

3 Radical Painting

*The artist approaches the canvas to bring forth the unknown, which passes through him/ her into being.*⁶⁷⁶ (Marcia Hafif)

Anfang der 80er Jahre stand Frederic Matys Thursz in einem engen Diskurs mit Künstlern aus Amerika und Europa, deren Gruppierung heute unter dem Begriff *Radical Painting* zusammengefasst wird. Dabei handelt es sich nicht um eine Gruppe im klassischen Sinne, vereint durch einen gemeinsamen Stilbegriff, sondern um eine „*Untersuchung*“⁶⁷⁷, wie es Joseph Marioni definiert, unter bestimmten künstlerischen Gesichtspunkten, „*close enough without being a school or necessarily shared ideologies*“, wie es Steven Rosenthal formuliert.⁶⁷⁸

Dementsprechend lassen sich keine definitiven personellen Zuordnungen treffen, auch wenn man die Kerngruppe um Marcia Hafif (geb. 1929), als spiritus rector, Raimund Girke (1930-2002), Joseph Marioni (geb. 1943), Olivier Mosset (geb. 1943), Phil Sims (geb. 1940), Günter Umberg (geb. 1942), Jerry Zeniuk (geb. 1945) und Frederic Matys Thursz festmachen kann.⁶⁷⁹ Dabei ist zu betonen, dass diese Einteilung je nach Interviewpartner und Gruppenmitglied variiert.⁶⁸⁰

⁶⁷⁶ Marcia Hafif zitiert nach WILLIAMS COLLEGE MUSEUM OF ART (1984), S. 27.

⁶⁷⁷ MARIONI, J. / UMBERG, G. (1986), UMBERG, G. / MARIONI, J. (1986), S. 14-15. Im folgenden wird die Bezeichnung *Radical Painting* trotz der terminologischen Ungenauigkeit sowohl auf die Gruppe als auch auf den Stil bezogen, da dies auch von den Künstlern von *Radical Painting* so gehandhabt worden ist, und ebenso in der Forschungsliteratur keine Unterscheidung unternommen wird.

⁶⁷⁸ Steven Rosenthal zitiert nach KAMES, B. (2004o), o. S.

⁶⁷⁹ Die eminent wichtige Rolle von Marcia Hafif betonen fast alle Interviewpartner wie bspw. KAMES, B. (2004o), o. S., KAMES, B. (2005a), o. S., KAMES, B. (2004f), o. S., KAMES, B. (2003d), o. S.

⁶⁸⁰ Laut Joseph Marioni gab es „*a core group*“ um Jerry Zeniuk, Frederic Matys Thursz, Marcia Hafif, Raimund Girke, Günter Umberg, Olivier Mosset, Phil Sims, Stephen Rosenthal, Carmengloria Morales, Susanna Tanger und ihm selbst. Vgl. KAMES, B. (2004f), o. S. Andere Gruppenmitglieder bzw. Interviewpartner nehmen eine andere Gewichtung vor, wie bspw. Howard Smith oder Merrill Wagner, die die Kerngruppe um Jerry Zeniuk, Frederic Matys Thursz, Marcia Hafif, Susanna Tanger, Howard Smith, Anders Knutsson, Olivier Mosset und Carmengloria Morales ausmachen. Vgl. KAMES, B. (2005a), o. S., KAMES, B. (2004l), o. S., KAMES, B. (2003d), o. S., KAMES, B. (2003g), o. S., KAMES, B. (2004f), o. S., KAMES, B. (2004j), o. S., KAMES, B. (2004o), o. S., KAMES, B. (2005c), o. S. In dem Artikel *Monochrome in New York* wird die Kerngruppe mit Marcia Hafif, Doug Sanderson, Jerry Zeniuk, Joseph Marioni, Olivier Mosset, Phil Sims und Raimund Girke definiert. Robert Ryman, Frederic Matys Thursz, Merrill Wagner, Susanna Tanger und Carmengloria Morales werden zum weiteren Umkreis gezählt. Vgl. GIRKE, R. et al. (1979), S. 13-15. In ihrem Artikel *Getting on with Painting* bezieht Marcia Hafif ebenso Robert Ryman, Susanna Tanger, Anders Knutsson und Doug Sanderson mit ein. Vgl. HAFIF, M. (1981), S. 132-139. Thomas Krens definiert die „Gruppe“ mit Marcia Hafif, Oliver Mosset, Phil Sims, Joseph Marioni, Jerry Zeniuk, Robert Ryman und Doug Sanderson. Vgl. WILLIAMS COLLEGE MUSEUM OF ART (1984), S. 7.

Dem Katalog der Ausstellung *Radical Painting* zufolge waren zudem folgende Künstler an den Treffen und Diskussionen beteiligt: Dale Henry, Anders Knutsson, Carmengloria Morales, Steven Rosenthal, Robert Ryman, Douglas Sanderson, Howard Smith, Susanna Tanger, Alan Uglow und Merrill Wagner (Abb.28).⁶⁸¹

Im folgenden wird auf die Entstehung von *Radical Painting* in New York sowie auf die wichtigsten, gemeinsamen Ausstellungen in Amerika und Europa eingegangen, eine Definition von *Radical Painting* herausgearbeitet, die verbindenden Intentionen und Ziele beschrieb. Daran anschließend werden die Œuvres der „radikalen“ Künstler Marcia Hafif, Joseph Marioni, Olivier Mosset, Phil Sims, Günter Umberg und Jerry Zeniuk vor- und deren künstlerische Ziele dargestellt. Die Gemeinsamkeiten, aber auch Unterschiede werden herausgearbeitet. Nach der Diskussion über die Rolle von Frederic Matys Thursz innerhalb von *Radical Painting* wird das Ende dieser Gruppierung bzw. „Untersuchung“ diskutiert.

In der anschließenden Kontextualisierung von *Radical Painting* werden die *Minimal Art* als kleinster gemeinsamer Nenner herangezogen und die verbindenden Elemente herausgearbeitet. In der Betrachtung des Werkes von Robert Ryman wird beispielhaft die Verbindung zwischen der *Minimal Art* und *Radical Painting* offensichtlich gemacht. Zudem wird *Radical Painting* in Bezug zur *Analytischen Malerei* gesetzt und das Werk von Raimund Girke in Bezug zu beiden Strömungen diskutiert. Abschließend werden die Gründe für die mangelnde Rezeption eruiert.

3.1 Entstehung

*We pretended in a certain way that we didn't know anything about painting. We studied and rediscovered it for ourselves.*⁶⁸² (Marcia Hafif)

Seinen Anfang nahm *Radical Painting* 1978 in New York. Marcia Hafif hatte in ihrem Artikel *Beginning Again* wesentliche Fragen aufgeworfen, die zu dieser Zeit eine ganze Reihe von

⁶⁸¹ Abb. 28: Gruppenphoto von *Radical Painting*, Juni 1979 (Erik Saxon, Phil Sims, Merrill Wagner, Dale Henry, Doug Sanderson, Susanna Tanger, Anders Knutsson, Marcia Hafif, Jerry Zeniuk, Frederic Matys Thursz). Nur 1-2 Mal genannt sind folgende Künstler: Dennis O'Leary, Allen Mc Collum, Carlson. Vgl. WILLIAMS COLLEGE MUSEUM OF ART (1984), S. 49-52.

⁶⁸² HAFIF, M. (1978), S. 34-40.

Künstlern in Amerika und auch Europa beschäftigten. Hatte die Malerei in den 60er und 70er Jahren bereits ihre Grenzen erreicht? War in den vorausgegangenen Jahrzehnten nicht bereits alles gesagt bzw. gemalt worden? Marcia Hafif gibt in dem zuvor zitierten Artikel zu Bedenken:

„Tracing magic images, storytelling, reporting, representing in a one-to-one relationship a scene or figure in paint – none of these acts were credible in the way it once had been. Abstraction appeared to be used up; expression through shape and color was familiar and had become meaningless. The process of flattening out the canvas had reached an end; formalist painting had soaked color into the canvas and moved shape to the edge, presenting an almost, but not quite, unbroken field. We no longer believed in the transcendency of paint and saw little reason to use the medium of painting for making the art.“⁶⁸³

Unmittelbar nach der Veröffentlichung dieses Artikels trat Olivier Mosset an Marcia Hafif heran und schlug vor, da er *„ebenfalls am Monochromen interessiert sei, noch andere Künstler zusammenzubringen und miteinander zu diskutieren.“⁶⁸⁴* Die beiden Künstler nahmen danach u.a. Kontakt mit Jerry Zeniuk, Steven Rosenthal, Frederic Matys Thursz und Merrill Wagner auf. Jerry Zeniuk wiederum begeisterte Phil Sims und Joseph Marioni für das Vorhaben. 1979 wurde Raimund Girke von Jerry Zeniuk der „Gruppe“ vorgestellt und besuchte mehrere Treffen. 1981 machte Joseph Marioni Günter Umberg mit den anderen Künstlern bekannt.⁶⁸⁵

Die zuvor erwähnten Künstler diskutierten im offenen Gesprächskreis Malereiprobleme, besuchten sich vor allem in den Anfangsjahren zwischen 1978-1982 gegenseitig in ihren Ateliers, diskutierten ihre Arbeiten und erörterten malereiimmanente Fragestellungen oder aktuelle, künstlerische Themen. Ein regelmäßiger Austausch sowie die gegenseitige Inspiration und Bestätigung fanden statt. Steven Rosenthal erinnert sich: *„it clarified that a lot of people were interested in this area. It gave one a lot of ideas to think about. It was stimulating for the work. (...) Close enough just being painters at that time. The same generation.“⁶⁸⁶*

⁶⁸³ HAFIF, M. (1978), S. 34-40.

⁶⁸⁴ HAFIF, M. (2000), S. 376.

⁶⁸⁵ Vgl. hierzu WILLIAMS COLLEGE MUSEUM OF ART (1984), S. 50-51.

⁶⁸⁶ Steven Rosenthal zitiert nach KAMES, B. (2004o), o. S. Vgl. ebenso KAMES, B. (2005a), o. S.

3.1.1 New York

Our interest and the dialogue it generates are based on a kind of painting that requires the experiencing of the work as an actual and unique object. The painting is neither ‚representation of‘ nor an ‚abstraction from‘, it is a literal painting. The image is the painting itself. Our common interest is basically structural.⁶⁸⁷ (Girke, Hafif, Knutsson, Marioni, Morales, Mosset, Sims, Thursz, Umberg, Zeniuk)

Schon bald folgten die ersten gemeinsamen Ausstellungen. Nach Howard Smith kam die Gruppe ursprünglich zusammen, „because they wanted to talk about painting. And then it wanted to, as a group, show their paintings.“⁶⁸⁸ Den Anfang bildete 1979 eine Gruppenausstellung bzw. eine „Eintages-Ausstellung“ in der Julian Pretto Gallery in New York mit Marcia Hafif, Dale Henry, Anders Knutsson, Olivier Mosset, Douglas Sanderson, Erich Saxon, Phil Sims, Susanna Tanger, Merrill Wagner und Jerry Zeniuk. Marcia Hafif erinnert sich:

„Jeder von uns brachte ein Bild mit (...), wir hängten die Bilder an die Wand, sahen sie uns an, setzten uns und sprachen darüber, nahmen sie wieder ab und gingen nach Hause. Es war eine Ausstellung, deren einziger Betrachter wir selbst waren.“⁶⁸⁹

1981 folgte die Ausstellung *Painting about Painting* in der Ben Shahn Gallery im William Paterson College in Wayne, NY. An der Ausstellung nahmen teil: Marcia Hafif, Olivier Mosset, Doug Sanderson, Howard Smith, Susanna Tanger, Alan Uglow, Merrill Wagner und Jerry Zeniuk. Nancy Einreinhofer, die Direktorin der Ausstellungsinstitution, beschreibt die Konzeption der Ausstellung wie folgt:

“The title of this exhibit signals the main concern of the artists included that is the nature of painting itself. The materials and the processes become issues for painters who believe that painting is a specific language and the message is inherent in the medium. Communication is primarily through color and handling. Paint and its application to the support create an object that records its making through the pigment’s response to the artist’s hand.”⁶⁹⁰

⁶⁸⁷ GIRKE, R. et al. (1984b), o. S.

⁶⁸⁸ Howard Smith zitiert nach KAMES, B. (2005a), o. S.

⁶⁸⁹ HAFIF, M. (2000), S. 376. Vgl. ebenso HAFIF, M. (1981), S. 132-139 und KAMES, B. (2004j), o. S.

⁶⁹⁰ EINREINHOFER, N. (1981), S. 1.

In demselben Jahr fand ebenso die Gruppenausstellung *Painting - Seven New York Painters* im Sarah Lawrence College in Bronxville mit Marcia Hafif, Joseph Marioni, Olivier Mosset, Robert Ryman, Howard Smith und Frederic Matys Thursz statt.⁶⁹¹ 1983 folgte die Ausstellung *Paint as Image* in der Max Hutchinson Gallery in New York. In der Rezension von Stephen Westphal heißt es: „*Marcia Hafif finds herself at the centre of another group of painters, largely through her willingness to write and organize. This group includes Joseph Marioni, Phil Sims, and Frederic Thursz.*“⁶⁹² Darüber hinaus waren u. a. noch Milton Resnick und Robert Ryman vertreten. In demselben Jahr richtete die Sidney Janis Gallery die Ausstellung *New Abstraction* in New York aus. Teilnehmende Künstler waren diesmal: Marcia Hafif, Joseph Marioni, Olivier Mosset, Robert Ryman, Phil Sims, Howard Smith, Frederic Matys Thursz und Jerry Zeniuk.⁶⁹³

3.1.2 Williamstown, Oberhausen und Köln

*An exhibition of the proper kind of paintings, without being really subversive, could always, for someone, bring in some meanings and that's what I am looking for.*⁶⁹⁴ (Olivier Mosset)

Die Ausstellung *Radical Painting*, die 1984 im Williams College Museum of Art in Williamstown, MA stattfand, stellt einen der Höhepunkte von *Radical Painting* und die erste große gemeinsame Museumsausstellung der Künstler dar. Sie wird neben der Ausstellung *Präsenz der Farbe* in

⁶⁹¹ Vgl. BEN SHAHN GALLERY / WILLIAM PATERSON COLLEGE (1981). Zu der Ausstellung siehe auch KAMES, B. (2004j), o. S.

⁶⁹² WESTFALL, S. (1983), S. 102-103.

⁶⁹³ In dem Katalog *Radical Painting* sind noch weitere gemeinsame Ausstellungen genannt, die aber durch die Anzahl der ausstellenden Künstler von *Radical Painting* oder auf Grund von Interviews als weniger wichtig für die Entwicklung der "Gruppe" eingeschätzt wurden: *Fundamental Painting*, Galerie Nordenhake, Malmö, 1979. Teilnehmende Künstler: Anders Knutsson, Joseph Marioni, Phil Sims; *Color Painting*, Cerf Gallery, San Francisco, 1980. Teilnehmende Künstler: Max Gimblett, Marcia Hafif, George Lawson, Joseph Marioni, Phil Sims; *Color: Four Painters*, Oscarsson Hood Gallery, New York, 1982. Teilnehmende Künstler: Max Gimblett, Joseph Marioni, Phil Sims, Willis; *Color Painting – 3 New York Painters*, Druckwerk, München, 1983. Teilnehmende Künstler: Joseph Marioni, Phil Sims, Jerry Zeniuk; *Bilder von 7 Malern*, Klausstrasse 11, Hamburg, 1983. Teilnehmende Künstler: Thomas Kaminsky, Joseph Marioni, Rolf Rose, Schroder, Phil Sims, Günter Umberg, Jerry Zeniuk. Vgl. WILLIAMS COLLEGE MUSEUM OF ART (1984), S. 49-52.

