunft auf: Wie werden unsere Städte aussehen? Wie können unsere Städte aussehen, wenn sie dem amerikanischen Beispiel folgen? Dass dies geschah, konnte man in Frankfurt und anderen Städten beobachten.

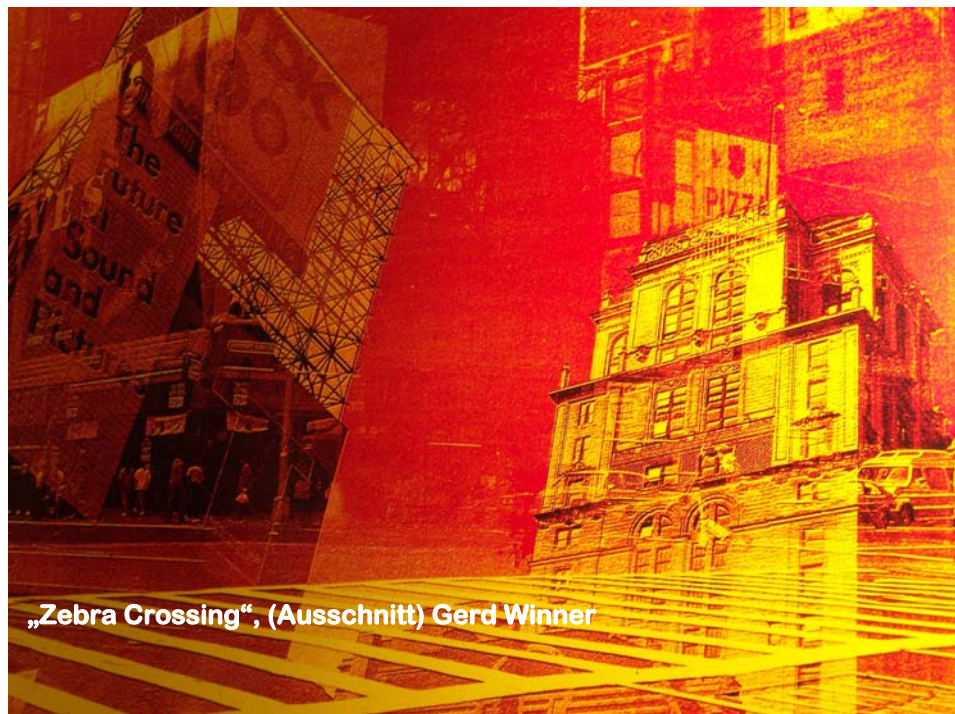
Aus meiner Sicht der Urbanität war deshalb auch mein Weg nach New York folgerichtig. Es trieb mich die Frage nach der Stadt, die so hoch wie breit ist, und deren Gebäude im wahrsten Sinne des Wortes an den Wolken kratzten. Auch im New York der Nachkriegszeit, in der Architektur sehr stark mitgeprägt aus den Strukturen des Bauhauses, geschah Auseinandersetzung mit der Stadt, die auch ein „Utopia“ darstellt. Mich interessierte der europäische Einfluss auf diese Stadt. In der Architektur des New Amsterdam Theater (sh. Abb.) verband sich diese mit den Visionen des emporstrebenden Amerika. Mir erschien das Palladio – Zitat einer Villenarchitektur, das auf dem Hochhaussockel aufgesetzt war. Dass New York nicht das Spiegelbild eines Himmlischen Jerusalems war, wurde nachhaltig deutlich. Dennoch beschäftigte mich die Apokalypse in dieser Stadt fragend

weiter. Es waren Fragen, die jetzt noch ohne bildnerische Antwort sind.

Diese monumentalen Stellen der Architektur verwiesen einerseits auf die historischen

Geschlechtertürme

In San Gimignano



„Zebra Crossing“, (Ausschnitt) Gerd Winner

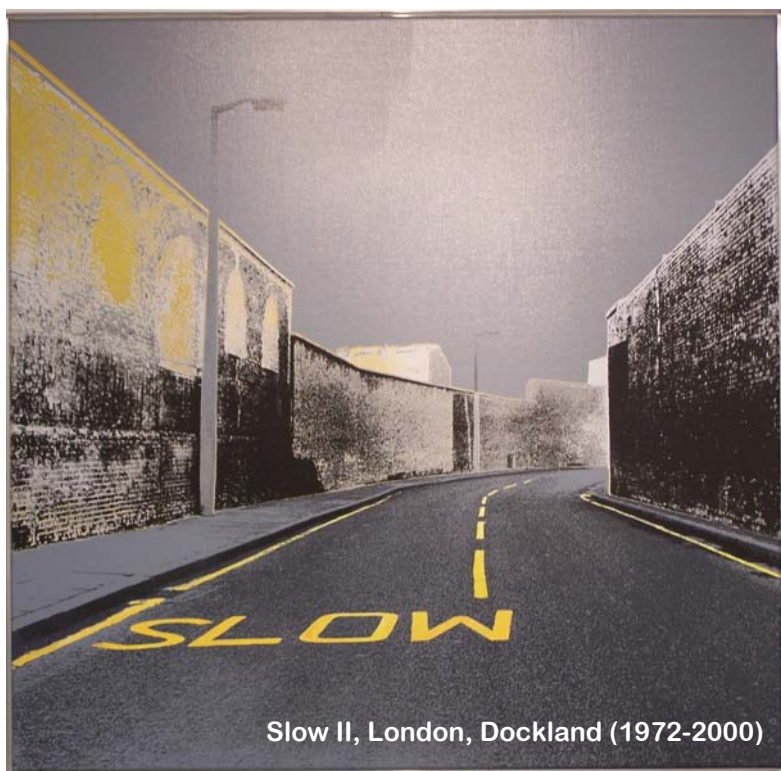
(Italien), andererseits erschienen sie mir als überlagernde Rückblende der babylonischen Bauten. Ulrich, Du hast in anderem Zusammenhang auch einmal nach den Twin-Towers gefragt. Ich habe mich mit diesem Thema nicht beschäftigt. Das hat Ingema Reuter in ihren Arbeiten getan. Sie hat im Innenraum des World-Trade-Center einen ganz beachtenswerten Zyklus von graphischen

Umsetzungen entwickelt, die fast als apokalyptische Visionen anzusehen sind. Sie scheinen sogar in irgendeiner Form auf den 11. September zu verweisen, wiewohl sie dieses schreckliche Ereignis doch nicht kannte und erlebt hat. Die Twin-Towers waren für mich in diesem Stadtbild New Yorks ohne Maßstab. Sie widersprachen meinem Harmoniegefühl dieser Stadt mit den Wolkenkratzern, die alle schon eine bestimmte Höhe beanspruchten. Diese Türme aber waren von der doppelten Höhe. Sie ließen sogar *diese* Stadt darunter klein werden. Derartige babylonische Hybris, die für mich in diesen Türmen steckte, führte jedenfalls dazu, dass ich sie nicht in meine Arbeiten einbezogen habe.

