

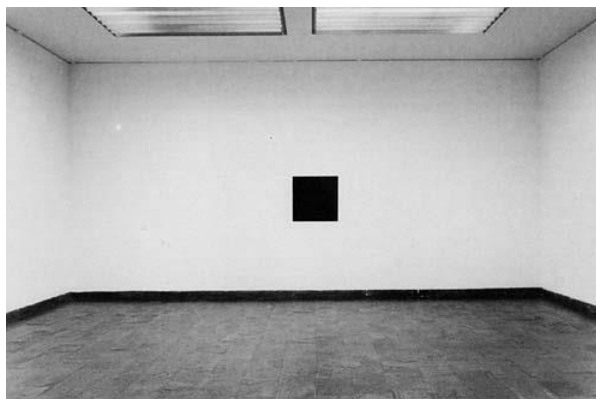
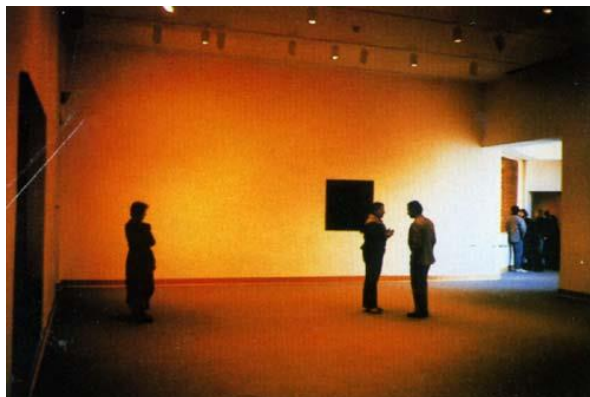
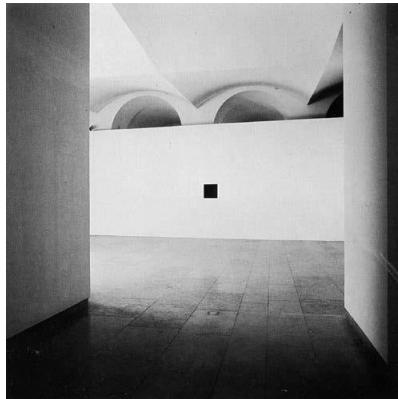
Hannelore Kersting

Günter Umberg:

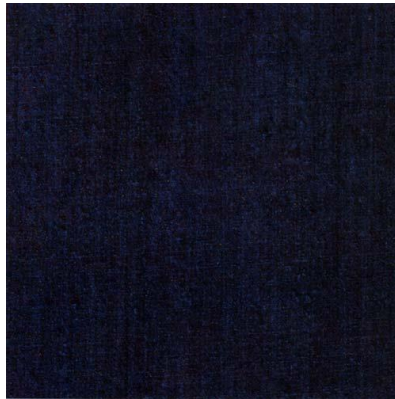
Umgang mit Farbe

Der direkte, physische Umgang mit Farbe ist ein so wesentlicher Faktor seiner Malerei, daß Günter Umberg ihn in Äußerungen über seine schwarzen Bilder immer wieder hervorhebt. So schreibt er beispielsweise 1980: »Mein Verhältnis zur Farbe ist bestimmt durch ihre physische Präsenz. Malerische Handlung und Wahrnehmungsprozesse stehen in einem ursächlichen Zusammenhang. Farbe wird nicht formalisiert, sondern formuliert.«¹ Worin besteht nun diese konkrete Handlung, die Umberg so wichtig ist, wie schlägt sie sich in dem optischen Erscheinungsbild nieder, und welche Bedeutung hat sie schließlich für den Betrachter?