⁶⁹⁴ Olivier Mosset zitiert aus WILLIAMS COLLEGE MUSEUM OF ART (1984), S. 35.

Oberhausen und dem *Raum für Malerei* in Köln als wichtigstes Ausstellungsforum von *Radical Painting* genannt.⁶⁹⁵

Marcia Hafif wurde erstmals 1979 von dem damaligen Direktor des Williams College Museum of Art, Thomas Krens, auf eine Einzelausstellung angesprochen. Sie dagegen „hielt es jedoch für interessanter, stattdessen die Arbeiten der Maler zu zeigen, die zu der Gruppe gehörten, die wir gebildet hatten.“⁶⁹⁶ Thomas Krens bestätigt, dass ihm Marcia Hafif von „a larger group of artists in New York who shared similar concerns“ berichtete: „Although the membership of the group at that time was flexible, I was drawn to the idea of bringing their painting to the Williams College Museum of Art on several grounds.“⁶⁹⁷

Zu den teilnehmenden Künstler zählten schließlich: Raimund Girke, Marcia Hafif, Anders Knutsson, Joseph Marioni, Carmengloria Morales, Olivier Mosset, Phil Sims, Howard Smith, Günter Umberg und Jerry Zeniuk. Ebenso war Robert Ryman ursprünglich eingeplant, sagte aber später ab.⁶⁹⁸ Frederic Matys Thursz war mit dem Werk *Vermilion KLC* von 1983 vertreten (Abb.33).⁶⁹⁹ Marcia Hafif betonte, dass sie ursprünglich 17 Künstler vorgeschlagen hatte.⁷⁰⁰ Doch Thomas Krens reduzierte die Anzahl der Künstler und nahm dadurch eine Gewichtung zugunsten der monochromen Tendenzen vor.⁷⁰¹

Bei der Ausstellungskonzeption selbst waren sowohl Marcia Hafif und Thomas Krens beteiligt, als auch die einzelnen Künstler von *Radical Painting* sowie eine Gruppe von Studenten.⁷⁰² Thomas Krens faszinierte vor allem,

⁶⁹⁵ WILLIAMS COLLEGE MUSEUM OF ART (1984). Vgl. ebenso KAMES, B. (2004j), o. S.

⁶⁹⁶ HAFIF, M. (2000), S. 376.

⁶⁹⁷ KRENS, T. (1984), S. 7.

⁶⁹⁸ Seine Absage begründete Robert Ryman mit terminlichen Überschneidungen. Vgl. RYMAN, R. (1983), o. S.

⁶⁹⁹ Abb. 33: *Vermilion KLC*, 1983, Öl auf Leinwand, 213x221cm, Courtesy Galerie Lelong.

⁷⁰⁰ In einem Brief an Thomas Krens unterteilte sie ihre Auswahl in drei Gruppen: 1. Jerry Zeniuk, Joseph Marioni, Robert Ryman, Olivier Mosset, Marcia Hafif. 2. Howard Smith, Phil Sims, Raimund Girke, Anders Knutsson, Frederic Matys Thursz. 3. Dale Henry, Susanna Tanger, Doug Sanderson, Steven Rosenthal, Carmengloria Morales, Merrill Wagner. Vgl. HAFIF, M. (1980), o. S.

⁷⁰¹ Marcia Hafif bestätigt: „I would have liked the exhibition to involve all the artist that we were working with. (...) He [Thomas Krens] kept only the ones that were more monochrome that had been at the top of the list.“ KAMES, B. (2004j), o. S. Über das Zustandekommen der Ausstellung siehe ebenso KRENS, T. (1984).

⁷⁰² Vgl. KRENS, T. (1984), S. 7. Vgl. ebenso BLOOMQUIST, K. (1982), o. S, BROOKE, A. (1984), o. S, DAVIS, E. (1981), o. S, DICK, T. (1981), o. S, HOY, S. / FORMAN, C. (1982), o. S, THOMPSON, J. (1981), o. S, WIDING, E. (1981), o. S.

„that the artists acknowledged their common references, but were well aware of the irreconcilable distinctions giving their respective work individual quality, strongly supported the argument for a group exhibition.“⁷⁰³

Aus dem Manuskript eines Treffens anlässlich der Ausstellung definieren die Künstler ihren Standpunkt bzw. ihre künstlerische Gemeinsamkeit wie folgt:

„1. The wholeness of the image is in the articulation of the paint – not in the relationship of figure/ ground reference. 2. The transformation of the image occurs in the perception of the individual viewer – not in the cultural metamorphosis of signs or symbols. 3. The image is regulated by the structure of the painting – not by the composition of the picture.“⁷⁰⁴

Noch in demselben Jahr schaffte man den Sprung über den Atlantik mit einer Ausstellung im Verein für aktuelle Kunst in Oberhausen mit dem Titel *Präsenz der Farbe – Radical Painting*.⁷⁰⁵ Für Reinhard Ermen stellte diese Ausstellung den „Kulminationspunkt“ von *Radical Painting* dar.⁷⁰⁶

Die Ausstellung war in drei Gruppenausstellungen aufgeteilt. An dem ersten Teil nahmen Joseph Marioni, Olivier Mosset, Günter Umberg und Dieter Villinger teil. Frederic Matys Thursz stellte sein Werk *Vermilion II* von 1983 aus.⁷⁰⁷ Im zweiten folgten Raimund Girke, Thomas Kaminsky, Hartwig Kompa, Jerry Zeniuk. In dem letzten und dritten Ausstellungsteil wurden Christiane Fuchs, Ingo Meller, Peter Tollens und Ulrich Wellmann gezeigt.

Die Ausstellungskonzeption erarbeiteten laut Hartwig Kompa Raimund Girke, Ulrich Wellmann, Günter Umberg und er selbst. Man wollte den „Stand der aktuellen Farbmalerie“ zeigen. Bewusst nahm man den Titel der Ausstellung in Williamstown auf und ergänzte ihn um „Präsenz der Farbe“, um den „europäischen Ansatz“ deutlich zu machen.⁷⁰⁸ Die Unterteilung in drei Gruppen begründet Hartwig Kompa wie folgt: „In der ersten Ausstellung lag der Schwerpunkt auf Malern, die in ihren Werken mit Farbe umgingen, in einer sehr reduzierten Farbigkeit.“⁷⁰⁹ In der zweiten

⁷⁰³ KRENS, T. (1984), S. 7.

⁷⁰⁴ GIRKE, R. et al. (1984b), o. S. Zu den einzelnen Künstlern und ihrer konzeptuellen Position innerhalb dieser Ausstellung siehe GIRKE, R. et al. (1984a), o. S.

⁷⁰⁵ VEREIN FÜR AKTUELLE KUNST E.V. (1984).

⁷⁰⁶ Reinhard Ermen zitiert nach KAMES, B. (2003j), o. S.

⁷⁰⁷ *Vermilion II*, 1983, Öl auf Leinwand, 213x221cm, Ort unbekannt (bereits Nennung im WILLIAMS COLLEGE MUSEUM OF ART (1984), S. 48).

⁷⁰⁸ Hartwig Kompa zitiert nach KAMES, B. (2003e), o. S.

⁷⁰⁹ KAMES, B. (2003e), o. S.

Ausstellung wurde die Frage nach dem Malmaterial und ihrer Verarbeitung gestellt. Die dritte Gruppe bildete einen Zusammenschluss der „*Jüngeren, die sich mit dieser Art der Malerei auseinandersetzen.*“⁷¹⁰

Als dritter Meilenstein in der Wahrnehmung und Entwicklung der radikalen Malerei fungierte der *Raum für Malerei* in Köln. Von Günter Umberg ins Leben gerufen fand im Herbst 1982 die erste Ausstellung mit Werken von Joseph Marioni statt.⁷¹¹ In den darauf folgenden sechs Jahren wurden zudem Christiane Fuchs, Raimund Girke, Marcia Hafif, Ingo Meller, Olivier Mosset, Robert Ryman, Erik Saxon, Phil Sims, Alan Uglow, Dieter Villinger und Ulrich Wellmann ausgestellt. Frederic Matys Thursz wurde 1984 mit einer Einzelausstellung bedacht, in der er *Vermilion 2* und *Bride*, beide von 1983, zeigte.⁷¹²

Dabei war es Günter Umberg wichtig, dass er in dem Raum einzelne Bilder und keine Ausstellung im klassischen Sinn zeigte: „*Der Ausgangspunkt war immer mein Sehen von einzelnen Bildern.*“⁷¹³ Der *Raum für Malerei* sollte idealerweise einen Ort darstellen, an dem es darum ging, die subjektive Position und Sichtweise auf ein bestimmtes Kunstwerk zu ermöglichen. Ebenso erwies sich der *Raum für Malerei* nicht nur als wichtige Plattform für die europäischen oder deutschen Künstler. In manchen Fällen wurde den amerikanischen Künstlern ihre erste Einzelausstellung in Europa zuteil. Nach Nicola von Velsen der Ort entwickelte sich der *Raum für Malerei* zu einem

„*exemplarischen Forum und Medium. (...), ‚Farbe bekennen‘ als ironische Metapher für jenen Bereich malerischer Haltungen, Haltungen von Malern, die sich irgendwo zwischen den Stichworten ‚Farbmalerie‘, ‚Monochromie‘, ‚Radikale Malerei‘ zusammenfinden.*“⁷¹⁴

⁷¹⁰ KAMES, B. (2003e), o. S.

⁷¹¹ VON VELSEN, N. (1994).

⁷¹² *Bride*, 1983, Öl auf Leinwand, 224x231cm, Ort unbekannt (bereits Nennung im WILLIAMS COLLEGE MUSEUM OF ART (1984), S. 48). Weitere Ausstellungen galten: Josef Albers, Olle Baertling, Helmut Dorner, Bülent Evren, Adolf Fleischmann, Gotthard Graubner, Edgar Gutbub, Brice Marden, Ron Martin, Eva-Maria Schön, Keith Sonnier, Günter Tuzina.

⁷¹³ Günter Umberg zitiert aus VON VELSEN, N. (1994), S. 7.

⁷¹⁴ VON VELSEN, N. (1994), S. 8.

3.2 Definition

Our work shares a basis in visual thought rather than in nature, deriving its image from materials in process under the control of the artist. It tends to be holistic, of one-color, demonstrating human touch and sensibility.⁷¹⁵ (Marcia Hafif)

Was war nun das verbindende Credo, das diese unterschiedlichen Künstler aus Europa und Amerika zusammenkommen ließ und in gemeinsamen Treffen, Diskussionen und Ausstellungen mündete? Laut Marcia Hafif war es notwendig geworden,

“to turn inward, to the means of art, the materials and techniques with which art is made. Artists still interested in painting began an analysis – or deconstruction – of painting, turning to the basic question of what painting is, not so much for the purpose of defining it as to actually be able to vivify it beginning all over again.⁷¹⁶

Der Künstlerin entsprechend würde dieses „Rekapitulieren des Malens hoffentlich die Malerei wieder bedeutsam machen und eine Alternative zu ihrem Ende aufzeigen.“⁷¹⁷ Nach Nancy Einreinhofer griff damit *Radical Painting* die Diskussion um das Ende der Malerei auf.⁷¹⁸ Carter Ratcliff bestätigt:

„Ever since 1920, when Rodschenko produced his yellow, red and blue canvases, artists have been tempted by monochrome’s intellectual aura to see the mode as painting’s last chance for a fling with an idea – the idea that painting is dead. By 1975 or so, the American art world was on the verge of seeing logical necessity, not conceptualized wilfulness in this notion.“⁷¹⁹

⁷¹⁵ HAFIF, M. et al. (1980), S. 5-7.

⁷¹⁶ HAFIF, M. (1978), S. 34-40. Michael Fried gibt der Künstlerin Recht: *“Es gibt keine überhistorischen, nicht-kontextspezifischen, in gewissem Sinne rein ‘formalistischen’ Kriterien, die die speziellen Ziele und Grenzen der Malerei bestimmen. Im Gegenteil, man muß darauf bestehen, daß die moderne Malerei bei ihren immer neuen Versuchen zu entdecken, was sie sein soll, über ihre Begrenzungen hinausgetrieben wird.”* FRIED, M. (1982), S. 223.

⁷¹⁷ HAFIF, M. (2000), S. 375.

⁷¹⁸ Vgl. EINREINHOFER, N. (1981), S. 3. Vgl. Kap. Rezeption von Radical Painting.

⁷¹⁹ RATCLIFF, C. (1981), S. 111-131.

Frederic Matys Thursz postulierte: „*Painting is, has been, dead. Long live paint.*“⁷²⁰ Beate Epperlein zieht folgenden Schluss: „*Als Minimalbestand von Malerei, nicht-illusionistisch und selbstreferentiell, sind monochrome Bilder häufig zu Beginn eines von Gattungsgrenzen losgelösten künstlerischen Neuanfangs anzutreffen.*“⁷²¹

Der Begriff *Radical Painting* lässt sich aus diesem Bestreben herleiten.⁷²² Joseph Marioni und Günter Umberg definieren ihn ihrer Schrift *Outside the Cartouche*:

„*Der Begriff ‚radikal‘ auf Malerei angewandt meint Wurzel, ursprünglich, eigentlich, wesentlich. Radikale Malerei könnte man grundsätzlich sagen, befasst sich mit der Wurzel, dem Ursprung, mit dem Wesen der Malerei selbst und weniger mit ihrer kulturellen Bedeutung oder ihrem soziologischen Umfeld. (...) Radikale Malerei ist keine Welle oder Schule in der Kunst, sie ist eine Untersuchung im 20. Jahrhundert nach der Wurzel von Malerei.*“⁷²³

Marcia Hafif bestätigt diese Aussage: „*Radical, weil im Mittelpunkt der Arbeiten die Wurzeln der Malerei standen – Farbe, Leinwand, Pinsel und so weiter.*“⁷²⁴ Darüber hinaus findet sich in einem unveröffentlichten Manuskript der „Gruppe“ noch folgende Erklärung: „*On the other hand, derived from political terminology, it can mean extreme, such as radical right or the radical left. From this, it can also signify newness, innovation, the avant-garde and more.*“⁷²⁵

⁷²⁰ THURSZ, F.M. (ohne Datum-d), o. S.

⁷²¹ EPPERLEIN, B. (1997), S. 206.

⁷²² Der Begriff selbst wurde erst kurz vor der Ausstellung *Radical Painting* im Williamstown College Museum of Art, MA 1984 gefunden, denn im Vorfeld hatte man auch andere Benennungen wie „*Radical Abstraction*“ erwogen. Vgl. GIRKE, R. et al. (1984a), o. S. Angeblich war es Jerry Zeniuk, der *Radical Painting* vorschlug. Reinhard Ermen bestätigt dies: „*Angeblich stammt die Bezeichnung Radical Painting von Jerry Zeniuk. ‚Radical Abstract‘ sollte es ursprünglich heißen. Aber der Begriff ‚Abstract‘ war vorbelastet und wurde herausgenommen. So kam es zu Radical ‚Painting‘.*“ KAMES, B. (2003j), o. S. Olivier Mosset meinte, er habe das erste Mal den Begriff *Radical Abstraction* eingebracht. Vgl. KAMES, B. (2005c), o. S.