*Gerd, Du hast durchaus immer Deine Fragen an die Stadt gehabt. Nicht unbedingt verstanden im Sinne einer wertenden Anfrage, sondern eher in einem Reflektieren darauf, wie sich so etwas noch human weiterentwickeln kann oder ob da die Grenze von Humanität schon erreicht ist.*

Ich habe den Begriff der figurativen Architektur benutzt. Unter figurativer Architektur verstehe ich eine auf die geistige Dimension des Menschen zugeordnete. Daraus folgt nicht unbedingt, dass sie nur in zwei oder drei Geschossen human sein kann. Notre Dame in Paris ist für mich ein Inbegriff von figurativer Architektur, eine Kathedrale, die sich in ihrer ganzen Figuration auf die anatomischen Gegebenheiten des Menschlichen hin ausrichtet, mit den Armen zum Himmel erhoben, den zum Himmel gerichteten Türmen. Ich spreche lieber von einer Architektur der Figuration als von einer der Humanität. Denn der Begriff der Humanität enthält ja gleich wieder die Frage nach einer Wertung, die ich nicht stellen will. Die humane Deutung wirft mir in meinen Bildern immer wieder Fragen auf, die ich gar nicht beantworten will. Meine Bilder sind letztlich keine Antworten. Wer versucht, da Antworten zu finden, der muss sie bei sich selbst suchen.

*Jetzt machen wir einen Sprung in Deine Ausstellung. Gerd, mir ist aufgefallen,*



Slow II, London, Dockland (1972-2000)

*dass das in der Ausstellung mehrfach gezeigte Motiv „slow“ der Stadt London zuzuordnen ist, London in der Ankündigung der Ausstellung aber gar nicht auftaucht. Du hast im letzten Gespräch erklärt, „slow“ sei für Dich ein mystisches Motiv. Im Grunde sei da, wenn ich Dich recht verstanden habe, der Titel des Bildes das Entscheidende. Ist das Wort „slow“ eines, das für Dich wesentlich zum Bereich des Spirituellen gehört, möglicherweise sogar eine Öffner-*

*funktion hat?*

„Slow“, das in mehreren Variationen in der Ausstellung gezeigt wurde, übrigens ganz zu Beginn mit dem Alpha & Omega – Motiv, ist für mich zu einem Synonym für eine ganz bestimmte Phase der Arbeit geworden. Es ist in der Dinglichkeit der Erfahrung des Bildes relativ schnell zu Ende gedacht: ein Wegzeichen, auf die Straße gemalt, wird für den Linksverkehr auf der linken Seite vor einer Unübersichtlichen Kurve als Gefahrenpunkt, ja einfach als Verkehrssymbol auf den Asphalt geschrieben. Aber darüber hinaus beinhaltet es auch etwas über den Weg an sich. Es war mein Weg zum Atelier, das heißt, ich bin ihn in meiner Londoner Zeit täglich gefahren. So habe ich diesen Ort in vielfacher Weise reflektiert. Als meine Zeit in den Londoner Docks bei meinem Gastgeber Peter Sedgeley zu Ende ging, wurde dieses Stück des Weges, der auch meinen persönlichen Weg symbolisierte, mit der Kamera dokumentiert. Ich habe Prater diese fotografische Skizze gezeigt. Zusammen haben wir daraus die Graphik „Slow“ erarbeitet, von der es eine ganze Fülle von Zuständen gibt. Sie könnten eine eigene Ausstellung bilden in ihrem immer neuen Versuch, dieses Bild mit dem englischen Nebel zu verbinden, den ich dort auf der Straße erlebt hatte. Es war allerdings nicht mehr der Nebel in der hermetischen Dichte, wie er noch in den Dickens-Romanen, den Krimis, eine Rolle spielte.

*Zum Schneiden war der englische Nebel, den Du erlebt hast, also nicht mehr?*

Einen Nebel der die schwarzen Russkörner der Chimneys auf den Kragen brachte, habe ich nicht mehr erlebt. Aber von der Themse herüberwehende Nebelfahnen gab es, die ich malerisch umsetzen wollte. Damit hatte ich große Schwierigkeiten bei den Praters. Meine Vorstellungen waren aus seiner Sicht nicht umsetzbar. Es hat sogar einmal einen Disput darüber gegeben. Am Ende dieses Disputs haben wir diese Graphik ohne den Nebel realisiert. Später allerdings, als ich nach Deutschland zurückgekehrt war, habe ich diese Version des Nebels doch noch realisieren können.

Dieses Bild „Slow“ stand in der Braunschweiger Ausstellung neben dem Imervard- Kreuz. Auch das Imervard- Kreuz hat keine architektonische Verortung innerhalb meiner Bildvision, obwohl es seinen Platz im Mittelpunkt der Stadt hat. Dies Kreuz hat mich von Kindheit an sehr beschäftigt. Seine volle Bedeutung habe ich erst erfasst, als ich 1961 im katalanischen Museum die romanischen Darstellungen aus den katalanischen Kirchen gesehen habe: mit dem Pantokrator, dem wiederkehrenden Christus, dem Weltenherrscher, der mit ausgebreiteten Armen auf die Welt zugeht.

Daher kommt die Rückkopplung, die Bedeutung dieses Imervard- Christus und diese Projektion, dass der Karfreitag nicht das Ende unseres christlichen Weges ist.

*Gerd, für mich wirkt diese Aufforderung „slow“, zumal in diesem spirituellen Kontext, wie ein Appell, mein Leben ganz bewusst wahrzunehmen, auch einmal zu verweilen, um den Gefährdungen des Lebens und seiner letzten Unsicherheit, aber auch dem Tragenden nachzuspüren, also all das, was wir im christlichen Horizont als Meditation bezeichnen.*



Für mich gibt es hinter den Bildern immer eine zweite Wirklichkeit, eine zweite Realität, die spirituell ist. Ich bedarf aber eines Vorwands, eines Vorwurfs, eines Zeichens *aus* dieser Zeit *für* diese Zeit. Dieses „Slow“ auf der Straße zusammen mit diesen den Weg bestimmenden Wänden, empfinde ich als eine Reflektion, die nach Innen sieht. Die lapidare Straßensituation ist nicht das, was ich meine. Es erschließt sich sofort die meditative Seite dieses Bildes. Wichtig ist mir, dass es auch nicht eine sogenannte Eindeutigkeit gibt. Indem dieses Bild sehr viele Fragen stellt und wenige beantwortet, offenbart dieses Bild seine tiefere Bedeutung. Mit andern Worten: „Slow“ ist nicht ein Fingerzeig der Mahnung, sondern es ist die Frage nach dem Woher und Wohin.