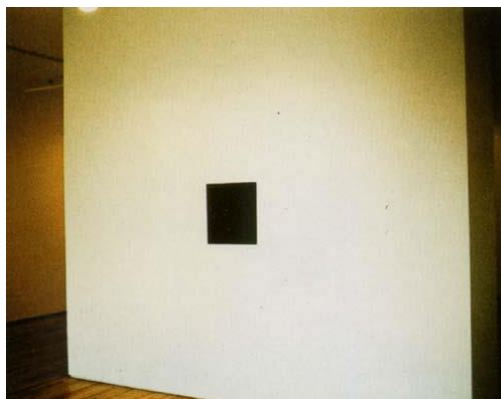
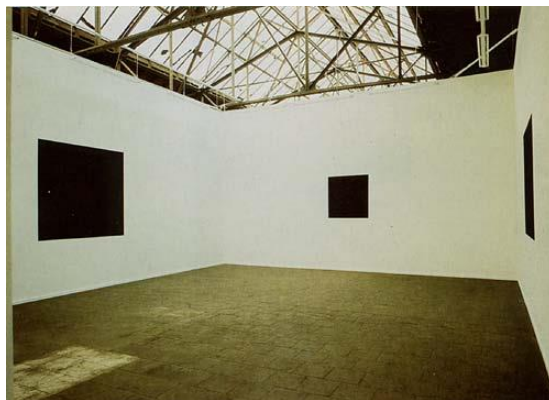
Um diesen Fragen nachgehen zu können, seien technische Informationen über Umbergs charakteristische Malweise vorausgeschickt. Farbpigmente (Rebenschwarz, Elfenbeinschwarz, Graphit, häufig gemischt mit anderen, zumeist (preußisch)blauen Farbtönen) und Bindemittel (Dammar-Naturharz) werden getrennt voneinander verarbeitet. Auf den stehenden Bildträger, der aus einer dünnen, glatten Aluminiumplatte besteht, wird das Bindemittel mit der Spritzpistole aufgetragen. Anschließend malt Umberg auf der nunmehr flach liegenden Tafel vom



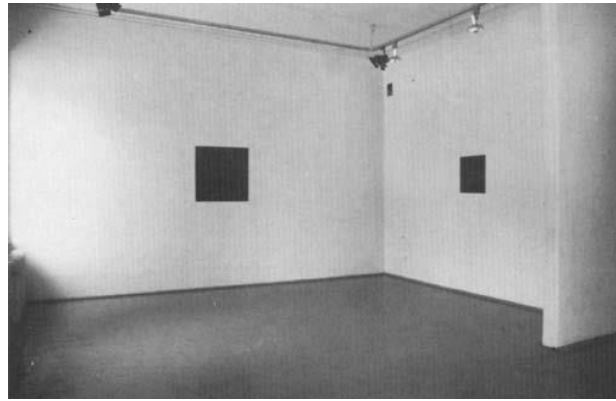
Rand her Pigmente mit breiten Pinseln in das noch feuchte Bindemittel. Dieser ständige Wechsel zwischen den beiden Grundelementen Bindemittel und Pigment, der es zugleich mit sich bringt, häufig mit dem Bild zu hantieren, wiederholt sich so lange, bis schließlich etwa vierzig oder auch fünfzig Schichten übereinanderliegen, die den Farbwert des Schwarz zu außergewöhnlicher Intensität steigern.



Umbergs Vorgehen zeigt deutliche Gemeinsamkeiten mit der Technik der Lithografie, der er sich zu Beginn seines künstlerischen Werdegangs über einen längeren Zeitraum hinweg mit großer Aufmerksamkeit widmete. Durch die körperlich anstrengende Handhabung der schweren Steine, aber auch durch das ständige Auftragen und Abschleifen der Farbe lernte Umberg von Anfang an einen sehr konkreten Umgang mit den Materialien kennen. Dabei spielt zweifellos die abweisende Eigenschaft des Materials eine große Rolle. Der präparierte Stein leistet der Farbe nämlich insofern Widerstand, als er sie nicht eindringen lässt, so daß sie lediglich wie ein Film auf der Oberfläche liegt. Anders als bei dem fertigen Abzug auf Papier gehen Träger und Bild auf dem Stein keine Synthese ein. Vielmehr ist dieser Träger als Hilfsmittel notwendig, um der von Natur aus inkonsistent beschaffenen Farbmaterie den erforderlichen Halt zu verleihen, wobei jedoch beide Elemente ihre Eigenständigkeit bewahren. Es ist sicherlich auch vor diesem Hintergrund zu sehen, daß Umberg seine schwarzen



Bilder, die er seit nunmehr über zehn Jahren ausführt, anfangs zwar auf Holztafeln, niemals aber auf die nachgiebigere, Farbe aufsaugende Leinwand malte.