⁷²³ MARIONI, J. / UMBERG, G. (1986), S. 7. Vgl. ebenso UMBERG, G. / MARIONI, J. (1986), S. 14-15. Ann Gibson stimmt zu: „*The term ‚radical painting‘ has been applied to the work of painters who intended to start from painting’s materialist roots, to rebuild it from what they see as painting’s foundations: object and color.*“ GIBSON, A. (1992), S. 123-151.

⁷²⁴ HAFIF, M. (2000), S. 376.

⁷²⁵ GIRKE, R. et al. (1984a), o. S.

3.2.1 Intention

Radikale Malerei bedeutet die Verabsolutierung des Arbeitens an dem jeder Art von Malerei konstitutiv zugrunde liegenden Phänomen Farbe. Sie wird zum alleinigen Gegenstand und Problem dieser Malerei erhoben. Radikale Malerei geht damit der Frage nach dem Wesen der Farbe in der Malerei nach.⁷²⁶
(Matthias Bleyl)

Allen Künstlern gemeinsam war die Thematisierung und Infragestellung der Malerei an sich, die Fokussierung des Malprozesses, die Dekonstruktion der verschiedenen malereiimmanenten Bestandteile, die systematische Untersuchung und radikale Reduktion der medialen Mittel.

Laut Marcia Hafif wurde damit der gängige Kanon in der Malerei überschritten: „*All have developed a kind of painting which goes far beyond the familiar abstract/ pictorial mode.*“⁷²⁷ Nach der Künstlerin ist diese Malerei „*non-pictorial and non-iconic; it exists on its own in the world and does not stand for or represent anything (other than, perhaps, painting).*“⁷²⁸ Joseph Marioni und Günter Umberg äußerten sich hierzu wie folgt:

„Radikale Malerei sieht ihre Rolle weder darin, Mythen oder Legenden darstellend oder abstrahierend wiederzugeben, noch darin, über mythologisch oder gesellschaftlich vermittelte Zeichen und Symbole die Vergangenheit mit der Gegenwart zu verknüpfen. [...] Radikale Malerei ist Gegenstand der sinnlichen Wahrnehmung, kein Vehikel um Informationen weiterzugeben.“⁷²⁹

Nach Henry Staten verzichtet „*der Formalismus der radikalen Malerei auf Referenzen, um das Bild als ‚reine Präsenz‘, als das Ding-an-sich zu rekonstruieren.*“⁷³⁰

Dabei fanden vor allem traditionelle Materialien wie Öl, Acryl, Tempera, Kreide oder Pigment Verwendung. Das gängige Trägermedium war Leinen, manchmal auch andere harte Untergründe wie Holz oder Aluminium. Rechteckigen oder quadratischen Bildformaten wurde meist der Vorzug

⁷²⁶ BLEYL, M. (1987a), S. 288-291.

⁷²⁷ HAFIF, M. (1981), S. 132-139.

⁷²⁸ HAFIF, M. (1981), S. 132-139.

⁷²⁹ Zudem betonen die beiden: „*Dieser Text soll kein Manifest der radikalen Malerei sein.*“ MARIONI, J. / UMBERG, G. (1986), S. 10. Vgl. ebenso UMBERG, G. / MARIONI, J. (1986), S. 14-15.

⁷³⁰ STATEN, H. (1989), S. 84.

eingerräumt, da nach Marcia Hafif „*attempts at shaping the canvas eccentrically have not been successful.*“⁷³¹ Der Farbauftrag erfolgte meist „traditionell“ mit Pinseln oder vergleichbar üblichen Utensilien. Dies geschah im *all-over*, und Steven Rosenthal betont: „*The obvious thing was the totality of the surface.*“⁷³²

Es ging den Künstlern um Farbton- und Farbkörperstudien, um Farbauftragstechniken, um die Faktur bzw. Struktur ihrer Arbeiten, die Beschaffenheit ihrer Pigmente und Bindemittel, deren Viskosität und Reflektionsgrad. Dabei tendieren die Arbeiten der einzelnen Künstler häufig zur Monochromie. Beate Epperlein begründet dies folgendermaßen:

*„Da innerbildliche Komposition über die Eigentümlichkeiten der Materialien und die durch diese induzierten Malprozesse hinausweisen würde und die Figur-Grund-Problematik ins Spiel käme, dominieren weitgehend homogene Oberflächenstrukturen und die Tendenz zur Monochromie. (...) Sofern mehrere Farben eingesetzt werden, treten jene eher in der sukzessiven Überlagerung von Farbschichten auf, so dass auch in der Polychromie der Eindruck des Monochromen überwiegen kann.“*⁷³³

Doch stand bei all diesen Untersuchungen die Farbe, ihr materieller Charakter, ihre Wirkung und Bedeutung für jeden einzelnen Künstler im Vordergrund. So gesehen könnte man *Radical Painting* auch durch den Begriff der *Essentiellen Malerei* ergänzen wie ihn Matthias Bleyl formuliert:

*„Nicht so bei einer Malerei, die sich auf das Wesentliche, auf die Essenz von Malerei, nämlich auf die Farbe, beschränkt. Bei einer solchen essentiellen Malerei ist eben die Farbe selbst nicht nur Darstellungsmittel, sondern auch Darstellungsgegenstand, und der Maler kann, frei vom Zwang irgendeiner Gegenstandsnachahmung oder auch nur –anlehnung, diesen einzigen Gegenstand seiner Malerei uneingeschränkt zur Wirkung bringen. (...) Nirgendwo ist die völlige Autonomie des Bildes als einer neuen, eigenen Sichtbarkeitstatsache eher zu erreichen als in essentieller Malerei (...).“*⁷³⁴

⁷³¹ HAFIF, M. (1978), S. 34-40. Vgl. Ebenso HAFIF, M. (2000), S. 377. Darüberhinaus gab es laut der Künstlerin noch weitere Gemeinsamkeiten hinsichtlich der Hängung der Arbeiten. Diese sollten möglichst auf Augenhöhe auf einer weissen Wand unter natürlichen Lichtbedingungen gehängt sein. HAFIF, M. (2000), S. 377. Diskussionspunkte ihrer zahlreichen Treffen waren u.a aktuelle Kunstströmungen oder kunsthistorische Referenzen. Das Thema des Kunstwerkes als Objekt, die Definition der Ränder und Kanten als zu dem Kunstwerk dazugehörig stellte ebenso ein immer wiederkehrendes Thema dar. Vgl. MARIONI, J. / UMBERG, G. (1986). Vgl. ebenso UMBERG, G. / MARIONI, J. (1986), S. 14-15. Vgl. hierzu GIRKE, R. et al. (1979), S. 13-15. KNUTSSON, A. et al. (1981), S. 8/9 und 155. Der „alte“ kunsthistorische Konflikt zwischen *colore – disegno* beschäftigte ebenso einige Künstler. Vgl. KAMES, B. (2005a), o. S., KAMES, B. (2004j), o. S.

⁷³² Steven Rosenthal zitiert nach KAMES, B. (2004o), o. S.

⁷³³ EPPERLEIN, B. (1997), S. 210.

⁷³⁴ BLEYL, M. (1988a), S. 10. Vgl. ebenso HAFIF, M. et al. (1980), S. 5-7; GIRKE, R. et al. (1979), S. 13-15.

Laut Volker Adolphs hätten sich die Künstler auf „*mögliche, jeweils anders begründete Bildstrategien*“ konzentriert, „*die sich auf die Verdichtung einer Farbe, die Befragung eines Bildbegriffes, der Zeitlichkeit des Malens usw. richten.*“⁷³⁵ Marcia Hafif postuliert:

*„Farbe konnte real werden. In diesen Bildern würde der Betrachter die Farbe direkt sehen, und nicht durch sie hindurch in einen anderen Raum. Das bedeutete einen Bruch mit der Moderne, es bedeutete, nach einer völlig neuen Art von Malerei zu suchen.“*⁷³⁶

3.2.2 Radikale Betrachter

Die Bedeutung, der Sinn dieser Gemälde liegt in ihrer Erfahrung, ihrer Wahrnehmung durch den Betrachter.⁷³⁷ (Joseph Marioni/ Günter Umberg)

Bei einer Malerei, die ihre eigenen Grenzen und Möglichkeiten auslotet, geht es immer auch um grundsätzliche Wahrnehmungsphänomene. Dem Betrachter wird in diesem Sinne eine Schlüsselfunktion innerhalb der *Radikalen Malerei* zuteil. Marcia Hafif formuliert die Herausforderung an diesen wie folgt:

*„Vieles von dem, worüber ich spreche, hat mit der Entleerung des Bildfeldes zu tun. Eine Oberfläche, anscheinend ohne Ereignis, zeigt dem Künstler die Unmöglichkeit, die Oberfläche gänzlich abzuschaffen und ermöglicht dem Betrachter die Erfahrung der anscheinenden Leere und die Möglichkeit, mit dieser Leere umzugehen. Was bleibt, wenn wir alles weggenommen haben? Was passiert, wenn so wenig zu sehen ist?“*⁷³⁸

Durch die Referenzverweigerung des Werks liegt der entscheidende Impuls bei der Bedeutungsgenerierung beim Betrachter und dessen Wahrnehmungsfähigkeit.⁷³⁹ Die sinnliche Wahrnehmung wird angesprochen, ein im Hier und Jetzt vollziehender Prozess ohne außerbildliche Kontexte. Für Joseph Marioni und Günter Umberg liegt gar die alleinige Bedeutung in dem Erleben

⁷³⁵ ADOLPHS, V. (1996), S. 10.

⁷³⁶ HAFIF, M. (2000), S. 375.

⁷³⁷ MARIONI, J. / UMBERG, G. (1986), S. 7-16. Vgl. ebenso UMBERG, G. / MARIONI, J. (1986), S. 14-15.

⁷³⁸ HAFIF, M. (1989). Vgl. ebenso HAFIF, M. (1978), S. 34-40 und Kap. Betrachter.

⁷³⁹ Vgl. hierzu DIDI-HUBERMAN, G. (1999), S. 45ff. sowie SCHULZ, M. (1998), S. 81ff.

dieser Malerei und ist somit nicht von seiner konkreten Materialität zu trennen.⁷⁴⁰ Sie betonen in ihrer Schrift *Outside the Cartouche*:

*“Von allen Gemälden bietet das radikale Gemälde die wenigste Information und die meiste sinnliche Erfahrung. Wenig an ihm kann sinnlich wiedergegeben werden; es kann nur schwerlich erklärt werden, da die Begegnung mit ihm nicht der Kommunikationsform entspricht, die wir Sprache nennen.“*⁷⁴¹

Laut Johannes Meinhardt ist für diese Maler:

*„die Realität von Material, Materialprozess und Tätigkeit der Hand ein entscheidender Pol des Gemäldes, der gleichbedeutend und gleichwirklich mit dem anderen Pol ist, der phänomenalen ästhetischen Wirklichkeit des Gemäldes.“*⁷⁴²

Nach Henry Staten geht es bei der radikalen Malerei darum, dass das Bild *„ganz in der Farbe und Textur seiner Erscheinung aufgehen zu lassen und Auge wie Verstand mit seiner unmittelbaren phänomenalen Präsenz zu füllen.“*⁷⁴³

Die *Radikale Malerei* verlangt dementsprechend viel von dem Rezipienten. Ein besonderes Bewusstsein und Wahrnehmungsvermögen ist notwendig. Die Bilder verweigern sich einer raschen Vereinnahmung durch den Betrachter. Erst durch die intensive Anschauung erschließt sich ihm das Bild.⁷⁴⁴ Bereits 1977 gibt Klaus Honnef in dem Ausstellungskatalog *Bilder ohne Bilder* zu Bedenken:

*„Die Schwierigkeiten des Betrachters im Umgang mit dieser Farbmalerie könnten nun mit der doppelten Verneinung ihrer darstellenden Funktion zusammenhängen. Irgendwie, so steht zu vermuten, wird der Betrachter des Bildes die Frage nach dessen Bedeutung nicht los, wobei zu betonen ist, dass die (fixe) Idee der Bedeutung traditionellerweise an den Gedanken der Aussage- bzw. Darstellungsfunktion geknüpft ist.“*⁷⁴⁵

⁷⁴⁰ MARIONI, J. / UMBERG, G. (1986), S. 7-16. Vgl. ebenso UMBERG, G. / MARIONI, J. (1986), S. 14-15.

⁷⁴¹ MARIONI, J. / UMBERG, G. (1986), S. 10. Vgl. ebenso UMBERG, G. / MARIONI, J. (1986), S. 14-15.

⁷⁴² MEINHARDT, J. (2000), S. 401.

⁷⁴³ STATEN, H. (1987), S. 177-183.

⁷⁴⁴ MARIONI, J. / UMBERG, G. (1986), S. 7-16. Vgl. ebenso UMBERG, G. / MARIONI, J. (1986), S. 14-15.

⁷⁴⁵ Klaus Honnef zitiert aus RHEINISCHES LANDESMUSEUM BONN (1978), S. 10-12.

Merrill Wagner formuliert diese Herausforderung an den Betrachter wie folgt: „*It is a quieter taste. It is something that you learn to appreciate more and more. Often people don't make that kind of investigation.*“⁷⁴⁶

3.3 Radical Painters

Phänomenale oder intentionale Kriterien müssen also keineswegs zur Deckung kommen. Möglicherweise ist dies sogar ein Charakteristikum dieser radikal Analytischen Malerei.⁷⁴⁷ (Matthias Bleyl)

Trotz aller künstlerischer Gemeinsamkeiten, verbindender Intentionen und gemeinsamen Ausstellungen unterscheiden sich die einzelnen Künstler von *Radical Painting*. Jeder von ihnen legte enormen Wert darauf, dass zwar ein gegenseitiger Einfluss bestand und sie von dem Zusammenschluss und wechselseitigen Austausch profitierten. Doch verfolgten alle ihren eigenen künstlerischen Weg bzw. künstlerische Position.

Unterschiede existierten nicht nur hinsichtlich des verwendeten Materials und der Technik, sondern auch hinsichtlich des künstlerischen Programms jedes Einzelnen. Merrill Wagner hebt hervor: „*Just the way you put the paint on was different for each person. The idea of red was different. The color was different for each person.*“⁷⁴⁸ Lilly Wei fasst es in dem Katalog zur Ausstellung *Radical Painting* in Williamstown folgendermaßen zusammen:

*„The variety is great as is the variety of perceptions, resolutions, and moods: from the pragmatic to the poetic, the rational to the mysterious, the laconic to the discursive, the classical to the romantic. Nothing significant has been omitted. Purely painting, the triumph is color's.“*⁷⁴⁹

Im folgenden werden exemplarisch einzelne Werke der Kerngruppe von *Radical Painting* beschrieben und analysiert, um die Gemeinsamkeiten zu unterstreichen und die Unterschiede

⁷⁴⁶ Merrill Wagner zitiert nach KAMES, B. (2004), o. S.

