

Günter Umberg: Fred-Thieler-Preis für Malerei 2005
Berlinische Galerie

Angela Schneider: Laudatio

Der erste Eindruck wiederholt sich regelmäßig. Von den meist schwarzen Bildern Günter Umbergs geht eine physische Faszination, ein beinahe unwiderstehlicher Sog aus, der den Betrachter in Bewegung hält, ihn anzieht und wieder in den Raum zurücktreten lässt. Aus der Distanz wahrgenommen, lassen sich die Bilder Umbergs als Orte der Konzentration und der Reinheit beschreiben. Aus der Nähe betrachtet, werden sie zu Malerei, die sich durch sehr feine, aber verschiedenartige Oberflächenstrukturen auszeichnet. Aus der Ferne gesehen, führen die Bilder, scheinbar vor der Wand schwebend, eine autonome Eigenexistenz. Im unmittelbaren Gegenüber nimmt der Betrachter vor allem die Materialität des Pigments wahr. Im sinnenden Schauen, dem wandernden Blick unserer Augen folgend, versuchen wir der Intensität auf die Spur zu kommen, die Umbergs Bilder, den Raum jeweils neu definierend, entfalten. Beim Studium der Bildoberflächen interessiert uns, wie denn diese Malerei »gemacht« ist.

Umbergs Bilder leben aus Widersprüchen. Dichotomie wäre wohl der passendere Begriff zur Charakterisierung der Kunst Umbergs. Diese entsteht zwischen Anziehung und Verweigerung, Nähe und Ferne, Vielfalt und Einheit, Zeigen und Verbergen, Malerei und Skulptur, letztlich auch zwischen Kunst und Antikunst in der Tradition Marcel Duchamps.

Ganz offensichtlich ist der Objekt-Charakter der Bilder Umbergs, der von ihm jedoch nicht einfach als »Ding« gesehen wird, sondern in einen philosophischen Sinnzusammenhang gestellt als »Form seines Wesens« gedeutet oder auch als »ganzheitlicher Gestalt-Ausdruck« beschrieben wird. Mit dieser Definition bezieht sich Umberg - vielleicht nicht bewusst - auf die amerikanischen Minimalisten, die davon sprechen, dass ihre Objekte Gestalten bilden. Den amerikanischen Minimalisten geht es wie auch Umberg darum, dass die Objekte intensive Gestalt-Empfindung beim Betrachter auslösen.

Sie erkennen dem Betrachter eine entscheidende Mitwirkung bei der Sinngebung zu. Erst in der Interaktion zwischen Betrachter und Objekt entsteht der »Inhalt« eines Werkes. Und dieser ist nicht in erster Linie historisch konnotiert, etwa aus der Kenntnis der Kunstgeschichte heraus, sondern entwickelt sich aus der unmittelbaren physischen Konfrontation.

Die Gemeinsamkeiten in den theoretischen Überlegungen dürfen nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Objekte der Minimalisten und die Bilder Umbergs sich deutlich voneinander unterscheiden. Umbergs Bilder sind Einzelobjekte, von ihm selbst gemacht und nicht industriell hergestellt. Ihr Maß wird jeweils individuell von ihm festgelegt und rekuriert auf Erfahrungen, die er im Laufe der Zeit mit dem Raum, präziser mit den Abmessungen von Wänden gesammelt hat. Es geht ihm nicht um Reihungen und Primärstrukturen, wohl aber um reduktive Elementarformen.

Für seine Bildträger verwendet Umberg Aluminium oder maschinell hergestelltes Pressholz, das nicht mehr arbeitet. Die Aluminiumplatten sind mit einem nur aus der Seitenansicht wahrnehmbaren T-förmigen Eisen, die Hölzer mit einer pyramidal zulaufenden Verstärkung versehen, so dass sie nicht unmittelbar auf der Wand liegen. Damit verstärkt Umberg den Objektcharakter seiner Bilder.

Die perfekt präparierten Flächen dienen dann als Träger der Farbe, die in einem langwierigen und zeitaufwändigen Verfahren aufgebracht wird. In die mit Dammarharz besprühte Platte streicht Umberg Schicht für Schicht das Pigment, sprüht wieder Dammarharz, um dann in einer Art von Sandwichverfahren wieder neues Pigment mit breiten Pinseln aufzutragen. So entsteht ein Farbvolumen, das bis zu hundert Schichten umfassen kann. In diesem Prozess der Umwandlung des losen Pigments in gemalte Farbe sieht Umberg seine authentische Aufgabe als Maler. Dabei geht Umberg nach dem Prinzip des Zeigens und Verbergens vor. Jeder

Malvorgang wird durch den folgenden verdeckt, jede Bewegung durch die nächste unkenntlich gemacht. Einem Palimpsest vergleichbar liegen die einzelnen Schichten übereinander und nehmen die kreative Energie des Künstlers und damit seine gesamte Lebenserfahrung in sich auf.