Während des langwierigen Entstehungsprozesses entwickelt sich auf dem Aluminium eine fast schon reliefartig zu nennende, poröse Oberflächenstruktur, deren zarten, subtilen Nuancen die differenzierten Richtungswerte der Pinselführung und damit die persönliche Handschrift des Künstlers eher ahnen als erkennen lassen. Der besondere Reiz der Bilder Umbergs liegt dabei in dem Eindruck einer eindringlichen, geradezu greifbaren Präsenz der zumeist matten, trocken wirkenden Farbpartikel, durch die nur gelegentlich das Harz oder kristalline Bestandteile des Graphit aufglänzen.²

Dieser stoffliche Charakter der konkreten Substanz aus Pigmenten steht jedoch in irritierendem Widerspruch zu der Illusion einer immateriellen Tiefe, welche die Bilder suggerieren. Beide Wahrnehmungsweisen sind möglich, wobei eine Betrachtung aus der Nähe die erstere fördert, ein größerer Abstand dagegen die letztere. Das heißt, eine buchstäblich distanzierte Betrachtung erlaubt es, vorübergehend von der physischen Beschaffenheit der differenzierten stofflichen Textur abzusehen und sich der Illusion hinzugeben, daß Schwarz als Abwesenheit von Licht und Materie zu sehen ist. Der Eindruck der Tiefe ist also in diesem Zusammenhang zu verstehen als Negation einer konkreten, stofflich gebundenen Materie. Diese Rezeption aus der Ferne schließt die Umgebung des Bildes mit in das Blickfeld ein, so daß die illusionistische Wirkung nicht zuletzt abhängig ist von der Art der Installation. Die dünne, rahmenlose Aluminiumplatte, deren Seitenkanten ebenfalls bemalt sind, ist ohne Zwischenraum direkt auf der Wand befestigt, wodurch sich die unregelmäßigen Ränder der schwarzen Farbschicht und das Weiß der Wand gegenseitig überstrahlen und die Grenzen optisch verunklären. Zudem läßt Umberg die überschaubaren Formate häufig ungleichmäßig zuschneiden, so daß ein oder zwei Seiten der vermeintlichen Quadrate etwas schräg verlaufen können und die konventionelle Gesetzmäßigkeit der rechten Winkel eines Tafelbildes durchbrechen. Für den Betrachter bringt diese Abweichung von dem zunächst angenommenen parallelen Verlauf der Ränder zu den konstanten Orthogonalen der Architektur eine Desorientierung mit sich. Diese »Irritation hat damit zu tun, daß man glaubt, ein Bild müßte rechteckig sein. Mir geht es ja nicht darum, daß man sagt, das ist kein Rechteck. Mir geht es darum, daß sich der Betrachter orientieren muß.«³ Der »Standpunkt« dem Bild gegenüber ist also keineswegs so eindeutig und selbstverständlich, wie es im ersten Augenblick vielleicht schien, denn die sinnliche Wahrnehmung widerspricht den an Tradition und Gewohnheit orientierten Erwartungen des Verstandes. Das Bild ist demnach niemals reibungslos in den Umraum integriert, sondern nimmt eine exponierte Position ein. Der selbstbewußte

Anspruch dieser distanzierten Malerei bleibt dem Betrachter durch den spannungsreichen Schwebezustand zwischen Widersprüchen und Gegensätzen stets bewußt, da sich die schillernde Vielschichtigkeit nie eindeutig auflöst, sondern immer als relativierender Störfaktor präsent bleibt.

Ist dieses differenzierte Wechselspiel von These und Antithese, das sich allerdings nie in dieser harten begrifflichen Gegenüberstellung, sondern immer nur in der versöhnlichen malerischen Synthese offenbart, erst einmal als wesentliches Charakteristikum der Bilder Umbergs erkannt und akzeptiert, kommen wir einer Klärung der eingangs gestellten Frage nach der komplizierten Vermittlerrolle, die das Medium der Malerei innerhalb der Kommunikation zwischen Künstler und Betrachter spielt, etwas näher. Die haptischen Qualitäten der puderartigen Oberfläche der Farbmaterie, die sich über das Auge mitteilen, stimulieren den Betrachter zu einer Berührung der Farbe. Die Verletzlichkeit der sensiblen Textur und die distanzierte Unnahbarkeit des gleichzeitig immateriell wirkenden Bildes verbieten dies. Das Werk entzieht sich dem Zugriff, die Spannung bleibt erhalten. Die spürbare Fragilität der Werke, die nicht nur auf die hochempfindliche physische Beschaffenheit der Farbe zurückzuführen ist, sondern auch auf die delikate Hängung der Bilder, deren Unterkante jeweils auf zwei kleinen Stahlstiften aufliegt, wird für Umberg gleichsam zur inhaltlichen Komponente.

