

Michael Hübl

Frei nach »Faust«

Günter Umberg - Der Künstler als Kurator

Galerie nächst St. Stephan, Wien, 22.9. - 31.10.1999

Der Künstler als Kurator: Günter Umberg kommt da einer Idealbesetzung gleich. In seinem "Raum für Malerei" hat er der monochromen Malerei zu einer Zeit den Boden bereitet, als "Radical Painting" hierzulande noch ein Fremdwort für Spezialisten war. Dabei bedeutete diese private Low-Budget-Institution keine Galerie im üblichen Sinne, sondern immer auch eine Referenzgröße für die eigene Arbeit. Die Malereien, vereinzelt auch Wandobjekte und Installationen, die dort in Köln zwischen 1982 und 1988 gezeigt wurden¹, standen für sich, aber eben auch in Bezug zu Günter Umbergs künstlerischer Position. Dass diese bei aller Stringenz frei ist von starrem Dogmatismus, belegt nun auch die Ausstellung, die Umberg in der Galerie nächst St. Stephan eingerichtet hat. Schon das "Faust"-Zitat, mit dem der Künstler seine Auswahl gleichsam literarisch umrankt, signalisiert Offenheit. Umberg hält es in Wien mit dem Theaterdirektor, der endlich Taten sehen, Prospekte nicht und nicht Maschinen schonen will und der sein Ensemble auffordert: "So schreitet in dem engen Bretterhaus/ Den ganzen Kreis der Schöpfung aus/ Und wandelt mit bedächt'ger



Schnelle/ Vom Himmel durch die Welt zur Hölle".² Die letzten beiden Verszeilen hat nun Umberg als Motto gewählt. Setzt man die drei Stationen, die bei Goethe genannt werden, in Analogie zu den drei Räumen, die Umberg ausgestattet hat, dann wäre Raum I, in dem ein "Eggpainting" von Andy Warhol den Grundton angibt, der Himmel, böte sich das anschließende Durchgangszimmer mit John Wesleys rosig stilisierter Vaginalansicht als Welt dar, wohingegen der von Jessica Stockholders Holz-Blech-Plastik-Malerei-Kunstdruck-Installation dominierte Raum III wohl der Hölle gleich käme. Das wäre die ironische Sicht der Dinge. Sie würde freilich unterschlagen, dass hier ein Maler einen beziehungsreichen Konnex aus Ähnlichkeiten und Kontrasten, Widersprüchen und Wahlverwandschaften inszeniert hat.

Dieser Konnex stellt sich zunächst als Gefüge sinnlicher Ereignisse dar - von Olivier Mossets dezent-delikater Ölmalerei (monochrom fliederfarben hinter Glas gehalten) bis hin zu den kontrolliert chaotischen Strukturen, die Bernard Frize Ende der 70er Jahre erzeugte, indem er zahllose gerade und wellige Lineaturen übereinander schichtete ("STM8R", 1979), mithin in einer Weise vorging, die zumindest in den Bewegungsabläufen dem malerischen Verfahren von Günter Umberg ähnelt; auch Umberg baut seine Malerei Schicht um Schicht auf, wenngleich er den Farbträger gleichmäßig (und zwar 40 bis 50 Mal) mit Dammarharz und Pigment überzieht, um die charakteristisch samtige Tiefgründigkeit seiner Tafeln zu erreichen.

Umberg sieht Ausstellungen als einmalige Erlebnisse, und zwar "in dem Sinne, dass Bilder an bestimmten Orten auch bestimmte Beziehungen aufbauen, die so an anderen Orten nicht mehr zu wiederholen sind".³ In Wien ist dieser Satz Programm. Denn Umberg hat die Arbeiten formal dermaßen gegeneinander austariert, dass der Eindruck entsteht, nur so und nicht anders kann sich aus den Arbeiten der insgesamt 13 Autoren ein sinnvoller Zusammenhang ergeben. Raum I beispielsweise: Da hängt neben der großformatigen lilafarbenen Ölmalerei Mossets eine frühe Belichtung von Ernst Caramelle, der - jenseits der Rayographie und mit natürlichen Mitteln - violetten Karton partiell von der Sonne bleichen ließ, damit sich eine ockergelbe geometrische Komposition abzeichnet. Gelb und Violett korrespondieren außerdem mit den übrigen Arbeiten ringsum - so etwa mit der schmalen lavendelblauen Linie, die ein weißes Quadrat von Jo Baer fasst ("Untitled (White Square Lavender)", 1964-74), mit dem lässig gepinselten "Monochrome jaune sans titre, M 46" (1957) von Yves Klein oder mit einem ebenfalls gelben, dafür gleichmäßig strukturierten ungefähr postkartengroßen Wandstück von Gerwald Rockenschaub.

Formale Finessen? Spätestens wenn John Wesleys "Pink Woman in Half Slip" (1965) auf ein kleines Quadrat trifft, das Robert Ryman mit breiten, waagrecht aufgetragenen weißen Linien bedeckt hat, kommt es zu einem semantischen Quantensprung, weil plötzlich Fragen auftauchen: Ist der Blick in die Ritzen zwischen Rymans spröden Pinselfügen vielleicht ähnlich voyeuristisch wie der Blick zwischen die Schenkel einer Frau, den Wesley anbietet? Oder: Wieso wirkt der trockene Farbauftrag bei Ryman zurückhaltend-minimalistisch, während er nebenan bei Helmut Federle offenbar die dämonisch-imperiale Stimmung einer in großen Blöcken gegliederten schwarzen Malerei befördert? Oder die beiden länglich ovalen Ausschnitte, die Dadamaino 1958 an einer Leinwand vornahm: Verweisen sie auf Wesleys Ansicht vom "Ursprung der Welt"⁴ oder

eher auf den Spazialismo eines Lucio Fontana und damit auf eine Universalität, wie sie direkt vor Dadamainos Arbeit John McCrackens hochglanzgelb fluoreszierender Quader mit dem Titel "Galaxy" andeutet? Fragen über Fragen. Und mit einem Mal ist die scheinbar hermetische Immanenz der Ausstellung weit aufschlussreicher als manche Themenschau, die ihre Exponate unter ein Leitmotiv duckt, sprich: ihrer inhaltlichen Komplexität beraubt.

Anmerkungen:

- 1.) Die Geschichte des Ausstellungsraums ist dokumentiert in: Günter Umberg. Raum für Malerei, Ostfildern bei Stuttgart 1994.
- 2.) Johann Wolfgang Goethe: Faust. Der Tragödie erster Teil, V.239-241.
- 3.) "Metaphysics is dead". Materialien zweier Gespräche vom 29. Oktober 1988 und vom 11. Juli 1999 zwischen Reinhard Ermen und Günter Umberg. In: Hannelore Kersting (Hg.): Günter Umberg. Köln 1989, S. 61-66, hier S. 65.
- 4.) "L'origine du monde" (1866) heißt Gustave Courbets Gemälde eines weiblichen Torso mit breit gespreizten Beinen, das zuletzt Jacques Lacan gehörte und das seit 1995 im Musée Quai d'Orsay, Paris, hängt. Formal und inhaltlich steht Wesleys Arbeit allerdings Courbets "Frau mit weißen Strümpfen" (La femme aux bas blancs; 1861) näher.