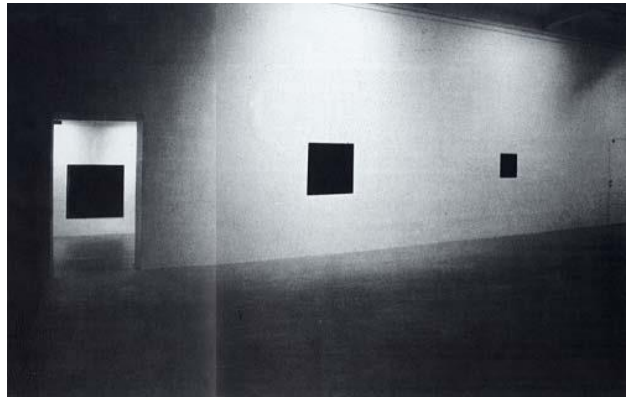


Günter Umberg:

Ich male Tafelbilder

EIN GESPRÄCH MIT REINHARD ERMEN



Der Maler Günter Umberg hat sich seit Jahren intensiv um eine Neubewertung von Farbe bemüht. Davon zeugen seine höchst sensiblen Arbeiten, die in jeder Hinsicht eine Herausforderung für den Kunstbetrieb sind. Darüber hinaus hat er sich aber auch theoretisch der diffizilen Materie genähert, am ausführlichsten wohl in dem mit Joseph Marioni geführten Dialog "Outside the Cartouche. Zur Frage des Betrachters in der Radikalen Malerei" (Neue Kunst Verlag, München 1986). So müssen Fragen an Günter Umberg notwendigerweise irgendwann bei existentiellen, grundsätzlichen Malereiproblemen ankommen; ja, der Künstler gehört keinesfalls zu jenen Figuren, die man nach ihren nächsten Plänen fragen kann. Trotzdem sind Umbergs Auskünfte keinesfalls dem Alltag entrückt. Sie legen Zeugnis ab von einem Kunstverständnis, das sich, jenseits aller Geschmacksurteile, selber in Frage stellt, wobei die Verbalisierungen immer wieder auf neue Grenzen stoßen (müssen?). An diesen Punkten kann auf die Malerei von Umberg verwiesen werden, die freilich nur schwer abzubilden ist, so daß sich die genauesten Auskünfte über Umberg nur vor den Originalen einholen lassen.

Schwarz?

R.E.: Du malst schwarze Bilder, ausschließlich schwarze Bilder; zuweilen mit Blau untermischt, warum immer schwarz?

G.U.: Zunächst einmal bin ich nicht daran interessiert, schwarze Bilder zu malen. Auch die Benennung meiner Arbeiten als 'Schwarze Bilder' finde ich gar nicht gut. Mich interessiert eigentlich nur Malerei.

Du malst mit reinen Pigmenten, die, nur mit Dammar fixiert, unmittelbar auf einer Aluminiumplatte in mehreren Schichten verstrichen werden. Du malst die Pigmente gleichsam ohne Substanzverlust durch einen Verdünner. Hat diese Malweise etwas mit deiner Entscheidung für Schwarz zu tun?

Nein, nicht direkt. Wenn ich daran denke, wie ich mit dem Malen begonnen habe, kann ich nur sagen, daß mich schon in den Anfängen die Farbe entschieden mehr als ein Material, als eine Substanz interessiert hat und weniger als Pigment in seiner Farbigkeit. Anfang der 70er Jahre habe ich ausschließlich mit Graphit-Pigmenten gearbeitet, und dieses Pigment hat einen sehr materialen, substantiellen Charakter. Das kam meiner Vorstellung von Farbe sehr nahe. Daß das Graphit-Pigment auch schwarz war oder dem Schwarz sehr nahe kam - darüber habe ich anfangs gar nicht so stark nachgedacht.

Dich hat das Material interessiert...