Die verhaltene, unbefriedigte Sehnsucht⁴ des Betrachters danach, die gemalte schwarze Farbe anfassen zu dürfen, verstärkt nicht zuletzt dadurch, daß ihr die Erfüllung vorenthalten bleibt, den Eindruck der körperlichen Präsenz der Farbe. Sie steigert zudem das Interesse an dem ebenso anziehenden wie abweisenden Gegenüber, das sich einer »Erfassung« in jeder Beziehung verweigert. Dem sinnlichen Kitzel der Versuchung steht ein rationaler Appell an Selbstdisziplin und Kontrolle gegenüber. Neigung und Einsicht befinden sich im Widerstreit. Der Betrachter ist zwar vor die Entscheidung gestellt, das Bild anzufassen oder nicht, da eine Berührung der höchst sensiblen Farbfläche jedoch einer mutwilligen Zerstörung gleich käme, setzt Umberg Vertrauen in das moralische Verantwortungsbewußtsein des Kunstbetrachters, an den damit hohe soziale Anforderungen gestellt werden. Die Angst vor Berührung wird als spannungsreiche und relativierende, letzten Endes aber positive Erfahrung gedeutet. Das Bild ermöglicht damit elementare Erlebnisse, die in modifizierter Form auch in alltäglichen Situationen wiederzufinden sind. Es handelt sich um grundsätzliche Erfahrungen, von denen Umberg sagt, daß sie »auch ohne ein Bild gemacht werden können. Dafür ist mein Bild nicht notwendig. Für mich ist das Bild nur notwendig, damit der Mensch in dieser speziellen Situation ganz spezielle Erfahrungen macht. Aber die Einstellung, wie er sich vor Dingen verhält oder befindet, das sind Erfahrungen, die in ihm eigentlich schon drin sind, die muß er nicht erst erwerben durch diese Arbeit.«⁵ Durch Umbergs Bilder werden sie jedoch aus zweckgebundenen Zusammenhängen herausgelöst und künstlich hervorgerufen, wodurch sie gleichsam in Reinform sinnlich wahrgenommen und Gegenstand der Reflexion werden können.

Die spürbare Distanz trennt den Betrachter jedoch nicht nur von dem körperlich anwesenden Gegenüber des Bildes, sondern in gleichem Maße auch von dem lediglich mittelbar präsenten