In diesem Zusammenhang hat Umberg immer wieder darauf hingewiesen, dass der Nachvollzug der künstlerischen Handschrift nicht das Thema seiner Arbeit ist. Im Gegenteil fokussiert er seine Anstrengungen dahingehend, alles Persönliche zu eliminieren. Dennoch ergibt sich bei dieser Form des rituellen Malens, das in der Wiederholung des immer gleichen Akts mit minimaler Veränderung besteht, ein sich konstituierendes Ich, das sogleich gelöscht wird. Der Künstler ist in seiner Handschrift anwesend, um diese augenblicklich zu tilgen.

Umbergs Bilder sind Individuen. Sie sehen durchaus unterschiedlich aus. Sie sind ein aus der Ferne einfach wahrnehmbares Ganzes und lösen sich in der Nähe zu einem beinahe »natürlich Gewachsenem« auf. Diese sensiblen Formen in der Struktur der Oberfläche, ob nun vom Künstler gewollt oder zufällig entstanden, weisen Umberg letztlich als einen Künstler europäischer Tradition aus, der auf die eigene schöpferische Setzung nicht verzichtet. Der sich sehr wohl von der leeren Gestik und dem metaphysischen Anspruch des abstrakten Expressionismus und des Informel distanziert, der sich aber in einer sehr elementaren und gleichsam »primitiven Form« als creator picturae, als Bildererschaffer, versteht.

In den ersten 10 Jahren seines Schaffens verwendete Umberg ausschließlich Graphit als Pigment. Er tat dies, wie er sagt, aus subjektiven emotionalen Gründen und weil das Pigment ihm gefiel, Eigenschaften hatte, die seiner Vorstellung von Materialität entsprachen. Graphit ist weich, dicht und undurchlässig. Dass das Graphit eben auch schwarz ist, nahm Umberg billigend in Kauf. Graphit, eine kristallisierende Modifikation des reinen Kohlenstoffs, war auch deshalb für Umberg interessant, weil es vielfach in der Industrie verwendet wird, bis hin zu Kernreaktoren.

Umberg nutzte für diese Bilder der 70er Jahre also ein Material, das - vor allem in der Ausdehnung in der Fläche - nicht eindeutig kunsthistorisch konnotiert war. Zwar kommt Graphit in Bleistiften vor und wird zum Zeichnen und Schreiben benutzt. Wie auch das Wort selbst zu der griechischen Wortfamilie »Gráphein« gleich einritzen und schreiben gehört und damit auf eine möglicherweise von Umberg gar nicht beabsichtigte Verbindung hinweist. Einritzen und Schreiben sind Verfahren von Überlieferungs- und Kommunikationsprozessen, die in der Transaktion über das Wort unbewusst in die Bilder eingehen.

Mit dem Wechsel zu den schwarzen Pigmenten Anfang der 80er Jahre tritt eine Veränderung in Richtung eines deutlicher wahrnehmbaren Farbwertes ein, auch wenn dies nicht Umbergs Absicht war. Das mag vor allem an der Materialität des Pigments liegen, das aus verbrannten Tierknochen gewonnen wird.

Günter Umbergs 10jähriger Umgang mit dem schwarzen Pigment bezieht seine Kraft aus der Suche nach einer elementaren künstlerischen Erfahrung. Aus diesem Grund lehnt er auch tradierte, inhaltliche Festlegungen wie Schwarz ist gleich Tod und Trauer ab. Was allerdings nicht ausschließt, dass auch Umberg jenseits jeder Bedeutungssuche während seiner Arbeit Schwarz als ein Äquivalent für Finsternis, das Absolute und das Nichts erlebt hat. »Um inmitten des Äußersten und Finstersten der Realität zu bestehen«, schrieb Adorno in seiner ästhetischen Theorie, »müssen die Kunstwerke, die nicht als Zuspruch sich verkaufen wollen, jenem sich gleichmachen. Radikale Kunst heute heißt soviel wie finstere, von der Grundfarbe schwarz«. (1) Umbergs Anspruch an die Malerei mag weniger negativ und pessimistisch sein und ist vielleicht ebenso gut mit Ad Reinhardts Worten »Painting is Black« (2) zu fassen. Zu mal auch Reinhardt hier nicht allein schwarze Malerei, sondern Malerei überhaupt meinte.

Seit Mitte der 90er Jahre malt Umberg auch mit andersfarbigen Pigmenten wie Orange und Grün. Dabei ist bemerkenswert, dass die Bilder mit dem grünen Pigment ein geringeres Farbvolumen aufweisen, also aus weniger Farbschichten bestehen. Sie sind anders als die Schwarzen, geradezu »altmeisterlich« gearbeitet. Umberg grundiert die Bildflächen mit rotem Bolus, wie es z.B. in der Frührenaissance üblich war. Diesen poliert er dann, um darauf das Grün in einander folgenden Schichten anzubringen, so dass gelegentlich das Rot - übrigens die Komplementärfarbe - durchscheint. Insgesamt eignen den grünen Bildern ein höherer Grad an »Durchsichtigkeit« und Immaterialität, die sie zu »Gegenstücken« der schwarzen Bilder werden lassen.