Ja, ich habe das Material gewählt, weil es mir gefiel. Das war eine emotionale, subjektive Entscheidung. Ich war dem Material nahe und habe im Laufe der Jahre gelernt, damit umzugehen. Ich habe dieses Pigment bis Anfang der 80er Jahre, also gut zehn Jahre lang, fast ausschließlich benutzt.

Du hast zehn Jahre lang mit Graphit gemalt, du malst fast zehn Jahre mit Schwarz-Pigmenten. Könnte es sein, daß du dich nach einem solchen Zehn-Jahres-Zyklus nach einem anderen Stoff umsiehst? Kann einen das Schwarz-Pigment ein Leben lang fesseln?

Das kann ich jetzt sicher nicht überblicken. Ich kann nur sagen, daß ich Farbe von Anfang an in ihrem Substanz-Charakter gesehen habe, was andere Maler vielleicht nicht in diesem Maße tun. Für mich ist Farbe eben primär Material, und dieses Graphit-Pigment war für mich in seiner Farberscheinung identisch mit seiner Materialerscheinung. Die Entscheidung für die anderen Pigmente zu Anfang der 80er Jahre war ähnlich subjektiv. Ich habe mich für die Schwarz-Pigmente entschieden, weil sie mir gefielen und weil ich wußte, daß sie die richtigen sind.

Notwendigerweise haben die Bilder, die mit Schwarz-Pigmenten erarbeitet wurden, eine andere physische Erscheinung als die früheren.

Auch - nur möchte ich gleich hinzufügen, daß meine Malerei nicht von der Materialerscheinung der Pigmente abhängig ist. Ich erkenne ihren Eigenwert und nutze ihn. Ich will es mal so ausdrücken: Die Farbpigmente, die ich aus dem Topf hole, und das gemalte Pigment sind zwei verschiedene Dinge! Beim Malen findet ein Umsetzungsprozeß statt. Das, was sich als Malerei darstellt, ist in seiner Substanz etwas anderes als das, was sich in den Pigmenttöpfen findet. Ich treffe Entscheidungen, indem ich Farbe male. Deshalb habe ich auch immer Schwierigkeiten mit den abstrakten Farbbegriffen wie Rot, Gelb, Blau - die existieren für mich nicht, zumindest nicht im Sinne von Malerei.

Das sind eben Farbtöne...

Ja, es sind Begriffe, Benennungen, die aber zunächst nichts mit meinen Eingriffen zu tun haben, die noch nichts von meiner Malerei wissen. Deshalb habe ich auch immer Schwierigkeiten, wenn jemand sagt: "Günter Umberg malt ausschließlich schwarze Bilder." Was heißt das letzten Endes? Das ist nur eine ganz vage Benennung. Ich glaube, daß es für meine Malerei eigentlich unwichtig ist, diese Bilder als schwarz zu bezeichnen.

Verleugnest du dabei nicht allzusehr den Farbton, auf den der Betrachter zuallererst reagiert?

Nein, ich glaube eher an das Gegenteil. Ich möchte von der Begrifflichkeit Schwarz weg hin zum Begriff der gemalten Farbe. Das heißt für mich, daß ich die Farbe individualisiere, daß ich ihr beim Malen immer einen spezifischen Ausdruck gebe. Meine Bilder sehen ja nicht alle gleich aus; aber wodurch unterscheiden sie sich? Nicht durch unterschiedliche Farbwerte - nein, der Betrachter spürt sehr deutlich, daß bei diesem Bild eine ganz andere malerische Handlung stattgefunden hat als bei jenem. Das ist das Entscheidende, was diese Malerei ausmacht. Durch meine malerische Handlung wird die Farbe, wird das Bild erstellt. Vielleicht wird von daher auch verständlich, warum ich kein Interesse habe, ein gelbes, rotes oder blaues Bild zu malen.

Das erinnert mich an die Farbentscheidung, die ein Maler wie Robert Ryman einmal getroffen hat, indem er sagt, Farbe sei für ihn Farbe und die Entscheidung für Weiß sei nötig, um sich auf andere Probleme konzentrieren zu können.