Künstler, dessen Privileg - das des physischen Umgangs mit der Farbe - sich deutlich von der anschließenden, andersgearteten Rezeption absetzt. Diese Kluft zwischen den unterschiedlichen Rollen, die bei jeder Art von Malerei mehr oder minder offenkundig vorhanden ist, wird für Umberg zu einem zentralen Element seines Schaffens. Für ihn selbst ist der Prozeß der Handlung, der sich über einen langen Zeitraum erstreckt, absolut notwendig, um - wie er selbst immer wieder ausführt - eine Beziehung zu der Farbe aufzubauen, die erst unter seinen Händen zur *gemalten* Farbe wird und sich damit qualitativ von dem Ausgangspunkt der Rohstoffe unterscheidet. »Ich kann Farbe aus diesem Behälter nehmen, aber es ist nicht dasselbe wie die Farbe des fertigen Bildes. Ich muß eine Beziehung zur Farbe aufbauen. Das kann ich tun, während ich male. Ich mache es nicht, indem ich die Farbe einfach mit einem Pinselstrich auf den Bildträger bringe. Es sind viele Pinselstriche nötig. Es dauert lange, die Farbe aufzubauen. (...) Und das ist, glaube ich, das Wichtigste, daß es wirklich von Hand gemalt ist; und das heißt, daß jedes Bild eine andere Wertigkeit und einen anderen Charakter der Malerei hat. Denn dieses ist ein individuelles ego, das dieses Bild malt. (...) Was ich sagen möchte ist, daß man die Farbe nicht von der Handlung des Malens trennen kann. Man muß sie wirklich malen. Und während man sie malt, wird die Farbe definiert. Sie wird nicht durch etwas definiert, das sich außerhalb befindet.«⁶ Es ist demnach bei Umberg - wie bei anderen auch - die sehr persönliche, geradezu intime und individuelle Auseinandersetzung der Person mit dem Medium, welche den endgültigen Ausdruck des Werkes allmählich artikuliert. Aber: »Den Prozeß als solchen wollte ich ja gar nicht sichtbar machen«,⁷ schränkt Umberg selbst ein und verunklärt seine ohnehin schon zurückhaltende Handschrift durch die Vielzahl übereinanderliegender Farbschichten. »Wie können die Erscheinungsformen aussehen?« Diese Frage nimmt der Künstler zum Anlaß einer stichwortartigen Beschreibung der malerischen Oberflächenstrukturen seiner Bilder. »Farbe hat Volumen. Sie ist körperlich. Es entstehen Richtungen, die sich nicht allein mit einer waagerechten und senkrechten Linienstruktur beschreiben lassen. Es entstehen Bewegungen in verschiedenen Richtungen - von der Mitte zum Rand oder vom Rand zur Mitte hin, unterbrechend, die Richtung wieder aufnehmend. Es entstehen Mittelzonen, die manchmal tiefer schwarz erscheinen (Dunkelheit) oder heller (Eigenlicht). Zentren hellerer, verschlossener Art, flache und erhabene Farbstellen. Pulsieren der Farbe im Bild beim nahen Davorstehen. Farbe wirkt gepreßt, verschlossen, wie gestaut, dann wieder offen, porös, greifbar.«⁸ Obwohl - oder besser gesagt gerade weil - die Subjektivität im Erscheinungsbild des vollendeten Werkes nur verhalten als gleichsam latent spürbare Energie präsent ist, sind Umbergs Bilder völlig unverwechselbar. Das liegt nicht nur an eben jenem beschriebenen Moment der Sehnsucht, dem seine Betrachter angesichts der stofflichen Beschaffenheit der Farbe und des damit verbundenen verbotenen Wunsches nach Berührung ausgesetzt sind, sondern auch an dem eigentümlichen Changieren der vorsichtig tastenden Wahrnehmung, die sich dem Bild nur zögernd zu nähern vermag. »Der Betrachter erkennt und empfindet im Bewegen vor dem Bild, mit dem Auge die Oberfläche des Bildes abtastend, die starke subjektive Farbführung und deren Wirkung auf den Betrachter. Man kann dem Bild so nahe kommen, daß man glaubt, seinen

Standort zu verlieren, ihn in diesem starken Erlebnis physisch sofort wieder bestimmen zu müssen. Immer neues Festlegen des Stehens, Befindens, des Gehens vor dem Bild, des Ausrichtens. Empfindung des Schmerzes im Verlassen. Der Wunsch, immer wieder in diesen Vorgang einzusteigen. Berührenwollen - sich verweigern müssen.«⁹

Ist das Bild einmal fertiggestellt, unterliegt Umbergs eigene Beziehung dazu den gleichen Kriterien wie die des neutralen Rezipienten. So ist es nicht verwunderlich, daß er es für zwingend notwendig hält, ein fertiges Bild aus dem intimen Ambiente des Ateliers, dessen im Laufe der Zeit geschwärzten Wände Spuren der Aktionen tragen, herauszunehmen und es in einem neutralen Raum mit anonymen weißen Wänden zu präsentieren.¹⁰ Er nimmt also Abstand von seinem elementaren, ungeteilten Erlebnis der Handlung und ihrer extremen Selbstbezogenheit, indem er das Bild aus der Isolation des privaten Dialogs befreit und es öffentlich zur Diskussion stellt, wobei er sich nunmehr selbst auf die Seite des Betrachters begibt. Diesem Bestreben, die Aufmerksamkeit von der eigenen Person des Künstlers weg auf übergeordnete Fragestellungen allgemeinerer Art zu lenken, entspricht - nebenbei bemerkt - auch Umbergs Versuch, seine eigene Tätigkeit zu rationalisieren und in philosophischen Äußerungen zu objektivieren, wie zuletzt in der gemeinsam mit seinem amerikanischen Malerfreund Joseph Marioni manifestartig verfaßten Schrift »Outside the Cartouche« (Zur Frage des Betrachters in der radikalen Malerei, München 1986).¹¹