*Besonders glücklich erscheint mir die Kombination, in der ich auf dieses Bild zum ersten Mal gestoßen bin. Dieses Bild auf einer Plattencover-Reihe bei ECM-Records: Denn da passiert es, ähnlich wie Du es eben angedeutet hast, wenn man sich so eine Schallplatte anhört, der Musik lauscht, dann schaut man sich währenddessen das Plattencover an, und - durch Musik und Bild zusammen angeregt, wandern die Gedanken.*

Zu dieser spannenden Kombination kam es durch meinen damaligen Assistenten Dieter Rehn, der dem Verleger Eicher die Motivreihe in einem Buch gezeigt hatte. Es war mein Katalog mit den Bildern, in denen der Arbeits- und



Langspielplattencover bei ECM Records

Entstehensprozess zu der Graphik „Slow“ in seinen Versuchen bis zum Nebel abgebildet war. Dieter Rehn arbeitete für das Plattenlabel ECM, die mit Warner Brothers kooperierten. Seine Aufgabe bestand darin, Cover für diese Schallplattenreihen zu entwerfen, die mit dem 30x30 Format eine gute Betrachtungsgröße hatten, ideal für eine bildhafte graphische Wirkung. Auf einem Flug von München nach Hannover saß zwei Rei-

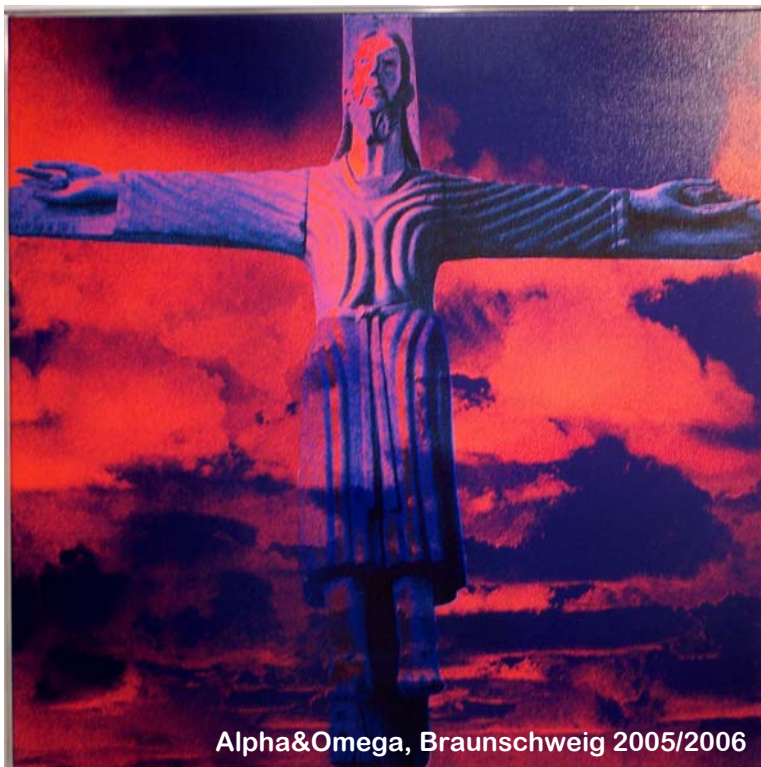
hen vor mir Manfred Eicher, der in meinem Katalog las.

Nach einer Weile drehte er sich um und zeigte auf ein Foto in dem Katalog. Er erzählte von seinen Plänen zu einer Schallplattenserie, die er unter dem Titel „works“ verlegen wolle. Für die Cover-Gestaltung hatte er die zwölf Arbeitszustände der „Slow“-Grafik ausgewählt. Dieter Rehn hat das Layout der ECM-Labels mit den „Slow“-Zuständen schließlich zu einer zwölfteiligen LP-Serie gemacht, die in Deutschland und Amerika vertrieben wurde. Bei einer New

York – Reise wurde ich durch ein Schaufenster mit den zwölf Labels in der Auslage überrascht. Es erschien mir wie eine Ausstellung im Rekord- Shop am Times Square.

*Du hast das „Alpha & Omega“ Motiv zusammen mit „Slow“ ganz an den Anfang gestellt. Damit hast Du den spirituellen Hintergrund Deines Schaffens für jedermann unübersehbar herausgestellt. Ist Diese Entschiedenheit, sich derart religiös zu „outen“, erst Frucht deines Lebensalters gewesen, also gewachsene Lebensweisheit, oder hat dich diese Entschiedenheit schon immer ausgezeichnet?*

Es ist für mich selbst überraschend, dass ich zu keiner Zeit das Problem hatte mich, wie man das heute neu-hochdeutsch nennt, zu „outen“. Ich empfinde das auch nicht als ein „outing“, wenn ich darüber rede, welche Grundlagen meine Arbeiten haben. Es geht mir immer um den spirituellen Hintergrund der Realität. Das ist vielleicht für Betrachter nicht evident, oder nicht in jedem Einzelbild erfahrbar. Aber die Folge der Bilder oder die Nabelschnur dieser Bildfol-



Alpha&Omega, Braunschweig 2005/2006

ge ist so etwas wie ein Glaubensbekenntnis. Es geht mir niemals darum, das Wort illustrierend wiederzugeben. Mit der Illustration spiritueller Themen habe ich ganz große Probleme. Ich halte es grundsätzlich für überaus problematisch, die Gottesnähe oder die Annäherung an Gott in der Kunst durch Illustration zu suchen oder bloß anzudeuten.