Ich glaube, Bob Ryman ist einmal die Frage gestellt worden, ob er sich als Maler weißer Bilder versteht. Er hat, wenn ich das recht erinnere, diese Einordnung abgelehnt. Bob hat auch einmal gesagt, es ginge ihm primär ums Malen. Das ist aber schon das einzige, was uns diesbezüglich verbindet. Bob ist viel offener gegenüber unterschiedlichen weißen Materialien und Farbträgern, als ich das etwa bin. Ich bin mit meiner Malerei stärker an meine Person, ja einmal ganz vorsichtig gesagt, als eine 'rituell' handelnde Person gebunden. Übrigens zeigt die Dia-Art-Foundation in New York augenblicklich über 30 Bilder von Robert Ryman. Das war die beeindruckendste Ausstellung, die ich zur Zeit in New York sehen konnte.

Farbausdruck

Deine Arbeiten sind auch durch den Farbträger gekennzeichnet. So werden deine jetzigen Bilder auf dünnen Aluminiumplatten gemalt, während deine früheren Arbeiten aus langen Farbkörpern mit geschliffenen, neutralen Oberflächen bestanden.

Das mit den alten Arbeiten stimmt nicht ganz; es waren eigentlich keine neutralen Farbflächen. Es ging mir damals während des Malens um eine Vorstellung der Identität von Material und Farbe.

Kann man sagen, daß du zu dieser Zeit eine verstärkt analytische Haltung gegenüber deiner Malerei eingenommen hast?

Es ging mir darum, die Handschrift des Malens, den Nachvollzug des Auftrags auf den Träger, zu eliminieren zu Gunsten einer Farberscheinung, die primär auf den Substanzcharakter ausgerichtet war und weniger auf den expressiven Ausdruck der Farbe. Ich habe zum Beispiel Pinsel und Farbbrollen benutzt, habe die Farben in Schichten aufgetragen und habe immer wieder die Malspuren mit der Schleifmaschine oder mit Sandpapier abgetragen, um wieder neue Schichten und Malspuren aufzutragen. So entstand eine dichte, vielschichtige Farbmasse, die einen ganz eigenen Charakter hatte, aber nichts von meiner persönlichen Handschrift preisgab. Die Farbe hatte zum Beispiel keine Richtung, sondern war auf der Fläche in sich geschlossen. Die Ausdehnung der Farbe wurde letztendlich durch die Begrenzung des Trägers definiert, aber nicht durch die Malspur. Das hat sich heute ja völlig verändert.

Du hast, um die Andersartigkeit deiner damaligen Malweise von deinen heutigen Verfahrensweisen abzugrenzen, Expressivität ausgeschlossen. Nun haben aber deine gegenwärtigen Arbeiten ein nicht zu leugnendes Maß an Expressivität. Was macht die Emotionalität dieser Arbeit aus? Wie würdest du dich von der anderen Emotionalität neoexpressiver Tendenzen absetzen?

Ich habe an die Emotionalität dieser Bilder nie geglaubt. Das waren für mich alles Comics oder Konserven. Ich habe bei solcher Malerei nie primäre Erfahrungen machen können. Für mich ist Expressivität Ausdruck einer Farberscheinung. Diese Expressivität muß durch das Bild selbst zustande kommen und nicht durch die Regieanweisung oder den Ausdruckswillen des Künstlers, der hinter dem Bild steht.

Die gängigen Begriffe prallen vor deiner Arbeit ab. Aber vielleicht gibt es bei dir so etwas wie eine 'verinnerlichte' Expressivität, sozusagen ein Konzentrat von Ausdruck, das sich, unbeeinflusst von anderen Dingen, wie etwa Selbstdarstellung, Figuration oder Komposition, ausbreiten kann?

Ja, das würde ich schon akzeptieren.

Objektcharaktere

Bis vor kurzer Zeit lagen deine Arbeiten unmittelbar auf der Wand. Die jüngsten Arbeiten von Günter Umberg sind mit Hilfe eines T-Eisens gut einen Zentimeter vor der Wand angebracht. Sie scheinen vor der Wand zu schweben. Wie kommt es zu der Entscheidung, die Arbeit von der Wand abzurücken, bzw. welchen Einfluß hat das neue Verhältnis zur Wand auf deine Malweise?