Umberg gelingt es, eine individuelle, äußerst disziplinierte Malweise als adäquates Ausdrucksmittel für sich zu entwickeln, die es ihm gestattet, seine introvertierte Persönlichkeit nicht unmittelbar zu exponieren. So bedeutungsvoll der Handlungsprozeß für ihn selbst ist, so wenig ist er für den Betrachter des präsentierten Endproduktes ablesbar. Eine ideelle Teilhaberschaft oder gar eine Identifikation durch gedanklichen Nachvollzug des Werdegangs bleiben ihm versagt. Stattdessen wird seine Fragestellung auf die Ambivalenz von den realen stofflichen Gegebenheiten des Bildes und seiner immateriellen tiefenräumlichen Wirkung abgelenkt. Erst dieser Konflikt, der dem Rezipienten zugleich die Grenzen seiner Wahrnehmungsfähigkeit demonstriert, löst die Frage nach dem Ursprung aus, so daß der Künstler auf diesem Umwege trotz seiner äußerlichen Zurückhaltung doch in seiner Rolle als Urheber und Initiator bestätigt wird.

So irritierend die Gegenüberstellung auf den ersten Blick scheinen mag, so liegt doch ein Vergleich mit der Trompe-l'oeil-Malerei nahe, um sowohl den analytischen Charakter als auch den besonderen Realitätsgehalt der polyvalenten Malerei Umbergs durch Abgrenzung zu differenzieren.¹² Umbergs Werke markieren ebenso wie das Trompe-l'oeil extreme Grenz- und Endpositionen der Malerei, die das Medium sowohl selbst reflektieren als auch in gewisser Weise ad absurdum führen. Die These vorweggenommen heißt dieses, daß ein Trompe-l'oeil für die gegenständliche Malerei bedeutet, was Umbergs Monochromie auf subtilere Weise für die ungegenständliche ist.

Trompe-l'oeil bezeichnet eine naturalistische Darstellungsweise, die durch optimale Wirklichkeitstreue des Abbildes charakterisiert ist, wobei zahlreiche - an dieser Stelle nicht näher

ausgeführte - formale Bedingungen bezüglich der Wahl der Motive sowie der Verzicht auf jegliche Art verfremdender Abstraktion Voraussetzungen für einen wirkungsvollen Trompe- l'oeil-Effekt bilden. Dieser beabsichtigte Effekt beruht in einer anschaulich demonstrierten Dialektik von Schein und Wirklichkeit. Grob vereinfacht dargestellt und die zahlreichen interessanten Varianten nicht beachtend, können z.B. die »täuschend echt« gemalten Gegenstände eine desillusionierende Fehlreaktion des Betrachters auslösen, indem dieser vergeblich nach den Dingen zu greifen versucht. Oder aber ein Bilderrahmen oder ähnliche verunsichernde, assoziationssträchtige Indizien geben den fiktiven Charakter der Dinge zu erkennen und stellen damit den Wirklichkeitsgehalt der Gegenstände von vornherein in Frage, wobei die virtuose Leistung des Künstlers zugleich als Ursache des spannungsreichen Zwiespalts anerkannt wird. Sinnliche Wahrnehmung des illusionistischen Erscheinungsbildes und faktischer Sachverhalt stehen auch hier .im vermeintlichen Widerspruch zueinander. Der Tastsinn kann gegebenenfalls als Kontrollinstanz dienen, um über die tatsächlichen Gegebenheiten Klarheit zu gewinnen. Wesentliches Charakteristikum des Trompe-l'oeil ist die Absage an einen innerbildlichen Tiefenraum, der in der gegenständlichen Malerei immer auch ein Verleugnen des materiellen, zweidimensionalen Bildträgers bedingt. Stattdessen wird dieser bei einem Trompe-l'oeil in der Regel durch die Material-Imitation eines Holzgrundes oder ähnlicher Flächen gegenständlich interpretiert, so daß sich die übrigen Objekte *davor* zu befinden scheinen. Sie erwecken den Eindruck, in den realen Raum integriert zu sein, so daß Betrachter und Gegenstände einem gemeinsamen Wirklichkeitsbereich anzugehören scheinen. Dieser Eindruck wird jedoch stets durch die Erkenntnis des fiktiven, illusionistischen Charakters relativiert, wie es ähnlich auch bei Umbergs vielschichtigen Bildern der Fall ist.