In den künstlerischen Erfahrungen von Wirklichkeit, in den Spuren und Zeichen unseres Weges, sehe ich einen Schwerpunkt meiner Arbeit. Bilder des Alltags, von den Leitlinien des Verkehrs gezeichnet, faszinierten mich bei meinem Studienaufenthalt in Japan. Unter den mir fremden Schriftzeichen fand ich ein Kreuzzeichen neben einem Gully auf den Asphalt gemalt. Heimgekehrt arbeitete ich an einer Bildfolge dieser Wegzeichen. Unter den japanischen Verkehrszeichen führte ich das Kreuz ein. Als diese Arbeiten in dem Kunstmagazin „Art“ veröffentlicht wurden, erhielt ich Anfragen von Theologen, die sich für diese Kreuzdarstellung interessierten. Aus dem sich anschließenden Dialog über diese „profanen“ Arbeiten entstanden zwei Wandbilder im Dominikanerkloster in Braunschweig und in der Herz Mariä Kirche in Langelsheim bei Goslar. Mehr als zwanzig Jahre hatte ich keine Anfrage aus dem liturgischen Umfeld erhalten.





Herz Mariä Langelsheim, Altarbild 1985

Zunächst

war ich überrascht von der Tatsache, dass die Bilder von den Straßen der Städte mich wieder in den kirchlichen Raum hineinführten. Der Weg als Leitmotiv des Christen führte mich mit den Kreuzesformen des Alltags über mehrere Stationen: nach Mellendorf, Seelze, Wolfsburg und Köln zu Gestaltungen des liturgischen Raumes. In den Wegkreuzen wurde die tägliche Wegstrecke des Menschen in seiner Stadt einbezogen in eine meditative Betrachtung des individuellen Weges mit den Kreuzen des täglichen Lebens. Außenwelt und Innenwelt beginnen sich zu durchdringen und verweisen in den Bildvariationen des Kreuzes auf den Alltag. Die Erfahrungswelten des menschlichen Umraumes werden in dem Altarkreuz aus vielen Kreuzzeichen zu einem großen Kreuzbild zusammengeführt; die prozeßhaften Strukturen der Bildfindungen erschließen sich in der Reflektion von Außen- und Innensicht. Ich sehe diese Arbeiten in einem Gegensatz zu den Illustrationen biblischer Texte, die unter der Kontrolle des Wortes triviale Bilder anbieten. Meine künstlerischen Positionen beziehen sich auf die Fragen *nach* und *aus* dem Glauben.

*Das leuchtet mir ein.*

*Gerd, Du hast eben mehrfach kirchliche Projekte erwähnt. Künstlerisch speziell auf Kirche zuzuarbeiten, ist anscheinend eine der Dimensionen Deines Werkes, die unter Deinen Kollegen nicht einfach anerkannt und geteilt wird. Wie ist es Dir da, besonders in der Zeit Deiner Lehre an der Akademie, mit den Studenten ergangen? Du hast für Dich einen reflektierten spirituellen Hintergrund, der ganz klar ist. Es gibt jedoch auch Kollegen, die darin äußerst reserviert oder ablehnend sind, einen kirchlichen Arbeitsauftrag zu übernehmen.*

Kirche und Kunst haben über einen langen Zeitraum hin – von einigen Ausnahmen abgesehen – kaum zusammengearbeitet. Man misstraute der Abstraktion der Kunst. Erst nach den Erfahrungen des Zweiten Weltkrieges

bewegte sich die Kirche wieder auf die Kunst zu. Die Künstler haben jedoch zu allen Zeiten – auch ohne kirchlichen Auftrag – ihre Fragen an Gott gerichtet. Welche Reichtümer an Bildern mit spirituellem Hintergrund sind uns erst nach dem Ende des Krieges erschlossen worden! Als Beispiele seien genannt: „Kristus“ (1918) von Karl Schmidt-Rottluff, ein Zyklus von sieben Holzschnitten „Die Wandlungen Gottes“ (1920/21) von Ernst Barlach, ein zwölfteiliger Holzschnittzyklus (1921) von Max Pechstein zum Vater Unser oder die Werke von Otto Dix, die 1937 in München in der Ausstellung „Entartete Kunst“ gezeigt wurden. In der Ausstellung „Passion“ zum Bernward-Jahr hatten Jürgen Schilling, Pater Hans-Albert Gunk zusammen mit mir 1993 diese Bildzeugnisse zusammengetragen. Die Buch-Veröffentlichung „Passion. Bernward Jahr“, herausgegeben von Jürgen Schilling im Auftrag des Bistums Hildesheim 1993, dokumentiert sie. Darüber hinaus haben nahezu alle Künstler in ihren Bildbefragungen spirituelle Themen aufgenommen. So ist es nicht verwunderlich, dass zeitgenössische Künstler wie Gerhard Richter, Markus Lüpertz, Jörg Immendorf (†) und Neo Rauch Aufträge von kirchlichen Institutionen angenommen haben, sehr häufig sogar ohne Honorarforderung. Die Kirche misstraut oft genug der „künstlerischen Freiheit“ der Künstler oder ist verunsichert. Das Domfenster von Richter (2007) ist nur ein Beispiel dafür. Als wir für die Ausstellung „Passion“ 1993 bei zeitgenössischen Künstlern um Leihgaben nachfragten, erhielten wir auch von jenen eine positive Antwort, die zur Institution Kirche eher auf Distanz waren. Gerade diesen Dialog mit jenen Künstlern zu führen, ist mein Anliegen für die Ausstellungskonzeption des „Aschermittwoch der Künstler“ in Hildesheim seit gut zwanzig Jahren.

*In dieser Sicht der Dinge gab es eine Gemeinsamkeit - das können wir vielleicht an dieser Stelle als Exkurs noch ansprechen - mit Bischof Dr. Joseph Homeyer, der mit der Bitte an Dich herantrat, hier im Bistum einen „Aschermittwoch der Künstler“ auszurichten, der u. a. mit dazu beitragen sollte, seine geistlichen Mitarbeiter zu sensibilisieren und ihnen neue Sichtweisen zur gegenwärtigen Kunstszene zu verschaffen. Dies Anliegen ist nicht in allem aufgegangen. Das muss man der Ehrlichkeit halber hinzufügen.*

Bischof Josef Homeyer kam zu Ingema Reuter und mir in unser Atelier, um den Dialog mit der Kunst zu öffnen. Er fühlte sich dazu in besonderer Verpflichtung durch die historische Tradition Bernwards herausgefordert. Die Begegnung am Aschermittwoch mit den Künstlern gehörte zu einem Teil dazu. Die Ausstellungskonzeption erweiterte diese Diskussion mit der Begegnung durch Kunst. In dieser Konzeption gelang es, Künstler für den Dialog zu gewinnen, deren Werk nicht unmittelbar mit der sogenannten „Kirchenkunst“ in Verbindung gebracht werden konnte. Beispiele dafür sind: Emil Cimiotti, Roland Dörfler, Siegfried Neuenhausen, Ben Willikens, Leo Kornbrust, Menashe Kadishman, Jean Ipousteguy, Günter Fruhtrunk, Almut und Jürgen Breuste, James Reineking, Roland B. Kitaj, Franz Bernhard u.a.. Ausstellungen ihrer Werke unter dem Thema „Passion“, vor dem Aschermittwoch beginnend und in der Regel nach Ostern endend, setzten diesen Dialog zwischen Kirche und Kunst und einem interessierten Publikum fort. Über diese Konzeption waren



längere Beratungen mit den Künstlern vorausgegangen. Viele von ihnen legten Wert darauf, nicht von kirchlichen Positionen vereinnahmt zu werden. Das Gespräch von Künstler zu Künstler hat dabei oft genug die Wege geebnet. Künstler sind in ihrer Kreativität dem spirituellen Impuls nahe.