Die eben angesprochenen Arbeiten werden die vorherigen nicht ablösen. Ich werde auch weiterhin Bilder malen, bei denen der dünne Träger direkt auf der Wand liegt. Ich habe aber im letzten Jahr begonnen, die Bilder in eine Distanz zur Wand zu bringen, weil ich das für folgerichtig hielt. Ich möchte den Objektcharakter meiner Arbeit wieder stärker betonen.

Du setzt dich jetzt der Gefahr aus, daß man deine Arbeiten als 'Objekte', nicht als Malerei betrachtet.

Natürlich sind das keine 'Objekte', wie man meine Arbeit auch schon mal bezeichnet hat. Der Aluminiumträger ist auf der Rückseite hin zu den Außenkanten angeschliffen, so daß der Träger scheinbar kein Volumen hat. Die Farbe baut sich um die Kanten herum nicht mehr auf. Das Bild als Fläche schiebt sich somit dem Betrachter entgegen. Auch sind das sehr kleine Bilder von max. 26 bis ca. 40 cm Kantenlänge. Es sind Bilder, die ich ausschließlich dem Gesichtsfeld zuschreiben möchte. Ich möchte, daß wieder die Form, die Begrenzung, ja das Format, stärker einsehbar wird. Das erwies sich bei den Arbeiten direkt auf der Wand manchmal als schwierig.

Deine - ich nenne sie mal wandunmittelbaren - Arbeiten, sind durch eine Irritation gekennzeichnet, die man aber nicht direkt bemerkt. Die Arbeiten fallen unmerklich aus dem rechten Winkel. Sind deine neuen Arbeiten wirklich Rechtecke?

In der Tat, die von der Wand abgerückten Arbeiten sind rechtwinklig. Es sind entweder stumpfe Hoch- oder Querformate - Quadrate habe ich nie gemalt -, sie bestätigen also das Grundmaß der Installationswand, was die wandunmittelbaren Arbeiten nicht taten. Und um noch mal auf die Frage nach der Entscheidung zu den neuen Arbeiten zurückzukommen, neben dem Willen zur Akzentuierung des Objektcharakters muß es noch andere, in meiner Entwicklung begründete Ursachen geben, nur der Objektcharakter erscheint mir augenblicklich als das Vordringlichste. Es wurde eben immer schwieriger, die Farbe mit dem Auge zu fassen, es wurde immer schwieriger, sich diese Malerei wirklich konkret zu machen.

Das bezieht sich auf den Betrachter?

Genau, und zwar wie er sich vor dem Bild befindet. Meine Farbe bewegte sich in den letzten Jahren in der Wahrnehmung stärker von der Farbmaterialität weg hin zu einer Farberscheinung. Indem ich die Arbeit etwas von der Wand weghole, betone ich das Format in seiner Konkretheit, und dagegen setze ich eine Malerei, die sich in ihrer Materialität stärker vom Betrachter entfernt. Daraus entsteht ein Spannungsbogen. Weniger interessiert mich dagegen die Spannung zwischen Farbe und Träger. Das hat mich schon in den 70er Jahren nicht interessiert. Die Materialität eines Trägers, etwa aus Holz, war nie entscheidend. Von Anfang an wollte ich direkt in die Farbe einsteigen. So habe ich die dünnen Aluminiumplatten gewählt, weil das ein neutraler Träger ist. Beim Auftragen der ersten Schicht bin ich sofort bei der Farbe, ich muß mich mit dem Träger nicht auseinandersetzen. Die Beziehung von Farbe und Leinwandstruktur hat für mich noch nie eine Rolle gespielt. Wenn ich jetzt das Format stärker betonen will, so geht es mir nicht um eine Analyse, es hat etwas mit dem Dasein, mit der Anwesenheit von Farbe zu tun, nämlich im Raum, im Gegenüber zum Betrachter.