Geht man so weit, analog zu dem klassischen Figur-Grund-Verhältnis der traditionellen Malerei Umbergs schwarze Bilder als ungegenständliche »Figur« anzusehen und die Wand als »Grund«, so wird der Realitätscharakter dieser Werke besonders anschaulich. Umberg bricht die autonome Einheit eines in sich geschlossenen ästhetisch distanzierenden Kunstbereiches, der nach eigenen Gesetzmäßigkeiten der Komposition geordnet ist, auf und setzt Stattdessen die zwei verschiedenen Realitätsbereiche des künstlerisch gestalteten Bildes und der realen außerbildlichen Umwelt in direkte Beziehung zueinander. Der Betrachter sieht sich dementsprechend mit einem konkreten Gegenüber konfrontiert, zu dem er unmittelbar in Relation steht: »Ich sehe ein Bild (...) immer in seinem sehr spezifischen Gegenüber zu mir. Dieses Anwesendsein gibt mir eine enge Bindung zum Bild. Ich stehe nicht mehr außerhalb eines in Beziehungssetzens von Elementen, sondern stehe im Empfinden und Erleben zum Bild. Ich verstehe gemalte Farbe als eine Präsenz von Farbe. Sie hat zuerst eine existenzielle (ichbezogene) Qualität. Sie ist materiell und zugleich eine immanent immaterielle. Sie hat einen Ort, ist aber auch unbestimmt lokalisiert. Sie ist sichtbar, geht aber auch über das Sichtbare hinaus in das Nicht-Gesehene hinein. Sie ist unlöslich an rein sinnliche Wirkungen gebunden.«¹³

Ist es für das Trompe-l'oeil in erster Linie die Stofflichkeit des flächigen Bildträgers (des »Grundes«), die dem Illusionismus gegenübersteht, so ist es bei Umberg die der Farbe. Farbe und Bildträger aber sind die beiden einzigen realen Materialien eines traditionellen Tafelbildes.¹⁴ In einer Äußerung aus dem Jahre 1977, die noch heute für sein Werk gültig ist, faßt Umberg seine Intentionen zusammen: »Meine Bestrebungen liegen in der genauen Untersuchung und Definition der malerischen Mittel.«¹⁵ Damit umschreibt Umberg den analytischen Charakter seiner Malerei, denn für ihn ist diese gleichbedeutend mit »gemalter Farbe«. »Wenn ich von Malerei spreche, spreche ich auch von gemalter Farbe: damit meine ich, daß die physisch gegebene Farbsubstanz sich von der von mir gemalten Farbe nicht nur materiell, sondern schon wesensmäßig unterscheidet.«¹⁶ An Umbergs Bildern wird deutlich, daß die Farbe unmittelbar an die Substanz der Pigmente gebunden ist, ihre Bedeutung aber zugleich über eine rein stoffliche Präsenz hinausgeht. Für die gemalte Farbe, deren Definition Umberg ja anstrebt, ist Schwarz lediglich *eine* der möglichen Erscheinungsformen. Die unvermeidliche Frage, weshalb er trotzdem mit so unbeirrbarer Konsequenz ausschließlich Schwarz wählt, um den Begriff der Farbe zu vergegenwärtigen, läßt sich vielleicht am ehesten damit beantworten, daß Schwarz die dunkelste und neutralste aller Farben ist. Sie vermag ihre eigene Definition am eindringlichsten zu demonstrieren, denn die illusionistische »Darstellung« des Schwarz, welche die faktischen Gegebenheiten des Materials vorübergehend verleugnet, ist allenfalls ein wertneutrales, inhaltlich unbelastetes »Nichts«, das heißt »die Abwesenheit von allem anderen«¹⁷. Umberg beschränkt sich keineswegs auf eine Analyse der physikalischen Beschaffenheit von Farbe, sondern er geht weit darüber hinaus, indem er sich auf Farbe in ihrer spezifischen Funktion als zentrales Mittel der Malerei konzentriert. Das Verhalten des Betrachters bewegt sich dabei zwischen einer Hingabe an seine subtil wahrgenommenen Empfindungen und einer Rückbesinnung auf ihre Auslöser, die in den faktischen Gegebenheiten zu suchen sind. Es ist also nicht die definitiv entschiedene Eindeutigkeit, die Umberg interessiert, nicht die alternative Lesbarkeit des Entweder-Oder, sondern es ist die Vielschichtigkeit des künstlerischen Umwandlungsprozesses, der die Farbe von einer Seinsqualität in eine andere transformiert, ohne sie gegeneinander aufzuheben. Daß beide nicht nur nebeneinander bestehen können, sondern sich bei aller Medienreflexion zugleich zu differenzierten Mischformen steigern, die sich der Begrifflichkeit entziehen, ist eine Leistung der sinnlichen Wahrnehmung, hervorgebracht durch die gezielten Vorgaben der schwarzen Malerei Günter Umbergs.