⁷⁴⁷ BLEYL, M. (2000), S. 359.

⁷⁴⁸ Merrill Wagner zitiert nach KAMES, B. (2004), o. S.

⁷⁴⁹ WEI, L. (1984a), S. 17.

offensichtlich zu machen. Demzufolge werden Arbeiten von Marcia Hafif, Joseph Marioni, Olivier Mosset, Phil Sims, Günter Umberg und Jerry Zeniuk diskutiert. Die Rolle von Frederic Matys Thursz innerhalb von *Radical Painting* wird ebenfalls thematisiert. Einleitend sei abermals Lilly Wei zitiert, die die einzelnen Künstler von *Radical Painting* bzw. deren Arbeiten in dem Katalog zur Ausstellung in Williamstown folgendermaßen beschreibt:

„Mosset’s paintings sound like the opening notes: pure color as the motif of this exhibition, as the exposition, the protagonist. The others submit their interpretations of that motif. Umberg intensifies Mosset’s closure of surface by adding a textural theme and a density. Hafif, Sims, and Morales activate the surface by means of touch, mark, gesture, and stroke and create, as it were, a visual glissando across it. Girke, Marioni, and Smith paint surfaces that yield glimpses of space and offer more immediately distinguishable imagery (...). Zeniuk clarifies and harmonizes that space by the addition of a full palette of colors and Thursz, once more, closes the surface on a resonant note of colored light.“⁷⁵⁰

3.3.1 Marcia Hafif

Die scheinbar so unterschiedlichen Werke sind einander ähnlicher als man denkt, denn jedes entstand aufgrund einer Variation der Materialien, und ich ging beim Farbauftrag stets gleich vor: mit großer geistiger Konzentration, wach, beobachtend, kleine Entschiede fällend – und so erlaubte ich der Arbeit, sich mehr oder weniger von selbst zu ereignen.⁷⁵¹ (Marcia Hafif)

Die Künstlerin Marcia Hafif gilt nicht nur als Initiatorin und spiritus rector von *Radical Painting*, sondern hat auch innerhalb der „Gruppe“ ihren ganz eigenen künstlerischen Ansatz verfolgt.⁷⁵² Die Künstlerin selbst beschreibt diesen folgendermaßen:

⁷⁵⁰ Lilly Wei zitiert aus WILLIAMS COLLEGE MUSEUM OF ART (1984), S. 17.

⁷⁵¹ Marcia Hafif zitiert aus HAUS FÜR KONSTRUKTIVE UND KONKRETE KUNST (1995), S. 20.

⁷⁵² Zu dem Werk von Marcia Hafif siehe GALERIE CONRADS (1990), GALERIE RUPERT WALSER (1989), GEDOK STUTTGART E.V. / GALERIE STURM (2001), JULIAN PRETTO GALLERY (1989), KUNST- UND MUSEUMSVEREIN WUPPERTAL / KUNSTHALLE BARMEN (1994), ROMAIN, L. / BLUEMLER, D. (2005a), STAATLICHE KUNSTSAMMLUNGEN DRESDEN - GEMÄLDEGALERIE NEUE MEISTER (1999).

„1972 begann ich ein Langzeitprojekt, das ich als Bestandsaufnahme der Methoden und Materialien der traditionellen westlichen Malerei sah. Ich war frustriert über die Möglichkeiten, weitere Neuerungen in der abstrakten Malerei zu finden, und beschloss, nicht nach ihnen zu suchen, sondern mich durch alle bestehenden Elemente der Malerei durchzuarbeiten.“⁷⁵³

Dieses Langzeitprojekt nannte sie selbst *„inventory“*, und zeugt von ihrer sehr konzeptuellen, stark reflexiven Vorgehensweise und orientiert sich ausschließlich an der Malerei an sich (Abb.29).⁷⁵⁴ In der Beschränkung auf die malereiimmanenten Mittel begründet sie in Serien arbeitend eine *„Ordnung der Malerei, ein Archiv nach Form, Farbe und Technik“*.⁷⁵⁵

In meist kleinen bis mittleren Formaten untersucht die Künstlerin seitdem die unterschiedlichsten malerischen Mittel wie Träger, aufgetragene Farbe, Bindemittel, Pinsel oder auch den Bewegungsablauf der Hand. Resultat dieser Untersuchung sind einzigartige, leuchtende Farben, ungeahnte farbliche Variationen und Oberflächenstrukturen. Marcia Hafif selbst postuliert:

„Wenn der Prozess das Ziel ist, kann der Prozess wiederholt werden und führt jedes Mal zu einem anderen Ergebnis. Wie bei den Alchemisten auf ihrer Suche nach der Herstellung von Gold ist es möglich, dass die nächste Arbeit – an einem anderen Tag, zu einer anderen Zeit – zum ultimativen Ziel führen mag, zur noch bemerkenswerteren Oberfläche, Farbe, Beziehung all den Elementen des Bildes.“⁷⁵⁶

⁷⁵³ Marcia Hafif zitiert aus KUNST- UND MUSEUMSVEREIN WUPPERTAL / KUNSTHALLE BARMEN (1994), S. 29.

⁷⁵⁴ Abb. 29: Marcia Hafif: *Cadmium Red Medium*, 1982, Öl auf Leinwand, 200x213cm, Atelier der Künstlerin, New York, NY (gezeigt in der Ausstellung *Radical Painting: An Exhibition of Painting*. Vgl. WILLIAMS COLLEGE MUSEUM OF ART (1984)).

⁷⁵⁵ Petra Giloy-Hirtz zitiert nach ROMAIN, L. / BLUEMLER, D. (2005a), S. 3.

⁷⁵⁶ HAFIF, M. (2000), S. 378.

3.3.2 Joseph Marioni

*The issue is not the color of the object but rather the function of an image whose objectness is color.⁷⁵⁷
(Joseph Marioni)*

Auch in dem Werk von Joseph Marioni steht die Farbe im Zentrum seines Schaffens.⁷⁵⁸ Um die von ihm gesuchte Wirkung der Farbe zu erzielen, verwendet der Künstler eine eigene Technik des Farbauftrages. Der Künstler betont: „Für mich besteht das Problem darin, die Ausdruckstärke der Farbe zu finden, ohne den konkreten Wirklichkeitscharakter der Malerei einzubüßen.“⁷⁵⁹

Seine rechteckigen Bilder entstehen an der Wand hängend. Die Acrylfarbe trägt Joseph Marioni schichtenweise mit einer Rolle auf, wobei die Farbe je nach Beschaffenheit des Grundes und dem Grad der Verdünnung auf der Leinwand herunterläuft. Die untere Rahmenleiste ist leicht abgerundet und angeschrägt, damit die überschüssige Farbe ablaufen kann. An den Rändern und Ecken sind die Unterschichten sichtbar (Abb.30).⁷⁶⁰

Das „Fließen-lassen“ der Farbe ist somit das gemeinsame technische Gestaltungsprinzip all seiner Bilder und zugleich die Bedingung für deren Wirkungsweise. Trotz der Beschränkung auf eine Technik und ein Medium, Acryl auf Leinwand, führt dies nach Carl Belz zu einer enormen Variation:

„There is a wide variety to the physical dimensions and their proportions, the ratio of pigment to medium, the number of paint applications, the amount of surface incident, and the ways the surfaces are allowed to come to rest - glossy, matte, translucent, solid.“⁷⁶¹

Das Bild soll ihm zufolge ein „ursprünglicher Ort“ der Malerei und des Farbempfindens sein.⁷⁶² Final geht es Joseph Marioni stets um die sinnliche Erfahrung des Betrachters und der Künstler richtet seinen Fokus auf den „wahrnehmbaren Gefühlsausdruck und darauf, wie das konkrete

⁷⁵⁷ WILLIAMS COLLEGE MUSEUM OF ART (1984), S. 31.

⁷⁵⁸ Zu dem Werk von Joseph Marioni siehe: BELZ, C. (1999), FRIED, M. (1998), S. 149-150, JONAS, J. (1994), KAMES, B. (2004f), o. S, KERSTING, H. (1994), ROSE ART MUSEUM (1998), WIENER SECESSION (1996).

⁷⁵⁹ Joseph Marioni zitiert aus MARIONI, J. (1988), S. 12.

⁷⁶⁰ Abb.30: Joseph Marioni: *Painting*, 1983, Acryl auf Leinwand, 240x210cm, Werk zerstört (gezeigt in der Ausstellung *Radical Painting: An Exhibition of Painting*. Vgl. WILLIAMS COLLEGE MUSEUM OF ART (1984)).

⁷⁶¹ BELZ, C. (1999), S. 11.

⁷⁶² Vgl. KERSTING, H. (1994), S. 74.

*Objekt des Bildes zu einem Ort der Wahrnehmung werden kann.*⁷⁶³ Für Justus Jonas stellen die Werke von Joseph Marioni „*ästhetische Phänomene*“ dar, die versuchen würden, „*so sinnlich zu sein, wie es gemalte materielle Objekte sein können – eine Malerei, an deren Anfang nicht das Wort und der Gedanke, sondern die Empfindung des Betrachters steht.*“⁷⁶⁴

3.3.3 Olivier Mosset

***Was aber Kunst ist, weiß ich nicht. Was für mich zählt ist Malerei.*⁷⁶⁵ (Olivier Mosset)**

Olivier Mosset verfolgt mitunter den konzeptuellsten Ansatz aller Künstler von *Radical Painting*. In seinem vielseitigen Werk beschäftigte sich der Künstler stets mit den Grundfragen der Malerei und geht der Frage nach, was „*reine Malerei*“ ist (Abb.31).⁷⁶⁶ Den Künstler „*bewegt die Frage, was Malerei konkret ist (...), zum Beispiel das Sichtbarwerden ihrer Autonomie, die Banalität des Bildträgers, die Materialität der Farbe.*“⁷⁶⁷

Sein Œuvre reicht von monochromen Arbeiten bis hin zu Werken, bei denen geometrische Formen wie Streifen oder Ringe dominieren. Dabei legt er sich nicht auf ein Format fest, sondern verwendet sowohl quadratische als auch rechteckige Bildformate in allen Größen, die bis zu 20 Quadratmetern reichen. Diese konzeptuelle Offenheit begründet sich darin, dass kein Element werkbestimmend sein soll. Meist arbeitet der Künstler mit Acryl- und Ölfarben oder Industrielacken auf Leinwand. Seine Farbpalette ist ebenso durch eine extreme Offenheit bestimmt: „*Für mich ist jede Farbe verfügbar, jede Farbe gleichwertig.*“⁷⁶⁸ Zudem vermeidet Olivier Mosset beim Farbauftrag jegliche künstlerische Handschrift, da sonst das Farbfeld zu einem Ort der Handlung werde. Maurice Besset

⁷⁶³ Joseph Marioni zitiert aus MARIONI, J. (1988), S. 12.

⁷⁶⁴ Justus Jonas zitiert aus KERSTING, H. (1994), S. 77.

⁷⁶⁵ MOSSET, O. (1987), S. 201.

⁷⁶⁶ Abb. 31: Olivier Mosset: *Ohne Titel*, 1983, Öl auf Leinwand, 279x140cm, Williams College Museum of Art, Williamstown, MA (gezeigt in der Ausstellung *Radical Painting: An Exhibition of Painting*. Vgl. WILLIAMS COLLEGE MUSEUM OF ART (1984)). Zu dem Werk von Olivier Mosset siehe: AARAU, A.K. (1985), KAMES, B. (2005c), o. S, MUSÉE CANTONAL DES BEAUX-ARTS (2003), OTT, S. (1990), STÄDTISCHE GALERIE DER MUSEEN DER STADT REGENSBURG (1986).

⁷⁶⁷ Olivier Mosset zitiert aus STÄDTISCHE GALERIE DER MUSEEN DER STADT REGENSBURG (1986), S. 34.

⁷⁶⁸ MOSSET, O. (1982), S. 49.

begründet die Offenheit des künstlerischen Ansatzes und die extreme Zurückhaltung des Künstlers folgendermaßen:

„Voraussetzung dazu ist aber, dass der Maler selbst frei bleibe, seine Experimente ausschließlich nach dem Rhythmus der Erfahrungen führt, die er beim Malen über das Malen macht. Die Malerei, als Akt und als Ergebnis des Malens, die Dinge, die der Maler beim Malen von ihr und über sie erfährt, sollen allein das Spiel führen.“⁷⁶⁹

3.3.4 Phil Sims

***Painting is painting. For the painter there can be no idea but in paint. What is unfortunate is that the intent of painting is being forgotten. Paint can become the bridge, to go beyond is to transgress upon the intent.*⁷⁷⁰ (Phil Sims)**

Phil Sims verfolgt einen anderen, weniger konzeptuellen Ansatz als Olivier Mosset. Ihm geht es um die Untersuchung und Thematisierung der Farbe, vor allem um ihre sinnliche und emotionale Präsenz (Abb.32).⁷⁷¹

Die Dominanz der Farbe wird bereits in der Verwendung von großen, meist rechteckigen Formaten offensichtlich. Phil Sims verwendet meist Öl- oder Acrylfarbe auf Leinwand oder Nessel. Manchmal unterstützt er die Materialschwere und den haptischen Charakter seiner Arbeiten durch das Hinzumischen anderer Materialien wie bspw. Wachs, Kalk oder auch Holzspänen. Der Künstler selbst hebt die Farbe „*as image substance*“ seiner Werke hervor.⁷⁷²

⁷⁶⁹ Maurice Besset zitiert aus AARAU, A.K. (1985), o. S.

⁷⁷⁰ WILLIAMS COLLEGE MUSEUM OF ART (1984), S. 37.

⁷⁷¹ Abb. 32: Phil Sims: *Ohne Titel*, 1984, Öl auf Leinwand, 259x259cm, Williams College Museum of Art, Williamstown, MA (gezeigt in der Ausstellung *Radical Painting: An Exhibition of Painting*. Vgl. WILLIAMS COLLEGE MUSEUM OF ART (1984)). Zu dem Werk von Phil Sims siehe auch: BLEYL, M. (1996), CHARLOTTE JACKSON FINE ART (2000), FUHRWERKSWAAGE, K. (2002), GALERIE KROHN (2001), GALERIE RUPERT WALSER (1997), KUNSTVEREIN GRAFSCHAFT BENTHEIM (2001), STÄDTISCHE AUSSTELLUNGSHALLE MARIENBAD (1996), STÄDTISCHE GALERIE IM LENBACHHAUS / FRIEDEL, H. (2006).

⁷⁷² Phil Sims zitiert aus SHIRLEY CERF GALLERY (1980), o. S.