Hat sich für dich das Trägerproblem nicht verlagert? Der Träger für deine Malerei ist doch die Wand.

Eigentlich nicht; die Wand spielt zwar eine entscheidende Rolle, aber nicht als Träger von Farbe, denn dann könnte ich die Farbe auch direkt auf die Wand malen. Das interessiert mich auch überhaupt nicht. Ich male Bilder, die verfügbar sind, man kann sie in andere Räume tragen. So gesehen bin ich durchaus ein traditioneller Maler im Sinne einer Tafelbildmalerei - ja, ich male Tafelbilder.

Trotzdem drängt sich manchmal die Assoziation 'Schwarzes Quadrat auf weißem Grund' auf.

Das hat aber mehr mit der Betrachterposition zu tun, weniger mit meinem Tun. Ich male das Bild eben nicht auf die Wand. Ich bin mir aber im klaren darüber, daß der Betrachter Schwierigkeiten hat, das Bild in seiner Konkretheit auf der Wand zu definieren. Das liegt vielleicht in der Natur meiner Malerei, ja, ich sehe meine Bilder eigentlich immer im Übergang zu etwas anderem.

Augenblicke

Ich kann eine Arbeit von dir erwerben, sie bei mir zu Hause anbringen, - sie steht für sich. Ich denke aber jetzt an einige vom Maler Umberg selbst installierte Ausstellungen, etwa die eindrucksvolle Präsentation im Frankfurter Städel, die du in gewisser Weise ja auch bei der Ausstellung 'La Couleur Seule' im Musée St. Pierre in Lyon wiederholt hast. Die vier Arbeiten waren ganz differenziert aufeinander bezogen. So wird man diese vier Arbeiten vielleicht nie wieder sehen. Da hat sich für einen Augenblick eine Art räumliches Gesamtkunstwerk realisiert.

Meine eigenen Installationen problematisieren in erster Linie die Tiefendimension. Der Betrachter muß sich ausrichten, er wird immer zu einer Arbeit hingeführt. Im Städel hing jede Arbeit für sich, alle Arbeiten hingen in tiefer räumlicher Distanz zueinander. Der Betrachter mußte sich räumlich im Sinne von Tiefe bewegen, er brauchte die Bilder nicht untereinander in Beziehung zu setzen, er brauchte auch nicht seitlich zu schreiten, um sich vor einem Bild einzufinden. Das sind qualitative Unterschiede, es werden ganz andere Verhaltensweisen gefordert.

Ich kam auf das Problem, weil ich keinen anderen Maler kenne, der ein so intensives Verhältnis zu seinen eigenen Installationen hat. Ich wüßte auch keinen anderen Maler zu nennen, der einen relativ großen Raum, wie den im Städel, mit, einmal banal gesagt, so wenig Arbeiten, nämlich vier, füllen würde.

Trotzdem hatte man nicht das Gefühl, daß in dem Raum zu wenig Arbeiten waren. Mir geht es darum, für eine Arbeit einen Raum zu finden. Ich bin an dokumentierenden Ausstellungen, die künstlerische Produktion nachweisen wollen, nicht interessiert. Ich will Möglichkeiten schaffen, daß der Betrachter sich vor einer Arbeit efinden kann. Und da sehe ich im allgemeinen Ausstellungswesen Schwierigkeiten. Es wird hauptsächlich dokumentiert. Für mich sind das aber Informationen aus zweiter Hand. Der Betrachter soll sich vor einer Arbeit efinden, er soll sich nur mit dieser Arbeit beschäftigen und nicht der Geschichte einer künstlerischen Entwicklung, die letztendlich außerhalb dieses einen Bildes liegt.

Ist das nicht eine Verweigerungshaltung?

Das ist eine Verweigerungshaltung gegenüber gesellschaftlichen Mechanismen, die im Augenblick vorherrschen.