*Betrachten wir Dein Bild „Alpha&Omega“ noch einmal in anderem Kontext: Gerd, Du hast darin das zentrale christliche Symbol des Kreuzes in sehr prominenter Form aus dem explizit kirchlichen Kontext herausgeholt und es in eine kosmische Dimension hineingestellt. Nach all dem gesagten, auch und gerade über Krieg und die dadurch aufgeworfenen existentiellen Fragen der Menschen, scheint für mich darin neben allen Fragen auch die Andeutung einer Aussage durchzuscheinen. Es bringt etwas von dem geduldigen Aushalten des Schöpfers mit der Freiheit seiner Geschöpfe zum Ausdruck, die leider gelegentlich zu ganz furchtbaren Entgleisungen führt. „Den ganzen Tag streckte ich meine Hände aus nach einem abtrünnigen Volk“ (Jes 65,2). In diesem Jesaja-Zitat ist zum einen theologisch die Geduld ausgesagt, zum anderen die bevorstehende Gerichtsperspektive. Das Bild lässt in mir die Frage anklingen, ob und vor welcher Instanz wir unser Leben einmal werden verantworten müssen und wie wir als Menschen dann dastehen.*

Dies alles spielt bei Alpha& Omega hinein, sowohl die brennende Stadt Braunschweig als auch der brennende Dornbusch auf dem Sinai, die Gottesbegegnung des Mose. Feuer, in dem sich Gott mitteilt, nicht als verzehrendes Feuer der Zerstörung, sondern als ein Feuer des Geistes, des Spirituellen. Diese beiden Sichtweisen von Feuer haben sich mir in mein bildnerisches Gedächtnis eingeprägt. Die Wolkenbilder, ein anderes Charakteristikum des Bildes, die gerastert durch den Imervard kommen - oder auch durch die der Imervard kommt, markieren den wiederkommenden Christus, Christus den Weltenherrscher, der über der Welt steht. Die Natur und die Wolken, die Unendlichkeit des Alls, sind mit hineingenommen in dieses Bild. Diese sehr majestätische Figuration des Imervard - Christus, ist natürlich auch ein Programm der Apokalypse.



Shaftway, 47th Street N.Y. 2000

*Das Bild „Shaft Way“, Kat.-Nr. 22, fasziniert mich besonders, weil es trotz seines vermeintlich abbildenden Realismus mit den Bild-Ebenen spielt. Man sucht beispielsweise vergeblich nach einem wirklichen Halt der rettenden Abgänge. Auffällig in diesem Bild auch die Farben, der*

*querliegende Riegel ...*

Das Bild „Shaft Way“ ist mitten in der Stadt New York verortet, an der 47. Straße. Diese Seitenansicht zeigt Strukturen von Feuerleitern, die mit den Schatten dieser Leitern auf dem Fußweg auftreffen. Realität und Schattenspiel bedingen sich. Dieses Bild gehört zu einer Folge von Arbeiten mit Feuerleitern, die Anfang des 20. Jahrhunderts vor allen Gebäuden New Yorks angebracht wurden, die keinen separaten Fluchtweg aufwiesen. Das Stadtbild wurde von diesen Stahlkonstruktionen überzogen. In diesen Emergency Stairs überlagerten sich neue Visionen mit der Jakobsleiter der Genesis.

*Du hast das biblische Motiv der Jakobsleiter erwähnt, das Dich beschäftigt.. Dies Motiv ist ja an sich schon eine geniale Verbildlichung des theologischen Gedankens einer Kommunikation zwischen Himmel und Erde, zwischen Gott und Mensch, dieses Bild, wo die Boten Gottes auf- und niedersteigen können. Für uns Christen ist d e r Bote, der verbindliche Mittler Christus; aber schon in dieser alttestamentlichen Geschichte, selbst wenn es „nur“ um ein Traumbild geht, spiegelt sich diese uralte Frage.*



Modell Haus der Stille für Bergen - Belsen

Meinen Arbeiten habe ich eher zögernd Bildtitel mit inhaltlichen Zuordnungen gegeben. Die Titel sind eher Zuweisung zu Orten. Im Verbund mit anderen bilden sich Arbeitszyklen, die in der Bildfolge sehr klare Positionen zu christlichen Thematiken beziehen und oft genug reatrdierend darauf hinweisen. Die Feuerleiter wurde zu einem großen Bildkomplex innerhalb meines Werkes, der auf die Zitate der Bibel reagiert ohne sie zu illustrieren. Nicht die Sichtbarmachung der Gleichnisse ist mir wichtig, sondern eher ihre Fragestellung und möglicherweise auch ihre Deutung. Meine Bilder stellen Fragen, die Assoziationen hervorrufen und mehrere Antworten zulassen. Mein

Arbeiten ist ausprobieren. Im Unterbewussten wird sehr viel mehr bildnerisches Gestalten einfließen. Das Bild entsteht eben nicht nur in der Rationalität des Tuns. Es entsteht gleichzeitig im Unterbewussten. Und wenn dieses Unter-



bewusste von einer Gottessuche geprägt ist, fließt mit Sicherheit vieles ein, was man in dem Augenblick des Tuns gar nicht reflektiert. Man kann als Künstler nicht beides gleichzeitig tun: Man kann nicht im Prozess des Arbeitens sich selbst, die Wirkung des Werks auf sich und die anderen reflektieren. Vorstellbar ist eigentlich nur eine Symbiose aus Bildwerdung und den gedanklichen Vorbildern. Jedes Bild hat gleichzeitig ein Vorbild, das zum Auslöser eines bildnerischen Prozesses wird, ein Gegenbild, das im Dialog mit den Bildvisionen steht und ein Nachbild, das zum Auslöser für ein neues Bild werden kann.