Günter Umberg hat immer wieder betont, dass ihn der expressive Wert der Farbe in Bezug auf sein eigenes Werk nicht interessiert, er sich aber sehr wohl mit der Farbe in der europäischen und amerikanischen Malerei, etwa der Rolle des Schwarz bei Mantegna, Goya oder Manet auseinandergesetzt hat. Grün und Orange begegnen uns bei Albers, in der Popkunst und scheinbar am Ähnlichsten in manchen frühen Tafeln von Yves Klein.

Yves Klein jedoch war von Anfang an auf der Suche nach dem Immateriellen und dem Kosmischen und wollte in seinen blauen Monochromien ein Stück des Himmels auf die Erde holen. Und in seinen goldenen Tafeln ging es ihm in der Tradition der Alchimisten um die Wandlung des Materiellen zum Spirituellen. Ganz bewusst setzte Klein die evokative Kraft der Farbe - insbesondere in der triadischen Kombination von Blau, Gold und Pink - ein, um geistige und spirituelle Räume zu schaffen. Umberg hingegen deklarierte »Metaphysics is dead« (3) und ließ 1984 eine Karte gleichen Inhalts drucken.

Umberg ist es vor allen Dingen um die Tatsächlichkeit seiner Bilder zu tun. Dies mag nicht allein der Auseinandersetzung mit Donald Judd, sondern auch der Tatsache geschuldet sein, dass er ein deutscher Künstler ist und in Kenntnis der deutschen Geschichte lebt. Umberg, so müssen wir vermuten, misstraut deutscher Innerlichkeit und deutschem Seelenleben zutiefst.

Wie die Objekte der amerikanischen Minimalisten entbehren Umbergs Bilder jeglichen metaphysischen Verweischarakters. »Die Sinnesempfindung«, schrieb Umberg 1986, »die das Gemälde ist, vermittelt nichts, gibt nichts wieder und stellt nichts dar, außer sich selbst. Es ist das Ding an sich. Es ist nicht abstrakt, es ist keine Sprache. Es ist ursprüngliche Empfindung, aktiv und wirklich«. (4) Die Bilder Umbergs fordern die unmittelbare Präsenz des Betrachters. Sie wollen nicht historisch erläutert oder erklärt werden, sie wollen erlebt werden. Der Betrachter wird letztlich vor dem Bild allein gelassen und auf sich verwiesen. Mit seinen Empfindungen, die im Wahrnehmen der Malerei entstehen, etabliert der Betrachter eine äußerst variable und fragile Beziehung zu den Bildern. Denn diese ist abhängig nicht allein von der augenblicklichen Verfassung des Betrachters, seiner Gestimmtheit, seiner Konzentration oder seiner Hingabe an das Bild, sondern auch ganz real von dem Abstand zu dem Bild. Das Erlebnis des Körperlichen, die Lust anfassen zu wollen und dies nicht zu dürfen, von Umberg selbst als ein Teil menschlicher Beziehung definiert, ist nur in der Nähe erfahrbar. Das Erlebnis des Raumes hingegen, die Erfahrung, dass die Bilder den Raum einfach besetzen und mit sich und ihrem Sein anfüllen, stellt sich nur in der Entfernung ein. »There is no such thing as good painting about nothing« (5), wussten schon Adolph Gottlieb und Mark Rothko im Jahr 1947.

© Angela Schneider

1) Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie,
in: Gesammelte Schriften, Band 7, Frankfurt am Main 1972. S. 65

2) Hier zitiert nach Gudrun Inboden:

»Die schwarzen (quadratischen) Bilder von Ad Reinhardt«,
in: Ausst. Kat. Ad Reinhardt, Staatsgalerie Stuttgart 1905, S. 51

3) »Metaphysics is dead«, Materialien zweier Gespräche vom 29. Oktober 1988
und vom 11. Juni 1989 zwischen Reinhard Ermen und Günter Umberg,
in: Hannelore Kesting. Günter Umberg. Köln 1989. S. 62

4) Joseph Marioni/Günter »Outside the Cartouche«.
Zur Frage des Betrachters in der radikalen Malerei,
in: Ausst. Kat. Günter Umberg. Westfälischer Kunstverein Münster 1990, S. 32

5) Peter Schneemann, »Who's Afraid of the Word«.
Die Strategie der Texte bei Barnett Newman und seinen Zeitgenossen,
Freiburg im Breisgau 1998, S. 31 und 92