Doch vielleicht werden in einigen Jahren die Museumsleute eine Umberg-Retrospektive machen, sie wollen dein malerisches Werk dokumentieren. Können sie das?

Sie können schon; doch mein primäres Interesse ist das nicht. Das ist ein Problem der anderen, der Ausstellungsmacher und Museumsleute.

Ist diese Verweigerungshaltung nicht ein Lob der 'L'art pour l'art'?

Nein, nein - Das Bild ist doch ganz auf den Betrachter bezogen. Er befindet sich vor der Arbeit in einer ganz bestimmten räumlichen und zeitlichen Situation, in einer konkreten Situation, die wirklich ist. Es gibt nichts Realeres als diesen Augenblick, in dem der Betrachter sich das Bild erstellt. Ich gehe davon aus, daß sich mein konkretes Handeln beim Malen auch auf das Betrachterverhältnis übertragen läßt. Der Betrachter muß eine ähnliche Haltung wie der Maler davor einnehmen, um diese Arbeit letztendlich wahrnehmen zu können, um sie in ihrer Qualität erkennen zu können. Er kann das nur, wenn er sich einbringt. Er kann das nicht, indem er sich Abstrakta vergegenwärtigt, die von außen herangeholt werden; ihm helfen keine Einordnungen etc., er persönlich muß das leisten, nicht allein durch eine geistige Rezeption, auch durch seine Körperlichkeit, ja der Betrachter muß sich körperlich vor dem Bild verhalten.

Aber er läuft Gefahr, sich vor dem Bild zu verlieren.

Ja, das ist aber eine Qualität. Intensität wird für mich nicht durch Überschaubarkeit erzielt, Intensitäten werden durch sehr enge Bindungen erzielt. Der Betrachter darf sich verlieren, um Sehnsüchte entwickeln zu können. Ja, das kann die gemalte Farbe leisten. Gemalte Farbe ist eben alles andere als konkret und bietet die Möglichkeit dieser Übergänge.

sich-ausrichten

Die Sehnsüchte können sich aber auch ganz konkret in dem Wunsch manifestieren, das Bild anzufassen...

um sich das Bild greifbar zu machen...

weil dieses Material irgendwie körperlich da ist, sich aber gleichzeitig immer wieder entzieht. Es entsteht eine Sogwirkung, das Bild zu berühren, doch mit dem Anfassen kann das Bild kaputtgehen. Ist das eine Gefahr, die du sozusagen als Spiel mit dem Feuer bewußt einkalkulierst?

Etwas anfassen zu wollen, heißt doch letzten Endes, daß man sich mit anderen Mitteln etwas begreifbar machen will. Das ist eine spezifische Qualität meiner Malerei, das ist für mich auch eine Form von Intensität, ja eine Möglichkeit der Annäherung; selbst dann, wenn ich davon ausgehen muß, daß der Betrachter sich dem konkreten Berührungswunsch verweigern muß. Wir kennen das auch von menschlichen Beziehungen, diesen Wunsch, sein Gegenüber zu berühren, und wie oft müssen wir uns dem verweigern. Darin liegt eine große Spannung, eine zwischenmenschliche Qualität. So wird auch vor meinen Bildern das Fühlen aktiviert, als Ergebnis einer bestimmten Materialität. Berührung kann aber nicht nur das Bild zerstören, sondern auch das eigene Empfinden.

Der Betrachter darf sich also vor dem Bild nicht so weit verlieren, daß er schwarze Finger hat.

Nein.

Das ist aber ein fundamentales Rezeptionsproblem deiner Arbeit, und zwar mit reichlichen Konsequenzen. Käufer müssen sich doch vor dem Erwerb deiner Arbeiten fürchten für Museen ist eine Umberg-Ausstellung eine Zitterpartie, vielleicht machen irgendwann auch die Versicherungen Schwierigkeiten. Bedrücken dich solche Probleme bei deiner Arbeit?