Die Farbe trägt Phil Sims meist in dünnen, lasierenden Farbschichten auf und erreicht so eine gesteigerte Intensität. Aufgrund dieser Schichtenmalerei ist die einzelne Farbe schwer zu bestimmen; sie stellt vielmehr die Summe aller Lasuren dar. Meist verwendet der Künstler breite, weiche Pinsel, und oftmals sind Spuren seiner Handbewegung auf der Oberfläche zu sehen. Ihm ist die Faktur und Struktur seiner Bilder extrem wichtig: *„I am interested in a certain intelligence within a painting, and structure is one way to achieve it.“*⁷⁷³

Seine speziellen Farbmischungen, die besondere Oberfläche und innere Struktur seiner Bilder tragen dazu bei, dass jedes Bild eine ihm eigene Farb- und Lichtwirkung entwickelt. Laut Erich Franz ist die Malerei von Phil Sims das Ergebnis von *„sensibel und genau gesteuerten Relationen“* und bestimmt durch

*„die Art des Farbauftrages, die Vibration der Pinselspuren, das farbige Mischungsverhältnis, die Mitwirkung vielfacher Untermalungen, die Pastosität und optische Intensität der Farbmaterie und das Zusammenwirken des Bildformats mit Farbton und Pinselarbeit.“*⁷⁷⁴

Final sucht Phil Sims eine Malerei, die weder nach Absolutheit noch Transzendenz strebt, sondern nach der Präsenz der Farbe, ihrer Farbsubstanz und sinnlichen Wahrnehmung durch den Betrachter. Laut dem Künstler liegt es am Betrachter, *„to become aware of the time each painting asks for itself to allow its rich and varied syntax to unfold.“*⁷⁷⁵

3.3.5 Günter Umberg

My painting has no meaning but exists through itself.⁷⁷⁶ (Günter Umberg)

Die Farbe Schwarz bestimmt das Werk von Günter Umberg, und der Künstler setzt sich in seinem Œuvre fast ausschließlich mit dieser „Nicht-Farbe“ auseinander (Abb.34):

⁷⁷³ STÄDTISCHE AUSSTELLUNGSHALLE MARIENBAD (1996), S. 28.

⁷⁷⁴ FRANZ, E. (2005), S. 24.

⁷⁷⁵ Phil Sims zitiert aus SHIRLEY CERF GALLERY (1980), o. S.

⁷⁷⁶ Günter Umberg zitiert nach WILLIAMS COLLEGE MUSEUM OF ART (1984), S. 13.

„Laut dem Farbspektrum gibt es Schwarz nicht als Farbe, sondern erst als Dunkelwert in der anderen physikalischen Kategorisierung des Hell-Dunkel-Spektrums. Schwarz ist für mich hingegen eine eigenständige Farbe wie jede andere auch, da für mich die Farbe immer gebunden ist an ihre Materialität.“⁷⁷⁷

Doch stellt Günter Umberg stets die physische Präsenz der Farbe als Pigment und ihre poröse Stofflichkeit in den Vordergrund. Dabei stellt schwarzes Pigment die Basis seiner Malerei dar. Meist besitzt das Pigment autarken Charakter, ist nicht verrieben, verflüssigt oder verdünnt, und verleiht seinen Bildern einen samtigen, tief schwarzen Eindruck. Manchmal vermischt der Künstler das Schwarz auch mit Preußisch-blau, Indigo oder verschiedenen Grünpigmenten. Ebenso erweitert er seine Materialwahl durch Asphaltlack, Dammarharz, Wachs oder Paraffin, und in den späteren Jahren wird das Schwarz durch andere farbige Pigmente wie Rot oder Gelbocker ergänzt.

Die Farbe selbst setzt Günter Umberg meist auf dünne Aluminium- oder Holzträger, die konisch zugeschnitten sind und legt sie mit mehreren, manchmal bis zu 50 Schichten übereinander: *„Ich kann eher durch ein Schichten, durch ein räumliches Zu-mir-Aufbauen einer Farbe etwas entwickeln, was dann erst zu einer Form wird, als durch ein Nebeneinandersetzen der Farbe.“⁷⁷⁸* Durch mehrmaliges Abschleifen vorhergehender Schichten, den Auftrag neuer Pigmente sowie das Auftragen von Firnis intensiviert er die Wirkung der Farbe und verleiht ihr eine enorme Tiefenwirkung. Keine Malspuren zeugen von der Handschrift des Künstlers. Vielmehr geht es ihm um die visuelle Präsenz und Autonomie des Kunstwerkes. Malerei bedeutet für ihn nicht nur eine bloße Farberscheinung, sondern besitzt darüber hinaus eine immaterielle Dimension:

„I understand Paint as a presence of Color that has principally an existential quality. Color is material and at the same time immanently immaterial; which means, it is capable of evoking a pure spiritual / intellectual response in spite of being inseparably bound to the purely physical.“⁷⁷⁹

⁷⁷⁷ Günter Umberg zitiert aus UMBERG, G. / HENGESBACH, R. (1992), S. 7-25. Abb. 34: Günter Umberg: *Ohne Titel*, 1983, Pigment und Damar auf Aluminium, 65x65cm, Ort unbekannt (gezeigt in der Ausstellung *Radical Painting: An Exhibition of Painting*. Vgl. WILLIAMS COLLEGE MUSEUM OF ART (1984)). Zu dem Werk von Günter Umberg siehe: BLEYL, M. (1996), KAMES, B. (2003d), o. S., KERSTING, H. (1989), MUSEUM LUDWIG KÖLN (2000), MUSEUM MODERNER KUNST LANDKREIS CUXHAVEN (1992), POETTER, J. (1992), ROMAIN, L. / BLUEMLER, D. (1995), STÄDTISCHE GALERIE IM STÄDEL (1983).

⁷⁷⁸ Günter Umberg zitiert aus UMBERG, G. / HENGESBACH, R. (1992), S. 7-25.

⁷⁷⁹ Günter Umberg zitiert aus WILLIAMS COLLEGE MUSEUM OF ART (1984), S. 43.

3.3.6 Jerry Zeniuk

*Good painting is a contradiction between flat and spatial experience, and it is in this contradiction that I believe lays the meaning and profundity of painting. It is in this contradiction that we may find beauty.*⁷⁸⁰
(Jerry Zeniuk)

Farben zu schaffen, heißt für Jerry Zeniuk kontrastierende Elemente zu verbinden. Meist arbeitet er mit Ölfarbe auf Leinwand, die er anfangs in bis zu 40 Schichten aufeinander legt. Ab Mitte der 70er Jahre setzt er sich verstärkt mit Form- und Farbkontrasten auseinander. Der Künstler setzt dabei eine Farbe auf die Fläche der Leinwand, bringt eine andere dazu, für die er sich beim Betrachten der ersten entscheidet und errichtet so nach und nach ein Farb- und Formgefüge (Abb.35).⁷⁸¹ 1984 betont er: *“These paintings are a dilemma for me because there is so little to hold onto – no measured space, no rational order, no system of color, except for the inherent law of color which is organic.”*⁷⁸²

Final zielt Jerry Zeniuk immer stärker auf ein innerbildliches, koloristisches System, das den einzelnen Farbelementen in einer freien, für jedes Bild im Malprozeß neu zu findenden Komposition größtmögliche Selbständigkeit bei Intensivierung der Farbwertigkeit einräumt. Für ihn eröffnen sich dadurch *„grenzenlose Möglichkeiten, gewonnen aus nur drei Grundfarben!“*⁷⁸³ Nach Wilhelm Warning ist die Malerei von Jerry Zeniuk durch folgende Polaritäten bestimmt:

*„Im Malen zueinander- und übereinander gesetzter Farbfelder schafft er durch Gestaltung der Oberfläche Bildtiefe, lässt, nur durch Schichtung, durch Ergänzung und Konfrontation, Kälte und Wärme, Licht und Dunkel die Räume entstehen, in die die Betrachter sich hineinsehen können.“*⁷⁸⁴

⁷⁸⁰ Jerry Zeniuk zitiert aus WILLIAMS COLLEGE MUSEUM OF ART (1984), S. 45. Vgl. ebenso BLEYL, M. (1986), S. 41.

⁷⁸¹ Abb. 35: Jerry Zeniuk: *Ohne Titel*, 1983, Öl auf Leinen, 84x76cm, Atelier des Künstlers, New York, NY (gezeigt in der Ausstellung *Radical Painting: An Exhibition of Painting*. Vgl. WILLIAMS COLLEGE MUSEUM OF ART (1984)). Zu dem Werk von Jerry Zeniuk siehe BLEYL, M. (1986), S. 41, KAMES, B. (2003g), o. S, KUNSTRAUM FUHRWERKSWAAGE (1996), ROMAIN, L. / BLUEMLER, D. (1999), STÄDTISCHE GALERIE IM LENBACHHAUS (1999).

⁷⁸² Jerry Zeniuk zitiert aus WILLIAMS COLLEGE MUSEUM OF ART (1984), S. 16.

⁷⁸³ Jerry Zeniuk zitiert aus KUNSTMUSEUM WINTERTHUR (1999), S. 180.

Nach Jerry Zeniuk ist das Gemälde zwar aus realen Materialien gemacht, wird aber zweidimensional und unabhängig von seiner Materialität gesehen: „Doch wenn wir Bilder betrachten, durchdringen wir visuell die Bildebene und erfahren eine Art Tiefe. In diesem Widerspruch finden wir Sinn.“⁷⁸⁵

3.3.7 Frederic Matys Thursz

*I do not believe that painting is an object nor do I believe it can be neutral nor can it be dependent upon the viewer.*⁷⁸⁶ (Frederic Matys Thursz)

Welche Rolle spielte Frederic Matys Thursz innerhalb von *Radical Painting*? Fest steht, dass er ab März 1979 an den Treffen der Gruppe teilnahm und in den darauf folgenden Jahren ebenso an den verschiedenen Ausstellungen und Publikationen von *Radical Painting* beteiligt war.⁷⁸⁷

Laut Nina Lünenborg fühlte er sich vor allem Jerry Zeniuk und Raimund Girke freundschaftlich verbunden.⁷⁸⁸ Aufgrund seines enormen Wissens und seiner Erfahrung stellte er laut Steven Rosenthal für viele nicht nur einen Freund, sondern auch eine Art „Lehrer“ dar, hatte stets „a very coherent explanation for everything.“⁷⁸⁹ Nina Lünenborg charakterisiert ihn als „sehr kultiviert, sehr gebildet“ und Joseph Marioni bestätigt: „He would bring a kind of subtlety and intelligence that no one else of the group brought in.“⁷⁹⁰

⁷⁸⁴ Wilhelm Warning zitiert aus ROMAIN, L. / BLUEMLER, D. (1995), S. 7.

⁷⁸⁵ Jerry Zeniuk zitiert aus AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE (1995), o. S.

⁷⁸⁶ Frederic Matys Thursz zitiert nach WEI, L. (ohne Datum), o. S. Vgl. ebenso WEI, L. (1990), S. 16-17.

⁷⁸⁷ Vgl. Kap. Entstehung Radical Painting.

⁷⁸⁸ Künstlerisch setzte sich Frederic Matys Thursz laut Nina Lünenborg angeblich neben den genannten Künstlern vor allem mit Marcia Hafif, Joseph Marioni und Günter Umberg auseinander. Vgl. KAMES, B. (2005b), o. S. Dies bestätigten auch andere Interviewpartner wie bspw. Jean Fremon. Vgl. KAMES, B. (2002c), o. S.

⁷⁸⁹ Steven Rosenthal zitiert nach KAMES, B. (2004o), o. S. Laut Nina Lünenborg gab es „sicherlich Relationen innerhalb dieser Gruppe, bei denen er eher als Lehrer eine Rolle gespielt hat. Viele haben sich an ihm gerieben, als dem ältesten in dieser Gruppe.“ KAMES, B. (2005b), o. S.

⁷⁹⁰ Joseph Marioni zitiert nach KAMES, B. (2004f), o. S.

Laut Hartwig Kompa besaß Frederic Matys Thursz eine starke Position innerhalb von *Radical Painting*, war sehr geschätzt, „in seiner Arbeit sehr überzeugend und auch in seiner Art.“⁷⁹¹ Für Joseph Marioni bspw. war Frederic Matys Thursz „one of the great painters of the late 20th century.“⁷⁹² Günter Umberg bestätigt, dass er „gerade von den Jüngeren eine große Unterstützung erfuhr.“⁷⁹³ Hartwig Kompa betont darüber hinaus die Bedeutung von Frederic Matys Thursz für die europäischen Künstler der Gruppe und bezeichnet ihn als eine „ganz wichtige Bezugsperson.“⁷⁹⁴

Trotz aller künstlerischer Gemeinsamkeiten, verbindender Intentionen und gemeinsamen Ausstellungen unterschied sich Frederic Matys Thursz jedoch grundlegend von jedem einzelnen Künstler von *Radical Painting*. Er unternahm keine „Bestandsaufnahme der Methoden und Materialien“ wie Marcia Hafif, noch stellte er das „Fließen-Lassen“ der Farbe in den Vordergrund seiner Malerei wie Joseph Marioni. Auch teilte er nicht den konzeptuellen Ansatz von Olivier Mosset, und die schwarzen, monochromen Arbeiten von Günter Umberg unterscheiden sich hinsichtlich ihrer Materialbeschaffenheit und Fokussierung auf das einzelne Pigment grundlegend von seinen Arbeiten. Genauso wenig verfolgte Frederic Matys Thursz ein „koloristisches System von Gegensätzen“ wie Jerry Zeniuk. Selbst die Arbeiten von Phil Sims weisen hinsichtlich ihrer Materialien, Faktur und Technik wesentliche Unterschiede auf.

Vielmehr verfolgte Frederic Matys Thursz mit seiner Fokussierung auf Farbe und Licht eine vollkommen eigenständige Position innerhalb von *Radical Painting*. Die Wahl seiner Pigmente, Bindemittel und anderer Materialien sowie die Konzentration auf die Oberflächenstruktur und die künstlerische Handschrift führten zu vollkommen eigenständigen Arbeiten. Ebenso erreichte er durch seine spezielle Technik der Schichtenmalerei eine außerordentliche Licht- und Farbwirkung, die kein anderes Œuvre von *Radical Painting* aufweist. Seine Werke sind von dem Paradoxon ihrer enormen Materialität, Tiefenwirkung und dem gleichzeitigen Postulat nach Immaterialität geprägt.

⁷⁹¹ Hartwig Kompa zitiert nach KAMES, B. (2003e), o. S. Nina Lünenborg bestätigt: „Er war sehr klar, sprachlich sehr versiert und konnte kolossal provozieren. Das machte ihn als Gesprächspartner sehr interessant.“ KAMES, B. (2005b), o. S.

⁷⁹² Joseph Marioni zitiert aus NEW YORK STUDIO SCHOOL OF DRAWING PAINTING AND SCULPTURE (1999), o. S.

⁷⁹³ Günter Umberg zitiert nach KAMES, B. (2003d), o. S.

⁷⁹⁴ Hartwig Kompa zitiert aus KAMES, B. (2003e), o. S.