*Kommen wir nun auf die Ausstellungskonzeption von Braunschweig zu sprechen. Ich finde, es ist Dir und Deinen Mitarbeitern sogar bis in die Präsentmachung der verschiedenen Städte, die gezeigt wurden, bis in die Hängung hinein, gut gelungen, die unterschiedlichen Realitätsdimensionen, durchscheinen zu lassen. Ich mache es einmal fest an einem Beispiel: Im Zentrum steht Berlin mit den verschiedenen Variationen des Brandenburger Tors. Das löst vielerlei Assoziationen aus: Von den bislang angesprochenen Themen klingt darin das Thema menschlicher Freiheit und unersetzbarer Freiheitssehnsucht an, in diesem Verschlussensein und doch Durchlass-Gewähren. Dieses Verschiessen kehrt dann auch in anderen Bildern wieder: ein verschlossenes Tor, Versperrungen...*

*Daher erscheint mir auch die Doppelbelegung der Ausstellungswand nach New York hin gelungen, wo auf der einen Seite das Brandenburger Tor zu sehen ist, das Bild „Sie verlassen jetzt West-Berlin“ und auf der Rückseite hast Du die drei Bilder gehängt „No turn“. Das ist eine sehr tiefgründige Verwiesenheit: Im Anklang von New York, Amerika, denke ich an die Zeit der Versorgung Berlins in der Isolation durch die Luftbrücke und vielerlei, was damit im Zusammenhang steht.*

In Berlin begann meine Stadterforschung. In all den folgenden Arbeitsphasen



bleibt Berlin mein Vorbild. Ich habe von 1956 bis 1975 dort gelebt, bin von den Arbeitsaufenthalten in London, München, Tokio und New York dorthin zurückgekehrt. In dieser Stadt liegt der Schlüssel zu

meinen künstlerischen Auseinandersetzungen. Berlin West und Berlin Ost standen untereinander in kulturellem Wettbewerb. Diese Tatsache schuf ein

Klima geistiger Herausforderung, dem sich nur wenige Künstler entziehen konnten. Das Brandenburger Tor, das 1956 bis 1961 noch passierbar war, wurde nach der Errichtung der Mauer für die Berliner zum schmerzvollen Symbol der Teilung dieser Stadt. Meine doppelte Sicht auf die Realität ist in dieser Stadt entstanden. Dieses Tor, zunächst Versperrung, ist durch die unerwartete Öffnung im Jahr 1989 für meine Person zu einer Bildaussage geworden, die mein Leben mitbestimmt und in meinen Bildzyklen Berlin II und III den künstlerischen Ausdruck gefunden hat.

*Mir fällt noch ein anderes Thema ein, das ich ansprechen möchte: Der Ort, an dem Begegnung mit Deinen Werken möglich ist. Wir sprachen vorhin von dem interessanten Ort Plattencover, der sich heute leider nicht mehr als gleichermaßen interessant anbietet wegen der viel kleineren Maßstäblichkeit der CDs. Ich habe noch eine Äußerung von Dir im Ohr, die von einer Begegnung mit Dir und Deinem Werk zusammen mit eine Studiengruppe aus Hildesheim in Langelsheim in der Herz Mariä – Kirche stammt. Da hast Du dem Sinne nach geäußert, es sei besonders glücklich, wenn ein Werk eines Künstlers in den Kirchenraum kommen könne, weil der ein öffentlicher Raum sei. Ich kann dort also jederzeit und immer wieder mit dem Werk in Dialog treten. Es macht die Qualität eines Kirchenraumes aus, Ort zu sein, wo der Meditation Raum gegeben ist, die dem Menschen helfen kann, die Dimension des Unsichtbaren ansatzweise zu durchdringen. Das Kriterium Öffentlichkeit ist allerdings auch in musealer Umgebung gegeben, genau wie in einem Bankgebäude.*

*Gibt es also, Gerd, für Dich den idealen Ausstellungsraum? Wenn ja, welche Qualitäten würden den ausmachen? Im Brauschweiger Schloss hattest Du die Gelegenheit, mit Deinen Werken einen ganzen Raum zu gestalten, und Du hast darin die Gegebenheiten des Raums optimal zu nutzen verstanden. Auch eine gute Ausleuchtung aller Bilder beispielsweise ist ja nicht unbedingt der letzte Ausweis für die Qualität einer Ausstellungsfläche.*

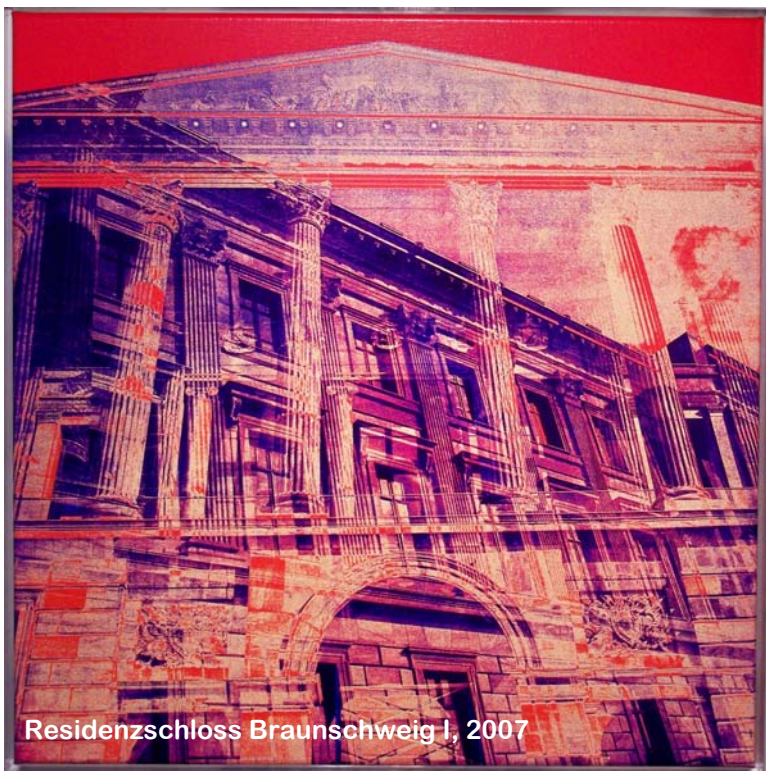
Also der Ort für Kunst: Wenn wir einmal genauer den sakralen Raum ansehen, dann hat das Bild dort zwei Zuordnungen. Die eine ist die liturgische Feier. Da hat das Bild in der Liturgie der Eucharistie zu dienen. Das ist eine ganz klare Vorgabe und in dieser Situation fügt es sich zusammen mit dem architektonischen Umraum, mit der Skulptur, dem Altar, dem Predigtstuhl, mit all diesen Dingen fügt es sich zusammen zu einer Einheit. Daneben gibt es die Möglichkeit des meditativen Erlebens, die Du ansprichst. In einem Kirchenraum, den man nicht zur liturgischen Feier betritt, sondern den man gewissermaßen in der Annäherung, zum Gebet, aufsucht - jedes Gebet ist ja die Annäherung an Gott -, kann dieses Bild zu einer Fokussierung von Gedanken führen. Es kann durch dieses Bild hindurch eine Art Ansprache an Gott erzeugt werden. Ein Bild kann die Kraft haben, das Klima eines metaphysischen Raumes zu schaffen, in dem ich meine Gebete formuliere. Dabei sind Gebete immer Fragen, Fragen an den Himmel. Diese Möglichkeiten sehe ich als ganz große Chance für ein Kunstwerk an. Bedauerlich ist, dass viele Kirchen - wie unsere hier in Liebenburg - tagsüber meist geschlossen sind. So kann beispielsweise die dortige „Verkündigung an Maria“ von J. Gr. Winck gar nicht