Anmerkungen 1 In: Ausst.-Kat.: Olivier Thome, Günter Umberg, Ulrich Wellmann. Künstlerhaus, Kleiner Ausstellungsraum, Hamburg 1980 (o. P.) Zur Problematik der Handlung vgl. auch die Magisterarbeit über Günter Umberg von Helmut Camphausen, Bonn 1986. (Eine frühe Fassung dieser Arbeit stellte G. Umberg mir freundlicherweise zur Einsicht zur Verfügung.)

2 Auf naheliegende historische Vergleiche mit anderen Künstlern, wie z. B. Yves Klein, Ad Reinhardt, Barnett Newman, Kasimir Malewitsch u.a. wird in diesem Zusammenhang verzichtet. Sie wurden bereits in einem früheren Katalogbeitrag durchgeführt, auf den dieser Text stellenweise zurückgreift: Hannelore Kersting, Malerei als gemalte Farbe, in: Ausst. -Kat., Günter Umberg, Thema Farbe. Städtische Galerie im Stadel, Frankfurt 1985, S. 9-21.

3 G. Umberg in: H. Camphausen, a.a.O., Materialien S. 24.

4 Zum Motiv der Sehnsucht in G. Umbergs Werk vgl.: Ann Gibson, Dealing with Desire: The painting of Thomas Schindler and Günter Umberg, in: Arts Magazine, Oct. 1986, S. 30-35.

5 Aus einem unveröffentlichten Interview, das Margarete Heck am 19.7.1985 mit G. Umberg in seinem Kölner Atelier führte.

6 Aus einem unveröffentlichten Interview, das Ann Gibson am 5.2.1986 in englischer Sprache mit G. Umberg in seinem Kölner Atelier führte. (Dt. Übers. von d. Verf.).

7 Aus dem Interview von M. Heck, a.a.O.

8 G. Umberg in einem Gespräch m. d. Verf. Januar 1987.

9 Vgl. Anm. 8.

10 Vgl. dazu auch das Interview von M. Heck, a.a.O.

11 Die Problematik dieses Artikels, die m. E. in der Schein-Objektivität liegt, welche der Versuch mit sich bringt, die eigene subjektive Handlung auf eine allgemeingültige Stufe zu heben, indem persönliche Kriterien gleichsam herausgefiltert werden, soll hier nicht näher untersucht werden. Sie ist jedem Kunst-Theoretiker, der seiner Tätigkeit kritisch gegenübersteht, nur zu vertraut.

12 Vgl. dazu auch: Hannelore Kersting, Trompe-l'oeil. Die Relation von Bild und Gegenstand. Maschinenschrift. Diss. Bochum 1979.

13 Günter Umberg, in: Ausst.-Kat., Junge Kunst in deutschen Kunstvereinen, Kunstlandschaft Bundesrepublik. Region Köln im Kunstverein Hamburg 1984, S. 144.

14 Eine weitere Gegenüberstellung sei als eventueller Ausgangspunkt weiterer Überlegungen in den Raum gestellt: So, wie das Phänomen der Monochromie seit Beginn dieses Jahrhunderts bzw. der ungegenständlichen Malerei immer wieder sporadisch auftritt, ist auch das Trompe-l'oeil eine »kritische« Form, die in verschiedenen Epochen in unterschiedlichen Regionen Blütezeiten erlebte. Jedesmal aber bezeichnet sie den Endpunkt einer Glanzzeit der realistischen Malerei, erklärt die Rückbesinnung auf die spezifischen Mittel und Möglichkeiten des Mediums zu ihrem Thema und leitet mit dieser Selbstreflexion den Übergang zu neuen Epochen ein.

15 In: Ausst.-Kat., Bilder ohne Bilder. Rheinisches Landesmuseum, Bonn 1977, S. 112.

16 Günter Umberg, in: Ausst.-Kat., Junge Kunst in deutschen Kunstvereinen, a.a.O.

17 Max Imdahl, Welch ein Schwarz!, Leserbrief in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 29.12.1981, S. 9.