Besonders hinsichtlich des transzendenten, sublimen Charakters seiner Werke weisen diese eher eine Nähe zu seiner Vorgängergeneration des *Abstrakten Expressionismus* als zu den Künstlern von *Radical Painting* auf.⁷⁹⁵

3.4 Ende

*Artists with different backgrounds, different intends, doing different works. At one time it just happened that they made a statement what art or painting could be.*⁷⁹⁶ (Olivier Mosset)

Bereits bei dem Vergleich der einzelnen Künstler von *Radical Painting* wird deutlich, wie groß die Unterschiede innerhalb der „Gruppe“ waren. Marcia Hafif formuliert es folgendermaßen:

„(...) when we got together and discussed our work we saw that we all had very different reasons for doing what we were doing. There was no structure that one could call ‚Radical Painting‘. It varied a lot from one artist to another. Some artists felt closer to each other than others.“⁷⁹⁷

Laut Erich Franz seien die künstlerischen Ansätze untereinander so unterschiedlich gewesen, dass sich damals *„ein Gesprächskreis, nicht aber eine künstlerische Richtung etablieren konnte.*“⁷⁹⁸

⁷⁹⁵ Parallelen hinsichtlich der Materialität und Oberfläche lassen sich am ehesten zu dem Werk von Milton Resnick ziehen. Brooks Adams betont: *„Thursz’s earthy fields of paint are perhaps closest in feeling to Milton Resnick’s spinachy encrustations: like the slightly older, Russian-born painter, Thursz seems to have a nearly mystical agenda for his particularly materialist brand of abstraction.“* ADAMS, B. (1991), S. 139-140. Kenneth Wahl hebt ebenfalls die Nähe zu Milton Resnick hervor. Beide seien durch den *Abstrakten Expressionismus* beeinflusst und hätten erkannt, dass *„the main contribution of the Abstract Expressionism was their ability to use paint as a means to achieve the optical. (...) Both Resnick and Thursz address as a main issue the primacy of light and the transcendence of paint.“* WAHL, K. (1990), S. 15. Vgl. ebenso KAMES, B. (2004h). Ebenso betont Nina Lünenborg, dass Frederic Matys Thursz den Künstler sehr schätzte und mit ihm zusammen Ausstellungen bestreiten wollte. Vgl. KAMES, B. (2005b), o. S.

⁷⁹⁶ Olivier Mosset zitiert nach KAMES, B. (2005c), o. S.

⁷⁹⁷ Marcia Hafif zitiert nach KAMES, B. (2004j), o. S.

⁷⁹⁸ FRANZ, E. (2005), S. 33.

Einige Gruppenmitglieder negierten strikt die Betitelung als Gruppe.⁷⁹⁹ Auf die Frage, warum er unter dem Label „*Radical Painting*“ ausgestellt habe, antwortete Frederic Matys Thursz: „*Yes, but I didn't belong there. The question is, who did? (...) There is no consensus in the definition of radical painting.*“⁸⁰⁰

Zudem haben sich nach und nach verschiedene Parteien innerhalb von *Radical Painting* herauskristallisiert. Oftmals wurden Carmengloria Morales, Jerry Zeniuk, Frederic Matys Thursz, Howard Smith, Merrill Wagner in ein Lager geworfen. Marcia Hafif und Olivier Mosset hätten meist als Vermittler fungiert. Phil Sims, Joseph Marioni und Günter Umberg haben angeblich den Gegenpol dazu gebildet.⁸⁰¹ Selbst über den Begriff *Radical Painting* herrschte keine Einigkeit, und Frederic Matys Thursz bemerkte:

„*But painting must be more than a root. After all, it is not the root we admire, but the trees. What radical has come to mean is the installation of fragmented thoughts about process. It is a gallery of fragments.*“⁸⁰²

Desweiteren habe es keinen Konsens über die künstlerische Ausrichtung in der Gruppe gegeben, und später wurde immer stärker die Monochromie in den Vordergrund gestellt, wie es Nina Lünenborg betont: „*Die Gruppe bekam immer mehr Mitglieder, auch aus der jüngeren Generation. Innerhalb der jüngeren Generation wurde das immer mehr mit monochromer Malerei gleichgesetzt.*“⁸⁰³ Howard Smith hebt hervor: „*There were people who were accentually very committed to monochrome. There were others who were not so committed to monochrome.*“ Als sich laut dem Künstler die monochromen Tendenzen immer stärker manifestierten bzw. „*when the group became more focused, it suffered a bit.*“⁸⁰⁴

⁷⁹⁹ Jerry Zeniuk bspw. verneint die Definition als Gruppe. Joseph Marioni dagegen bejaht sie. Vgl. KAMES, B. (2004f), o. S., KAMES, B. (2003g), o. S. Selbst in der Literatur existiert keine anerkannte Definition darüber, was *Radical Painting* nun eigentlich war, eine Gruppe, ein Phänomen oder nur eine leere Bezeichnung. Vgl. bspw. STÄDTISCHE GALERIE IM LENBACHHAUS (2003), HAASE, A. (1987b), S. 81-83 und WILLIAMS COLLEGE MUSEUM OF ART (1984).

⁸⁰⁰ Frederic Matys Thursz zitiert nach WEI, L. (ohne Datum), o. S. Vgl. ebenso WEI, L. (1990), S. 16-17.

⁸⁰¹ Vgl. bspw. KAMES, B. (2005a), o. S. Laut Merrill Wagner waren Marcia Hafif, Joseph Marioni und Frederic Matys Thursz eine „Gruppe“. KAMES, B. (2004i), o. S. Vgl. ebenso KAMES, B. (2003g), o. S., KAMES, B. (2004j), o. S.

⁸⁰² Frederic Matys Thursz zitiert nach WEI, L. (ohne Datum), o. S. Vgl. ebenso WEI, L. (1990), S. 16-17.

⁸⁰³ Nina Lünenborg zitiert aus KAMES, B. (2005b), o. S.

⁸⁰⁴ Howard Smith zitiert nach KAMES, B. (2005a), o. S. Joseph Marioni bspw. nennt zwei „*camps*“. Die einen verfolgten „*actual painting*“. Die anderen gingen „*back to some sort of abstraction.*“ KAMES, B. (2004f), o. S.

Einige Gruppenmitglieder wie bspw. Jerry Zeniuk empfanden die Kategorien der Gruppe ebenfalls als zu dogmatisch.⁸⁰⁵ Frederic Matys Thursz war das alles „*too theoretical. All categories break down if examined. Then, one gets trapped, hemmed in. To categorize is to put things into parentheses; they delimit the painting.*“⁸⁰⁶ Dabei darf man nicht vergessen, dass die Künstler ganz unterschiedliche künstlerische Hintergründe besaßen und sich auch nach dem Ende von *Radical Painting* verschieden weiterentwickelten. Laut Reinhard Ermen sei dies eine „*Versammlung von Individualisten*“ gewesen, „*die sich die Farbe auf ihre Leinwände geschrieben haben.*“⁸⁰⁷

Die Ausstellung in Williamstown 1984 beurteilen viele als das Ende von *Radical Painting*, „*the final show*“ laut Howard Smith.⁸⁰⁸ Olivier Mosset bestätigt: „*When the Williamstown show happened it kind of collapsed. That was it.*“⁸⁰⁹ Bereits im Vorfeld kam es immer wieder zu Auseinandersetzungen, und diese Spannungen waren nach der Ausstellung nicht mehr beizulegen. Steven Rosenthal summiert es folgendermaßen: „*People's visions were quite different. Sometimes people's egos were quite strong. That happens with almost every group.*“⁸¹⁰

Ebenso stellte die Aufnahme der europäischen Maler wie Günter Umberg oder auch Raimund Girke ein zusätzliches Konfliktpotenzial dar. Den beiden Künstlern wurde vorgeworfen, nur an wenigen Treffen beteiligt gewesen zu sein. Die Ausstellung in Oberhausen 1984 stellte schließlich das endgültige Ende von *Radical Painting* dar, und die Spannungen zwischen dem europäischen und amerikanischen „Lager“ bzw. den einzelnen Parteien waren nicht mehr zu überbrücken. Dies zeigt sich u. a. daran, dass ein Großteil der ursprünglichen Gruppenmitglieder nicht mehr in Oberhausen vertreten war. Amerikanische Künstler wie Howard Smith, Marcia Hafif oder Susanna Tanger fehlten.

Zudem wurde immer offensichtlicher, dass nicht nur die künstlerischen Positionen immer weiter auseinanderdrifteten, sondern auch die einzelnen Gruppenmitglieder unterschiedliche Intentionen verfolgten. Angeblich sei es keine Gruppe gewesen, sondern vielmehr eine Interessengemeinschaft

⁸⁰⁵ Jerry Zeniuk vergleicht es heute mit zwei Schiffen, die sich begegneten, aber langsam aneinander vorbeifuhren. Jerry Zeniuk zitiert nach ROMAIN, L. / BLUEMLER, D. (1999), S. 10.

⁸⁰⁶ Frederic Matys Thursz zitiert nach WEI, L. (ohne Datum), o. S. Vgl. ebenso WEI, L. (1990), S. 16-17.

⁸⁰⁷ ERMEN, R. (2000b), o. S.

⁸⁰⁸ Howard Smith zitiert nach KAMES, B. (2005a), o. S.

⁸⁰⁹ Olivier Mosset zitiert nach KAMES, B. (2005c), o. S.

⁸¹⁰ Steven Rosenthal zitiert nach KAMES, B. (2004o), o. S. Reinhard Ermen betont bspw. das dominante Verhalten von Joseph Marioni und Günter Umberg. Laut ihm habe sich die „*Gruppe Radical Painting*“ kurz nach der Oberhausener Ausstellung „*zerstritten. Sie fühlten sich von Umberg und Marioni überrollt.*“ Vgl. KAMES, B. (2003j), o. S.

angesichts der mangelnden Rezeption dieser Malerei in der damaligen Zeit. Steven Rosenthal liefert folgende Begründung: „*We got together because there were no voices at that time which were really talking about painting.*“⁸¹¹ Die Künstler fühlten sich meist isoliert, aber die Gemeinschaft konnte diesem Zustand Abhilfe schaffen. Die Aussicht auf gemeinsame Ausstellungen und Publikationen stellte einen zusätzlichen Anreiz dar. Marcia Hafif bspw. sah darin einen Hauptgrund, warum sich Frederic Matys Thursz der Gruppe angeschlossen hatte: „*His greater interest was in finding where to exhibit the paintings.*“⁸¹² Reinhard Ermen sieht die „*Gruppe Radical Painting auch als Selbst-Hilfe-Gruppe, um sich für eine Ausstellung zu organisieren, eine neue Öffentlichkeit anzusprechen.*“⁸¹³

Nach den gemeinsamen Ausstellungen in Williamstown und Oberhausen waren es vor allem Günter Umberg und Joseph Marioni, die aus dem Terminus *Radical Painting* eine eigene Begrifflichkeit entwickelten und in einem steten Diskurs am Leben erhielten, nicht zuletzt durch Umbergs *Raum für Malerei* in Köln und durch ihre gemeinsame Schrift *Outside the Cartouche*, die manchmal und fälschlicherweise als Manifest von *Radical Painting* gesehen wurde.⁸¹⁴ Manche beurteilen diese Publikation eher kritisch wie bspw. Hartwig Kompa, für den diese Schrift eher „*politisch motiviert*“ war.⁸¹⁵

Zu betonen ist, dass die Ansichten hierüber und über die Entstehung, die Definition und das Ende von *Radical Painting* je nach Künstler, Kunstkritiker oder Interviewpartner verschieden sind. Reinhard Ermen zog bereits 1989 folgenden Schluss:

„*Radical Painting – der Begriff kennzeichnet keine Gruppe, er bezeichnet keinen Stil; vielleicht könnte man ihn am ehesten fassen, indem man sagt, es ist eine Frage: Was kann Malerei heute sein?*“⁸¹⁶

⁸¹¹ Steven Rosenthal zitiert nach KAMES, B. (2004o), o. S. Vgl. Kap. Rezeption von Radical Painting und Rezeption von Frederic Matys Thursz.

⁸¹² Marcia Hafif zitiert nach KAMES, B. (2004j), o. S.

⁸¹³ Reinhard Ermen zitiert nach KAMES, B. (2003j), o. S. Vgl. auch KAMES, B. (2005c), o. S.

⁸¹⁴ MARIONI, J. / UMBERG, G. (1986), S. 7-16. Vgl. ebenso UMBERG, G. / MARIONI, J. (1986), S. 14-15.

⁸¹⁵ Hartwig Kompa zitiert nach KAMES, B. (2003e), o. S.

⁸¹⁶ ERMEN, R. (1989b), S. 22. Vgl. ebenso ERMEN, R. (2000a), S. 391.

3.5 Kontext

*Should a picture look like anything, even a Courbet, or a Velazquez, or does it make any difference if it does or if it does not as long as it is an oil painting. And if it less than anything does it make any difference and if it is more like anything does it make any difference and yet if it is not like anything at all it is an oil painting. You see it does get complicated because after all you have to like looking at an oil painting.*⁸¹⁷ (Gertrude Stein)

Verschiedene Strömungen der Moderne beginnend mit der *Monochromie* bis hin zur *Analytischen* bzw. *Fundamentalen Malerei* der 70er Jahre kann man als die künstlerischen Wegweiser sehen, deren Infragestellung der Malerei von den Künstlern von *Radical Painting* radikal beantwortet und fortgesetzt wurde.

Es ist eine Frage des Betrachterstandpunktes bzw. der Interpretation welche Kunstströmungen man als Vorläufer von *Radical Painting* bewerten will, und diese unterschieden sich je nach dem einzelnen Künstler der Gruppe, die – wie bereits beschrieben worden ist – aus unterschiedlichen, künstlerischen Richtungen kamen und sich auch nach dem Ende von *Radical Painting* verschieden weiterentwickelten.⁸¹⁸ Bereits Klaus Honnef machte für die Ausstellung *Bilder ohne Bilder* 1977 die Erfahrung: „Gefragt, in welcher Tradition sie ihre Arbeit sehen, mobilisieren sie die Kette großer Malerei von Leonardo und Tizian bis zu Monet und Ad Reinhardt.“⁸¹⁹

So könnte man auf die Entwicklung der *Monochromie* und deren Weiterführung durch *Radical Painting* eingehen. Für Reinhard Ermen verfolgen die radikalen Maler eine Farbintensität, hinter der alles zurücktrete:

„Dieser Identität am nächsten kommen „monochrom“ inspirierte Konzepte, und ihre farbkonzentrierte Ausschließlichkeit unterscheidet sie von früherer monochromer

⁸¹⁷ Gertrude Stein zitiert aus CENTRAAL MUSEUM UTRECHT (1992), S. 9.

⁸¹⁸ Vgl. Kap. Marcia Hafif, Joseph Marioni, Olivier Mosset, Phil Sims, Günter Umberg und Jerry Zeniuk.

⁸¹⁹ Klaus Honnef zitiert aus RHEINISCHES LANDESMUSEUM BONN (1978), S. 9.

*Malerei, deren Tradition hier weitergemalt und im Sinne von Radikaler Malerei weitergeleitet werden.*⁸²⁰

Doch sahen sich viele der Künstler von *Radical Painting* nicht als monochrome Maler, einschließlich Frederic Matys Thursz: „*I have never painted a monochrome painting. I have always preferred the interstices between colors, the chromatic span between purities, as Delacoix called them.*“⁸²¹

In diesem Zusammenhang ließen sich ebenso Parallelen zum *Abstrakten Expressionismus* bzw. zum *Colorfield Painting* ziehen. Für Reinhard Ermen bspw. haben die radikalen Maler „aus Rothko, Newman eine neue, konzentriertere Konsequenz, aus der Farbmächtigkeit des Abstrakten Expressionismus und seiner Nachfolger“ geschaffen.⁸²² Ebenso steht für Markus Lepper *Radical Painting* im Zusammenhang mit der „Rezeption des abstrakten Expressionismus in Amerika und Europa und der vehementen Kritik seiner metaphysischen Implikationen.“⁸²³ Besonders Frederic Matys Thursz hatte von allen „radikalen“ Malern eine sehr enge Verbindung zum *Abstrakten Expressionismus*.⁸²⁴

⁸²⁰ ERMEN, R. (1989b), S. 23. Ein Großteil der radikalen Maler wurde zum Beispiel in der Ausstellung *La Couleur Seule – L’expérience du Monochrome* 1988 in Lyon gezeigt. Vgl. MUSÉE ST. PIERRE ART CONTEMPORAIN (1988). Für Joseph Hanimann erreicht in der Rezension über die Ausstellung in Lyon die monochrome Entwicklung „in den jungen amerikanischen ‚Radical Painters‘ wie Sims, Hafif oder Thursz eine weitere Etappe.“ HANIMANN, J. (1988).