Daß Bilder von mir häufig zerstört werden, ist für mich wirklich ein psychisches Problem, das ich nicht aus der Welt schaffen kann, indem ich jetzt feste, haltbare Bilder male. Ich empfinde es manchmal als großen Fehler, daß alles auf Haltbarkeit ausgerichtet sein muß. Man muß sich im klaren darüber sein, daß heute sehr viel zerstört wird. Wir finden Zerstörung überall, nicht nur in den Museen, im täglichen Umgang mit Menschen. Dazu habe ich als Künstler kein jungfräuliches Verhältnis mehr. Ich habe meine Narben. Vielleicht empfinde ich so etwas gerade besonders intensiv und setze mich deshalb dieser Verletzbarkeit aus. Andere Maler erstellen Bilder, die der Außenwelt widerstandsfähiger gegenüberstehen. Da spielt Fragilität, Empfindsamkeit der Farbe, keine so große Rolle. Bei mir ist die Empfindsamkeit der Farbe aber ein malerisches Problem. Auch Bilder von Ad Reinhardt sind extrem empfindlich, und daß andere Künstler das Problem lieber außen vor lassen, macht mir meine Situation natürlich noch bewußter.

Gegenwelten?

In seinem Text zu dem Ausstellungskatalog vom Städel zählt Joseph Marioni deine Arbeiten mit zu dem empfindlichsten, die das 20. Jahrhundert hervorgebracht hat. Ihr, also Joseph Marioni und du, habt euch viel über eure Malerei auseinandergesetzt, und bis zu einem bestimmten Punkt habt ihr ja auch ähnliche Farbprobleme, die ihr aber ganz unterschiedlich löst.

Meine Auseinandersetzung mit Joseph Marioni und seiner Malerei ist außerordentlich wichtig für mich. Das liegt sicherlich in unserer unterschiedlichen Ausgangssituation begründet, die unsere Diskussion aber immer befruchtet. Es ist eine wirklich seltene Symbiose, deren Auswirkungen ich für die Zukunft noch gar nicht abzuschätzen weiß. Darüber hinaus interessierten mich aber auch das grundsätzliche Verhalten und Selbstverständnis einiger amerikanischer Künstler. Die Künstler bauen sich sehr sorgfältig nach funktionalen Gesichtspunkten ihre Studios aus. Der Abstand von Innen und Außen, also von Atelier und Straße, wird einem da viel bewußter. Das sind häufig zwei Welten. Ich habe immer das Gefühl, daß sich die Künstler sichere Container bauen, auch um vielleicht in einer Stadt wie New York überleben zu können. So sind auch die Bilder der Maler gebaut. Sie sind sehr konkret, objekthaft beständig, sie bilden immer eine Gegenwelt. Ich dagegen, in Europa, in Deutschland, empfinde anders. Ich sehe mich viel mehr auch als Teil der Außenwelt. Ich habe immer auch das Bestreben, meine Arbeiten als Teil der Außenwelt zu öffnen. Ich sehe in der Fragilität meiner Arbeit nichts Esoterisches. Fragilität heißt nicht, daß diese Arbeiten nicht für die Welt gemacht sind.

Die Auseinandersetzung mit Amerika, mit New York, ist für dich sehr wichtig.

Ich war 1982 zum ersten Mal in New York und war seitdem immer wieder dort.

Es gab Versuche, zu diesen Europa-Amerika-Begegnungen eine Art Chronologie aufzustellen. Wenn ich den Katalog 'Radical Painting' von 1984 aus Williamstown sehe, so gibt es da eine Dokumentation von Ateliergesprächen und öffentlichen Diskussionen, in der Namen wie Sims, Hafij, Marioni, Ryman, Thursz, Zeniuk, Mosset, Uglow, Saxon auftauchen und wie, sozusagen als europäische Gäste, die Namen von Girke, Umberg, Knutsson und Morales genannt werden.