in dieser angesprochenen Weise wirksam werden, weil Vandalismus und Diebstahl nicht auszuschließen sind.

Für die Möglichkeit, innerhalb eines Stadtraumes, eine Bildstruktur in einer klaren Orientierung zu einem Sinnbild werden zu lassen, – ich denke jetzt an die Dominikanerkirche in Braunschweig, die trotz verschiedener Vorkommnisse gottlob geöffnet ist – spielt die Erkennung oder dieses Bild gar nicht in seiner kunsthistorischen Bedeutung, Wertung oder in seinem Erkennen eine Rolle, sondern es ist ein Katalysator. „Das Bild als Katalysator“. Deine persönlichen Gedanken können sich mit dem Bild beschäftigen, sie können sich aber auch durch das Bild hindurch mit etwas anderem beschäftigen. Um einen Fixpunkt zu ermöglichen, anstatt auf eine leere Wand starren zu müssen, kann einer farbigen Gestaltung, gerade der Malerei mit ihren farbigen Werten, eine ungeheure Aufgabe zukommen für die Meditation. Eine leere Wand kann dem Betrachter ja auch Angst machen. Der leere Raum, das Alleingelassensein, und die Angst, die einen Menschen auch in die Kirche treibt. Das wäre also eine zweite Funktion. Bei dem Altarbild in St. Albertus Magnus (Braunschweig) ist es besonders glücklich, dass dieses Bild mit seinen drei Schauseiten, gewissermaßen dem Prisma, auch die drei Aspekte von der Passion über die Menschwerdung zur Resurrectio Christi auch drei liturgische Zeiträume wahrnimmt. Die Menschen müssen so nicht über ein oder mehrere Jahr hinweg in der Bilderfahrung abstumpfen, sondern werden aufgefordert, durch die neuen Licht- und Farbwirkungen zugleich so etwas wie neue Impulse zu erhalten. Das Vorbild dazu ist uralte. Das gab es schon in Zeiten des Barocks, wo man am großen Hochaltar bestimmte, zentrale Bildthemen als Wechselbilder zeigte. Das berühmteste Beispiel ist der vielseitige Wandelaltar von Matthias Grünewald in Colmar.

*Hier schließt sich auch ein wenig ein Kreis. Denn die Gewöhnung eines Gottesdienstbesuchers, der häufig seinen Stammplatz in der Bank hat, an einen*



*speziellen Kirchenblick ist zugleich eine ständige Herausforderung an den Liturgen. Der sollte die Bilder im Raum aus den verschiedensten Epochen in seine Predigt und Katechese einbeziehen und sie so im Blick der Gottesdienstgemeinde lebendig erhalten.*

*Gerd, nun kommen wir noch einmal zu Deiner Heimatstadt Braunschweig. Deren Stadtgeschichte ist mir als gebürtigem Hildesheimer erst durch Deinen Fotoband über Braunschweig nahegerückt. Vor*

*allem die Parallelität einer annähernden Totalvernichtung: hier im April 1944, dort in Hildesheim am 22.3.1945 also noch später, eigentlich schon unsinnig nah am Kriegsende.*

Die Zeit des Krieges mit den Erfahrungen von Bombenterror und Zerstörung haben sich tief in meine Seele eingepägt und meine künstlerische Arbeit nachhaltig geprägt. In den Zyklen über London, Berlin und New York bin ich den Strukturen der verlorenen Stadt nachgegangen. Braunschweig war gegenwärtig. Erst in der gemeinsamen Spurensuche mit Eckhard Schimpf, in der Vorbereitung des Buches über „Braunschweig – Unsere Stadt“ habe ich mich auch intensiv auf meine Vaterstadt eingelassen. In den Doppelsichten der Kirchen dieser Stadt überlagern sich die Bilder der Kindheit mit den Eindrücken der Gegenwart.

*Braunschweig ist für mich als Hildesheimer immer ein Stück am Rande gewesen, weil man auch dort schon so viel an Kunst im kirchlichen Raum erleben konnte. Welche Assoziationen spielen für Dich beim wieder aufgebauten Residenzschloss eine Rolle, das nun komplett wiedererstanden ist?*