⁸²¹ Frederic Matys Thursz zitiert aus WEI, L. (ohne Datum), o. S. Vgl. ebenso WEI, L. (1990), S. 16-17. Der Künstler begründete dies folgendermaßen: „So-called monochrome paintings are not monochrome, with few exceptions. Neither are they similar to each other – any more than a Pollock is similar to a Rothko. (...) Of historic necessity, monochrome cannot be a concern of painters who paint on rectangle and square. These two shapes contain within themselves all the references of a tradition; they reflect all of its concerns. (...) Monochrome in Western painting does not exist. Titanium white over zinc white proclaims a third white. (...) Monochrome may apply for shaped canvases, objects canonized into ‚thinghood‘. They are no longer in the realm of painting but painting cum sculpture.“ THURSZ, F.M. (1981), S. 155. Nichtsdestotrotz nahm Frederic Matys Thursz immer wieder an „monochromen“ Ausstellungen teil wie *Mostly Monochrome* (1978) in der Susan Caldwell Galerie, *In the realm of the monochromatic* (1978) in der Renaissance Society at the University of Chicago, *Paint as Image* (1983) in der Max Hutchinson Galerie, *The Red Show* (1986) in der Massimo Audiello Galerie oder auch *La Couleur Seule – L’expérience du Monochrome* (1988) in Lyon. Vgl. zu Frederic Matys Thursz und Monochromie: RATCLIFF, C. (1979). MUSÉE ST. PIERRE ART CONTEMPORAIN (1988). Zudem ist der Begriff der *Monochromie* mit definitorischen Schwierigkeiten behaftet, und es müsste erst geklärt werden, was genau Einfarbigkeit im Falle der einzelnen Künstler bedeutet. Über Monochromie siehe: BLEYL, M. (1998), EPPERLEIN, B. (1997), RIOUT, D. (1996).

⁸²² Reinhard Ermen zitiert nach KAMES, B. (2003j), o. S.

⁸²³ LEPPER, M. (2005), o. S. Ebenso nennt Lilly Wei die *Post-Painterly Abstraction* und das *Colorfield Painting* als Wegbereiter von *Radical Painting*. Vgl. ebenso WEI, L. (1984a), S. 9ff. sowie Vgl. HAFIF, M. (2000), S. 374.

⁸²⁴ Vgl. Kap. Colorfield Painting, Mark Rothko, Barnett Newman.

In der folgenden Kontextualisierung von *Radical Painting* wird deswegen nur auf die wichtigsten, zeitgenössischen Kunstströmungen wie die *Minimal Art* und die *Fundamentale* bzw. *Analytische Malerei* eingegangen. Alle weiteren Ausführungen würden den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Die Analyse der Werke von Robert Rauschenberg und Raimund Girke dienen als Verbindungen zwischen den einzelnen Strömungen und *Radical Painting*. Ihre Arbeiten sind eng mit der *Minimal Art* oder *Analytischen Malerei* verbunden, und die Künstler spielten ebenso bei der Entstehung und Weiterentwicklung von *Radical Painting* eine wesentliche Rolle.

3.5.1 Minimal Art

*What you see is what you see.*⁸²⁵ (Frank Stella)

Die *Radikale Malerei* hat ihre Wurzeln in der Krise der modernen Kunst in den 60er Jahren und damit in der *Minimal Art*.⁸²⁶ In dem Maße wie ein objektiv-geistiger bzw. subjektiv-expressiver Gehalt des abstrakten Gemäldes wie beim *Abstrakten Expressionismus* unglaubwürdig geworden war und die Bedeutung von Gemälden als Trug sowie ihr Illusionismus denunziert worden war, wurde für eine ganze Generation die Malerei an sich höchst fragwürdig.

Als gemeinsames Credo der *Minimal Art* galt das Streben nach Objektivität, schematischer Klarheit, Logik und Entpersönlichung bzw. Dekonstruktion der Autorenschaft. Ein wesentliches Charakteristikum war die Bedeutungsverweigerung, die angeblich nur selbstbezogene, tautologische Präsenz der minimalistischen Arbeiten. Durch das positivistische Verständnis der

⁸²⁵ STELLA, F. / GLASER, B. (1966), S. 59.

⁸²⁶ Die *Minimal Art* wird vor allem mit dreidimensionalen Objekten verbunden. Die ersten Werke der *Minimal Art* wurden 1963 von Robert Morris (geb. 1931) und Donald Judd (1928-1994) gezeigt und 1960 hatte Donald Judd in seinen Kunstkritiken das Adjektiv „minimal“ gebraucht. Die Bezeichnung *Minimal Art* erschien jedoch erst 1965 in dem Essay *Minimal Art* des Kunstphilosophen Richard Wollheim. Dieser bescheinigte Marcel Duchamps *Readymades*, Robert Rauschenbergs *Combine Paintings* und Ad Reinhardts *Black Paintings*, dass ihr Kunst-Gehalt „minimal“ sei, was er als fehlende oder nicht von den Künstlern herbeigeführte Binnendifferenzierung verstand. 1966 wurde die Ausstellung *Primary Structures* im Jewish Museum in New York gezeigt. Erst mit der Wanderausstellung *Minimal Art*, die 1968 in Den Haag, Düsseldorf und Berlin stattfand, setzte sich der Begriff durch. Im folgenden wird nur auf die malerischen Positionen der *Minimal Art* eingegangen. Zu betonen bleibt, dass die meisten als Minimalisten kanonisierten Künstler den Ausdruck und die Vorstellung von *Minimal Art* als einheitlicher, künstlerischer Bewegung abgelehnt haben. Eine konkrete Begriffsbestimmung erscheint nahezu unmöglich. Zu heterogen und zu viele unterschiedliche künstlerische Positionen konkurrieren miteinander. Zur *Minimal Art* siehe: Vgl. HAAGS GEMEENTMUSEUM et al. (1969). BATTCKOCK, G. (1968), COLPITT, F. (1990), FRIESE, P. (1998), JUDD, D. (1975), MARZONA, D. (2004), STEMMRICH, G. (1995).

materiellen Wirklichkeit des Objektes bzw. des Gemäldes war ein neues malerisches Denken aufgetreten, dass sich ausschließlich auf die visuellen Wirkungen der Bildfläche, unabhängig von aller Illusion, aller Abbildung und Komposition konzentrierte. Die Wahrnehmungswirklichkeit beruhte vor allem auf der Farbe, auf der einfachen oder vielschichtig aufgetragenen Farbschicht und dessen Träger wie Leinwand, Papier, Holz oder Aluminium. Meist reduzierte sich die Farbpalette auf die „Nicht-Farben“ Schwarz, Weiß oder Grau. Nach Heinrich Klotz wurde das Bildformat *“identisch mit der Bildfigur, wurde schließlich zur Einheitsfläche, aus der am Ende auch die Farbe verschwand.“*⁸²⁷

Durch die Reduktion auf ein Minimum, durch die Negation der Repräsentation war nun der Betrachter gefordert, und dessen Wahrnehmungsvermögen spielt die zentrale Rolle bei der Generierung der Bedeutung.⁸²⁸ Susan Sontag fordert in ihrem Artikel *Against Interpretation*:

*„Ours is a culture based on excess, on overproduction; the result is a steady loss of sharpness in our sensory experience. (...) What is important now is to recover our senses. We must learn to see more, to hear more, to feel more. (...) Our task is to cut back content so that we can see the thing at all.“*⁸²⁹

Eugene Goosen bestätigt in dem Katalog *The Art of the Real*:

*„instead of perceptual experience being accepted as the means to an end, it has become the end in itself... the very means of art have been isolated and exposed, forcing the spectator to perceive himself in the process of his perception.“*⁸³⁰

⁸²⁷ KLOTZ, H. (1999), S. 48.

⁸²⁸ Der Philosoph Maurice Merleau-Ponty hatte dies in seiner Schrift *Phénoménologie de la Perception* von 1945 untersucht. Auch Frederic Matys Thursz hatte sich intensiv mit dessen Schriften auseinandergesetzt. Vgl. MERLEAU-PONTY, M. (1966). Ebenso KAMES, B. (2004g), o. S.

⁸²⁹ SONTAG, S. (2003), S. 106.

⁸³⁰ MUSEUM OF MODERN ART (1968), S. 11.

3.5.2 Robert Ryman

*Ich bin ein Maler. Weiße Farbe ist ein Medium. Darin ist eine Menge Farbe enthalten.*⁸³¹ (Robert Ryman)

Verschiedene amerikanische Künstler arbeiteten in den 60er und 70er Jahren nach diesen „minimalistischen“ Vorstellungen wie bspw. Frank Stella (geb. 1936) mit seinen *Black Paintings*, Ellsworth Kelly (geb. 1923), Agnes Martin (1912-2004) oder auch Robert Ryman.

Obwohl sein Name immer wieder im Zusammenhang mit *Radical Painting* fällt, er an einem der ersten Treffen teilnahm und für die Ausstellung in Williamstown vorgesehen war, sah sich Robert Ryman selbst wie auch die meisten Interviewpartner nicht als „radikaler“ Maler.⁸³² Ebenso wenig möchte er als „minimaler“ Maler bezeichnet werden. Trotzdem fungiert die Beschreibung seines Werkes als Verbindung zwischen der *Minimal Art*, später der *Analytischen Malerei* und *Radical Painting*. Anhand seines Œuvres werden die Parallelen, aber auch die Unterschiede der einzelnen Strömungen aufgezeigt, und es wird verdeutlicht, dass manche Aspekte von *Radical Painting* ihre Wurzeln in der *Minimal Art* haben.

Anfang der 70er Jahre reduzierte Robert Ryman seine Farbpalette auf Weiß als neutrale und trotzdem nuancenreiche Farbe (Abb.36).⁸³³ Seitdem untersucht er systematisch die Farbe Weiß hinsichtlich ihres materiellen Charakters, ihrer unterschiedlichen Farbwerte sowie Wirkungen auf variablen Bildträgern wie Leinwand, Baumwolle, Karton, Kupfer, Stahl, Holz, Plexiglas, Fiberglas oder auch Vinyl. Nach Robert Ryman ist dabei die Oberfläche „immer einbezogen“:

„Das Grau des Stahls scheint durch; das Braun der Wellpappe scheint durch. (...) Es ist wirklich keine monochrome Malerei. Das Weiß ergab sich so, weil es eine Farbe (paint) ist, die nicht störend wirkt. (...) Es ist für mich eine Herausforderung, mit Farbe (paint,

⁸³¹ Robert Ryman zitiert aus TUCHMANN, P. (1991), S. 46-53. Vgl. ebenso SAUER, C. / RAUSSMÜLLER, U. (1995), S. 61.

⁸³² Vgl. bspw. KAMES, B. (2004f), o. S, KAMES, B. (2004l), o. S, KAMES, B. (2004o), o. S, KAMES, B. (2005a), o. S. Siehe ebenso Kap. Entstehung von Radical Painting.

⁸³³ Abb. 36: Robert Ryman: *Ohne Titel*, 1965, Emailfarbe auf Leinwand, 26x26cm, Ort unbekannt (gezeigt im Raum für Malerei in Köln 1986). Vgl. VON VELSEN, N. (1994), S. 52-53. Zu dem Werk von Robert Ryman siehe BOIS, Y.-A. / SAUER, C. (1981), HALLEN FÜR NEUE KUNST (1992), RYMAN, R. (1991b), STORR, R. (1993), ROMAIN, L. / BLUEMLER, D. (1993).

*nicht: color) umzugehen und damit etwas geschehen zu lassen, ohne dass ich mich mit Rots, Grüns und all dem herumschlagen muss, was die Sache an sich durcheinander bringt. Aber ich arbeite die ganze Zeit mit Farbe (color).*⁸³⁴

Um Fragen der Komposition zu entgehen, wählt der Künstler meist das quadratische Format. Er vermeidet damit die symbolische Konnotation des rechteckigen Tafelbildes und kann somit den Bildaufbau ganz auf den Malakt und die Strukturierung der Farbe konzentrieren. Dabei verwendet er unterschiedliche Materialien wie Ölfarbe, Kasein, Gouache, Acryl-, Emailfarbe oder auch Lacke. Manchmal integriert er auch Bildhalter, sog. „Fastener“, als kompositorisches Element oder erweitert durch sichtbare Halterungen, sog. „Receiver“, den Bildeindruck. Diese verwendet er in verschiedenen Größen und Arten wie bspw. Aluminiumschienen, Nägeln oder auch Schrauben und verstärkt damit den Objektcharakter seiner Werke.

Laut Matthias Bleyl ist der Inhalt der Arbeiten Robert Rymans *„die Malerei selbst, eine unideologische, rein auf der Malerfahrung motivierte Untersuchung des Malens als Auftrag von Farbpigmenten auf Oberflächen.“*⁸³⁵ Diese Selbstreferentialität definiert der Künstler selbst als Realismus:

*„Beim Realismus gibt es kein (Ab-)Bild. Die Ästhetik ist eine nach außen orientierte und nicht nach innen gerichtet. Und da es kein Bild gibt, gibt es auch keine Erzählung. Und es gibt auch keinen Mythos. Vor allem aber gibt es keine Illusion. Die Linien sind real, der Raum ist real, die Fläche ist real (...).“*⁸³⁶

Zieht man die Entwicklung der malerischen Tendenzen der *Minimal Art* und das Werk Robert Rymans in Betracht, ergeben sich viele Parallelen zu *Radical Painting*. Die Wahrnehmungswirklichkeit ist bei Robert Ryman stark auf die Farbe Weiß reduziert. Mit unterschiedlichen Materialien und auf verschiedenen Trägern eruiert er die Möglichkeiten dieser „Nicht-Farbe“. Diese radikale Reduktion der Farbe und Form bzw. die Negation jeglicher Repräsentation, die Konzentration auf die malerischen Mittel und deren Wirkung nehmen vieles vorweg, das auch für *Radical Painting* relevant werden sollte. So gesehen steht das Werk von Robert Ryman exemplarisch für die starke Verknüpfung zwischen *Minimal Art* und *Radical Painting*.

⁸³⁴ Robert Ryman zitiert nach SAUER, C. / RAUSSMÜLLER, U. (1995), S. 61.

⁸³⁵ BLEYL, M. (1988a), S. 69.

⁸³⁶ RYMAN, R. (1991b), S. 57.