Diese Gespräche fanden zunächst hauptsächlich unter New Yorker Malern statt. Da gab es Ende der 70er Jahre bis 1984 einen aktiven Dialog über abstrakte Farbmalerie im weitesten Sinne. Zu diesen Malern bin ich 1982 gestoßen. Das waren lose Treffen in unregelmäßigen Abständen; eine Gruppe hat nie existiert. Man sprach miteinander und schaute sich gemeinsam Arbeiten an. Das war eine Praxis, wie ich sie in Deutschland damals so nicht kannte. Besonders die Offenheit der Maler untereinander hat mich beeindruckt.

Ein Ergebnis dieser Treffen war ja dann die bereits erwähnte Ausstellung 'Radical Painting' in Williamstown.

Ja, viele dieser Maler haben in Williamstown ausgestellt. Die Ausstellung wurde von Thomas Krens zusammengestellt. Damals tauchte auch das erste Mal dieser Begriff 'Radical Painting' auf. Der Arbeitstitel lautete zunächst 'Radical Abstraction', aber die endgültige Benennung fand ich besser, weil sie mehr auf das spezifisch malerische Problem verweist. Es war die erste Ausstellung in den 80ern, in der amerikanische und europäische Maler ihr ganz spezifisches Farbproblem thematisierten. Und noch im gleichen Jahr fand auch im Oberhausener 'Verein für Aktuelle Kunst' mit ähnlicher Beteiligung, aber in drei zeitlich von einander getrennten Abschnitten, die Ausstellung 'Präsenz der Farbe - Radical Painting' statt.

Kann man sagen, daß sich von Williamstown nach Oberhausen der Begriff 'Radikale Malerei' konkretisiert hat? Du selbst hast ja zusammen mit Joseph Marioni versucht, die Herausforderung dieser Begrifflichkeit zu untersuchen.

Es ging eben nicht darum, sich ein Etikett umzuhängen. Man kann mit dem Wort einen umfangreichen Komplex von Malerei umreißen, der historische Wurzeln hat und gleichzeitig unsere gegenwärtige Auseinandersetzung mit der Malerei meint. Vor allen Dingen war nie eine bestimmte Gruppe zeitgenössischer Maler gemeint. Für mich und Joseph Marioni ist 'Radikale Malerei' Ausdruck einer bestimmten malerischen Haltung.

Biografische Daten

Günter Umberg, geboren 1942 in Bonn, lebt in Köln. Einzelausstellungen: 1975 Artothek. 1979 Galleria Peccolo, Livorno. 1983 Galerie Rupert Walser, München. 1984 Galerie Anselm Dreher, Berlin. 1985 Städtische Galerie im Städel, Frankfurt. Galerie Nordenhake, Malmö. 1986 P.S.1, Institute for Art and Urban Resources Inc., New York City. "Gegenwart der Farbe - Radikale Malerei", Galerie Anselm Dreher, Berlin und Galerie Rupert Walser, München (mit Joseph Marioni). 1987 Burnett Miller Gallery, Los Angeles. Lorence-Monk Gallery, New York City. Galerie Rolf Ricke, Köln. Galerie Albrecht, München. Galerie Nordenhake, Stockholm. 1988 Galerie Onrust, Amsterdam. 1989 Laure Genillard Gallery, London. Galerie Rolf Ricke, Köln. Lorence-Monk Gallery, New York City. Gruppenausstellungen (Auswahl): 1977 "Bilder ohne Bilder", Rheinisches Landesmuseum, Bonn. 1984 "Radical Painting", Williams College Museum of Art, Williamstown, Massachusetts, "Präsenz der Farbe - Radical Painting", Verein für aktuelle Kunst, Oberhausen. 1988 "La Couleur Seule - l'expérience du monochrome", Musée St. Pierre, Art Contemporain, Lyon. Veröffentlichungen im KUNSTFORUM: Thomas Wulffen: Günter Umberg, Ausstellung in der Galerie Andre, Berlin, 1984/85, Band 77/78, Seite 323. Amine Haase: Günter Umberg, Thema Farbe, Ausstellung in der Städtischen Galerie im Städel, Frankfurt, 1985, Band 79, Seite 142. Hannelore Kersting: Günter Umberg, Umgang mit Farbe, Band 88, Seite 142.