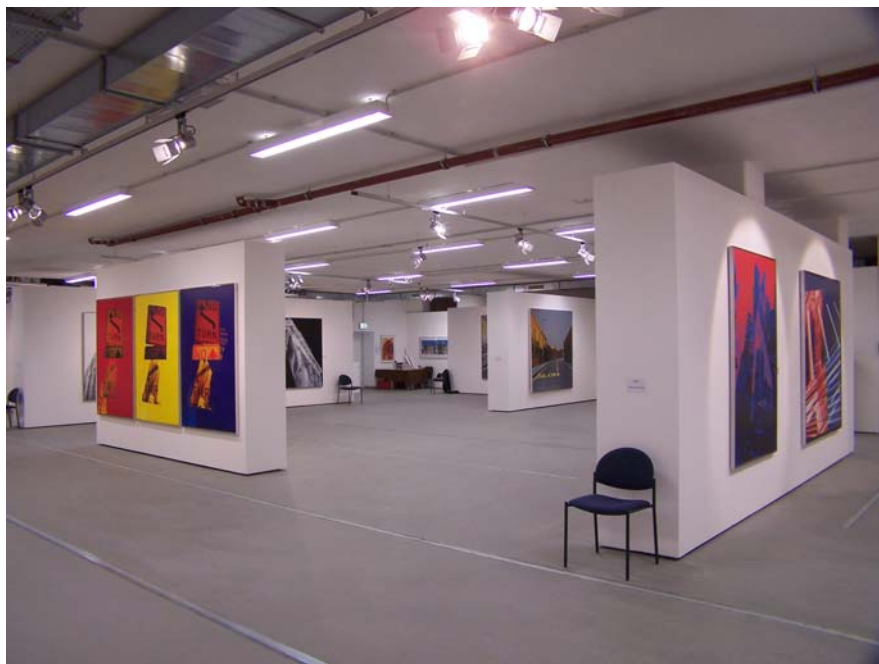
Von der Rekonstruktion der Fassadenarchitektur des Schlosses geht eine Faszination aus. Die Stadt hat einen neuen Impuls erhalten. Die Diskussionen über den Abriss des ausgebrannten Schlosses 1961 und den teilweisen Aufbau 2004-6 teilen die Stadt in zwei Lager der Befürworter und der Gegner. Bedeutend ist in meinen Augen die intensive Beschäftigung mit der Stadt und ihrer Zukunft. Diese Diskussionen haben viele Initiativen ausgelöst. Die Stadt hat an Interesse in der Region gewonnen. Hinter der Fassadenarchitektur des Schlosses schließt sich ein Kaufhaus an. Die Stadtstrukturen leben von diesen Marktplätzen. Die Besorgnis, die Innenstadt mit ihren Kaufhäusern würde Schaden nehmen, ist nicht eingetroffen, im Gegenteil. Die Stadt hat insgesamt an Attraktivität gewonnen. Der urbane Zusammenklang von Burg, Schloss, Museen, Theater und Kirchen ist nun erfahrbar.

*Also im Grund ist der Stadt eine große Wunde geheilt worden?*

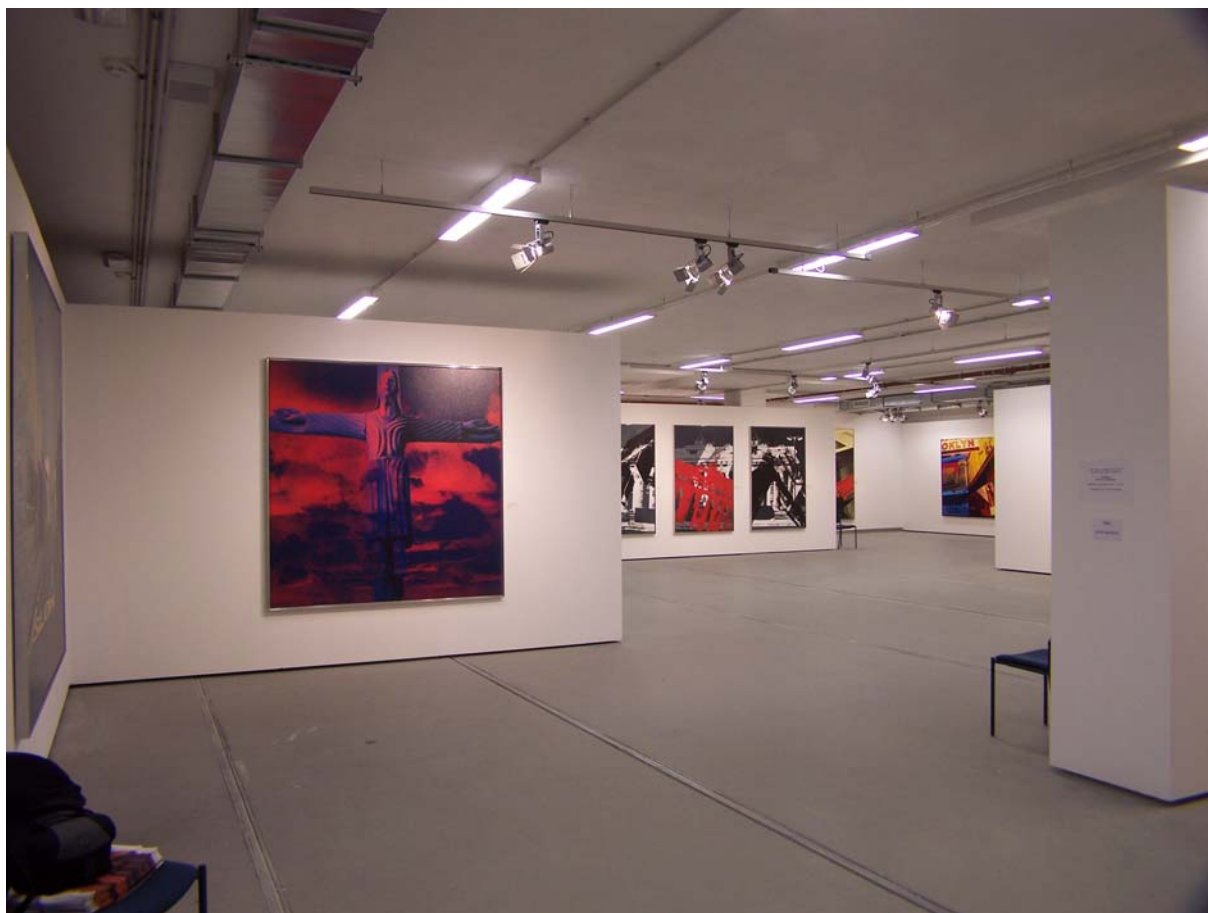
Der Bohlweg als Boulevard der Stadt wird aufgewertet. Die baulichen Impulse werden in den Neubauten rund um das Schloss sichtbar. Die Schlosspassage mit eingeschossiger Bebauung hatte sich seit 1948 kaum verändert.

Es bleibt für mich unverständlich, dass inmitten einer Großstadt diese baulichen Provisorien mehr als fünfzig Jahre unverändert geblieben sind. Die Kriegswunden blieben hier sichtbar bis in diese Zeit. Ich nehme Anteil an den notwendigen Veränderungen meiner Vaterstadt.

*Gerd, ich danke Dir für dieses Gespräch über Deine Ausstellung und künstlerische Entwicklung.*



**Der Braunschweiger  
Ausstellungsraum**



Das Gespräch fand am 11. und 16. Oktober 2007 im Atelier von Gerd Winner in Liebenburg statt.  
Fotos: Ulrich Schmalstieg

Das Künstlerinterview ist von Gerd Winner im August 2008 für die Veröffentlichung durch den Künstlerseelsorger im Bistum Hildesheim im Internet autorisiert worden.  
Hildesheim / Goslar 2008