3.5.3 Analytische Malerei

Die 'Analytische Malerei' untersucht die materiellen Grundlagen der Malerei, die Mittel und Methoden, mit denen sich das vollzieht, was wir gewöhnlich als Malerei bezeichnen, die Bedingungen der Malerei im Zustand des Entstehens.⁸³⁷ (Winfred Gaul)

Analytische Malerei ist kein Begriff, der sich eindeutig auf eine bestimmte Art von Malerei bezieht. Dennoch kann man ihn auf ein historisches, künstlerisches Phänomen übertragen, das vor allem in den Jahren zwischen 1972 und 1977 in zahlreichen Ausstellungen eine öffentliche Anerkennung erfuhr. Zu nennen sind hier vor allem *Arte com Arte* (Mailand 1973), *Geplante Malerei* (Münster 1974), *Fundamentale Malerei* (Amsterdam 1975) und *Bilder ohne Bilder* (Bonn 1977).⁸³⁸

Neben dem Terminus „*Analytische Malerei*“, der 1974 von Klaus Honnef vorgeschlagen wurde, existieren die eng verwandten Begriffe der „*Fundamentalen*“ sowie „*Geplanten*“ Malerei. Ihr zentraler Wesenszug ist ihre Selbstreferentialität sowie die Reflektion der künstlerischen Arbeit und der medialen Mittel. Im Blick dieser Reflektion steht die Malerei als Tätigkeit, ihre Verfahren und Prozesse sowie das Gemälde selbst: Bildträger, Farbe, Bindemittel, Pinsel, Bildformat und Textur. Da die „analytischen“ Künstler jegliche Komposition vermieden und eher den realen Herstellungsprozess zeigen wollten, tendierten viele Werke zur Monochromie und Serialität, die sich in einfachen Strichen oder auch Gitterstrukturen äußerten. Diese stark reduzierte Malerei eröffnete somit vollkommen neue Bereiche sensueller Differenzierung. In dem Aufsatz *Die geplante und analytische, fundamentale und elementare Malerei – bevor sie radikal wurde* weist Klaus Honnef auf den wichtigsten Aspekt, den der Wahrnehmung, hin:

„Grob gesagt handelt es sich um eine Malerei, deren hervorstechendes äußeres Kennzeichen eine wahrhaft erstaunliche Sensibilität ist. Allerdings keine, die ihr Heil in der Herstellung atmosphärischer Werte sucht. Vielmehr entwickelt sie ihre sensiblen Wirkungen aus einer eher nüchternen Untersuchung der malerischen Mittel: Farbe, Malerei (Leinwand, Papier, Metall) und Struktur.“⁸³⁹

⁸³⁷ GAUL, W. (1976), S. 239.

⁸³⁸ Vgl. hierzu CENTRO COMUNITARIO BRERA (1973), HONNEF, K. (1974), HONNEF, K. / MILLET, C. (1975), RHEINISCHES LANDESMUSEUM BONN (1978), STEDELIJK MUSEUM (1975). Darüberhinaus könnte man diese Aufzählung noch um etliche Ausstellungen in Museen und Galerien erweitern wie bspw. *When Attitudes Become Form* (Bern 1969) oder auch *An Exhibition of Paintings, Bringing together Certain Artists who call Painting into Question* (Paris, Antwerpen, Mönchengladbach 1973).

⁸³⁹ HONNEF, K. (1987), S. 127-133.

3.5.4 Raimund Girke

Ich will in meinen weißen Bildern den Bildraum nicht fixieren, sondern das Bild in ein Stadium führen, das über die Bewegung in der Fläche hinaus die unbegrenzte räumliche Bewegung ermöglicht. Diese beruht auf dem fein nuancierten, an- und abschwellenden Weiß.⁸⁴⁰ (Raimund Girke)

Zu den bekanntesten Künstlern der *Analytischen Malerei* zählt neben bspw. Giorgio Griffa (geb. 1936), Winfred Gaul (1928-2003) oder Ulrich Erben (geb. 1940) Raimund Girke.⁸⁴¹ Raimund Girke nahm ab 1979 ebenfalls an Treffen und Ausstellungen von *Radical Painting* teil und besuchte die Studios der einzelnen Künstler. Vergleichbar der Position von Robert Ryman stellt somit das Werk des Künstlers die Verbindung zwischen der *Analytischen Malerei* und *Radical Painting* dar (Abb.37).⁸⁴²

Raimund Girke konzentrierte sich innerhalb seines Werkes auf die Farbe Weiß, in all ihren Nuancen: „*Weiß ist Ruhe und Bewegung, ist Aktivität und Passivität. Weiß ist Reinheit und Klarheit. Weiß ist grenzenloser dimensionaler Raum. Weiß ist reine Energie.*“⁸⁴³ Ab 1956 entwickelte der Künstler eine eigenständige Malerei, in der er statt der traditionellen Komposition eine die Oberfläche rhythmisierende Pinselstruktur einsetzte. Es folgten scheinbar monochrome Serien in Weiß, Grau und Schwarz, wobei er in den Weißbildern ab 1960 die gestisch reliefierten Bildfelder zu gitterartigen, diaphanen Weißflächen ordnete. Manchmal brach er diese in horizontale Zonen auf oder verfestigte diese durch Kreise und Quadrate.

Nach Gottfried Boehm sind die Werke von Raimund Girke durch „*Schichtung, Zeilenstruktur, die Arbeit mit einem anonymen, wiederholbaren Formenelement*“ gekennzeichnet. Der Künstler erzeuge „*aus dieser Gesamtstruktur des Bildes (aus gleichwertigen Teilen) eine von Rand zu Rand sich ausbreitende Malschicht, die mit dem Format identisch ist.*“⁸⁴⁴ Seit Ende der 60er Jahre stand

⁸⁴⁰ Raimund Girke zitiert nach ROMAIN, L. / BLUEMLER, D. (1990a), S. 2.

⁸⁴¹ Eine solche Kategorisierung wiederum ist fragwürdig und die eigenständige Position von Raimund Girke wurde immer wieder betont. Zu dem Werk von Raimund Girke siehe: BLEYL, M. (1988b), BOEHM, G. (1990), ELGER, D. (1995), KUNSTVEREIN LUDWIGSHAFEN (1989), MÖSSINGER, I. / RITTER, B. (2001).

⁸⁴² Abb. 37: Raimund Girke: *Fairly Light – Gray White II*, 1983, Öl auf Leinwand, 200x220cm, Ort unbekannt (gezeigt in der Ausstellung *Radical Painting: An Exhibition of Painting*). Vgl. WILLIAMS COLLEGE MUSEUM OF ART (1984).

⁸⁴³ Raimund Girke zitiert nach KUNSTVEREIN BREMERHAVEN (1972), o. S.

⁸⁴⁴ BOEHM, G. (1990), S. 3.

die Wiederaufnahme der Farbe, später auch die Rückkehr zur verstärkt freien Pinselschrift im Vordergrund. Ein kontrastreicher, expressiver Gestus strukturierte Girkes letzte Arbeiten.

Laut Raimund Girke führt das Weiß „*die schnelle Bewegung der dicht auf- und nebeneinander gesetzten Strukturschichten in eine große, ruhige, immer wirkende Bewegung über, die ohne Anfang und Ende ist.*“ Für ihn ist das Weiß „*grenzenlos und nimmt dem Bild seinen materiellen Zustand.*“⁸⁴⁵ Final steht somit die Erzeugung eines Lichtraumes und seiner Ordnung im Zentrum der Malerei von Raimund Girke. Laut Matthias Bleyl strebte der Künstler an, „*die weiße Farbe als lichthafte Energie schlechthin zum Sprechen zu bringen, ihr zur eigenen Artikulation zu verhelfen, wobei er sich immer im Grenzbereich des noch Malbaren bewegen muss.*“⁸⁴⁶

Wiederum bestehen zahlreiche Gemeinsamkeiten zwischen der *Analytischen Malerei*, dem Werk von Raimund Girke und *Radical Painting*. Die „*Untersuchung der malerischen Mittel*“, wie es Klaus Honnef beschrieb, stellt auch einen wesentlichen Aspekt von *Radical Painting* dar. Raimund Girke führte diese Untersuchung exemplarisch mit der Farbe Weiß durch. Sein Werk ist durch die radikale Reduktion auf eine Farbe und die Absage an die Gegenständlichkeit geprägt, die in Monochromie, Strukturierung der Oberfläche und Serialität mündet. Die Reflektion der Malerei, der Betrachter und dessen Wahrnehmung stehen abermals im Zentrum des künstlerischen Interesses, Merkmale auch von *Radical Painting*.

3.5.5 Zusammenfassung Kontext

*Minimal painting does not interest me. For me, painting must come to terms with the totality of life.*⁸⁴⁷ (Frederic Matys Thursz)

Was stellt nun *Radical Painting* angesichts seiner historischen Vorläufer dar? Was ist das Originäre an *Radical Painting*? Wie sind die Parallelen zu Robert Ryman und Raimund Girke zu bewerten? Trotz aller Unterschiedlichkeit proklamierten alle „radikalen“ Künstler einen Neuanfang und betonten ihre künstlerische Eigenständigkeit. Nach Johannes Meinhardt gingen die Künstler „davon

⁸⁴⁵ Raimund Girke zitiert aus ROMAIN, L. / BLUEMLER, D. (1990b), S. 2.

⁸⁴⁶ BLEYL, M. (1988a), S. 126.

⁸⁴⁷ THURSZ, F.M. (1999), o. S. Vgl. ebenso THURSZ, F.M. (ohne Datum-f), o. S.

aus, dass noch überhaupt nicht bekannt sei, was denn die visuelle Wirklichkeit des Gemäldes sei: dass überhaupt erst zu erforschen sei, was Malerei ist. ⁸⁴⁸

Trotzdem beinhaltet die *Minimal Art* viele Aspekte, die zu zentralen Eckpunkten von *Radical Painting* wurden. Hier setzte bereits die Reduktion der Farbe und Form, die Fokussierung auf die Malerei an sich, deren Mittel und Techniken ein. Das positivistische Verständnis der materiellen Wirklichkeit und die Referenzverweigerung stellen ebenso wie die mit neuer Verantwortung aufgeladene Rolle des Betrachters wichtige Charakteristika von *Radical Painting* dar. Die immer wieder aufkommenden Diskussionen über den Objektcharakter der Malerei bei den Treffen der Gruppe weisen genauso auf die *Minimal Art* hin. ⁸⁴⁹

Die Analyse des Werkes von Robert Ryman zeigt, dass bereits in den 60er und 70er Jahren wesentliche Aspekte von *Radical Painting* thematisiert wurden und bis in die 80er Jahre ihren Fortbestand hatten. Die Reduktion auf die Farbe Weiß, die Untersuchung dieser „Nicht-Farbe“ mit unterschiedlichsten Materialien und Trägern sowie die Konzentration auf die Wirkungsweisen der medialen Mittel nimmt vieles vorweg, was auch für *Radical Painting* relevant werden sollte. So gesehen steht das Werk von Robert Ryman exemplarisch für die starke Verbindung zwischen *Minimal Art* und *Radical Painting* und beweist, dass bereits in den 60er Jahren die Wurzeln von *Radical Painting* zu suchen sind.

Doch ist ebenso zu betonen, dass sich die einzelnen, „radikalen“ Maler von der *Minimal Art* grundlegend unterschieden. Laut Kenneth Wahl fungierte die *Minimal Art* für Frederic Matys Thursz als Grundlage seines Schaffens, die es weiter zu entwickeln galt:

„Minimalism insistence upon the painting as a material entity, with no more to say than can be said by the actual construction of the work, was a tenet that gave Thursz justification to insert, along with the essential structure, just as much of a refined essence of what he feels to be painting's power; thereby both embracing and rejecting the Minimalist's vision with that of his own. ⁸⁵⁰

Frederic Matys Thursz selbst dagegen negierte jeglichen Bezug und hegte einen „maximalen“ und keinen minimalistischen Anspruch:

„Paint is silence, its color an intrusion as sound is in timed silence. These intrusions bring sensations, recognitions, simulations, simultaneous meanings which shake the

⁸⁴⁸ MEINHARDT, J. (2000), S. 400-401.

⁸⁴⁹ Vgl. Entstehung von Radical Painting.

⁸⁵⁰ WAHL, K. (1991), o. S.

fascination of silence between absence and presence, elemental not minimal (for the elemental has the capacity for maximality). ⁸⁵¹

In diesem Sinne ist wohl auch einer der Hauptunterschiede zwischen der *Minimal Art* und dem *Radical Painting* zu verstehen, dem Umgang mit der Farbe. Die meisten „radikalen“ Maler teilten nicht den eher konzeptionellen Charakter der *Minimal Art* in Bezug auf die Farbe und negierten auch nicht die Autorenschaft bzw. künstlerische Handschrift. Herbert Köhler betont dementsprechend:

“Es geht um eine Schwerpunktverlagerung, (...) um eine radikale Umwertung. Es geht ihnen um formatierte Farben und nicht mehr um die farbigen Formate ihrer Vorgänger. Dieser Wechsel der Farbe zum Substantiv und des Formates zum Adjektiv wird Niet- und Angelpunkt des grundsätzlichen Auffassungswechsels der neuen Farbdenker.” ⁸⁵²

Darüber hinaus findet im verstärkten Maß eine Schwerpunktverlagerung zum Betrachter statt, und die Sensibilisierung seiner Wahrnehmung steht verstärkt im Zentrum der „radikalen“ Malerei, wie es Ann Gibson betont:

“Unlike the steady focus on the object alone demonstrated earlier by more ‚analytic‘ approaches (i.e., Robert Ryman’s), ‚radical‘ painters such as Joseph Marioni and German Günter Umberg have established a phenomenalist interest in the relation between the viewer and the painting.” ⁸⁵³

Gleichermaßen ergeben sich zu der *Analytischen Malerei* zahlreiche Parallelen. In der Konzentration auf das Bild an sich, auf die analytische Zerlegung der medialen Mittel sowie des Entstehungsprozesses finden sich zahlreiche Anknüpfungspunkte an die „radikalen“ Positionen. Die „*Ordnung der Malerei, ein Archiv nach Form, Farbe und Technik*“ begründete das Streben nach einer neuen Bedeutung der Malerei wie es bspw. Marcia Hafif postulierte. ⁸⁵⁴ Besonders das Werk von Raimund Girke macht offensichtlich, wie stark die Verbindung zwischen den beiden Kunstströmungen war. Der Künstler führte die „*Untersuchung der malerischen Mittel*“ innerhalb seines Werkes konsequent bis in die 90er Jahre weiter. In der radikalen Reduktion auf die Farbe

⁸⁵¹ THURSZ, F.M. (ohne Datum-c), o. S. Vgl. ebenso THURSZ, F.M. (1996).

⁸⁵² Herbert Köhler zitiert aus ROMAIN, L. / BLUEMLER, D. (2005b), S. 3. Ebenso betont Amine Haase: „*Daß es bei einer Malerei, die aus Farbe, oft einer einzigen, besteht, nicht um die Wiederholung des Immergleichen geht, sondern um das Erfassen von Nuancen, war und ist unzweifelhaft seit der Erkenntnis: die Farbe erzeugt die Form.*“ HAASE, A. (1987b), S. 81-83.

⁸⁵³ GIBSON, A. (1992), S. 123-151.

⁸⁵⁴ Petra Giloy-Hirtz zitiert nach ROMAIN, L. / BLUEMLER, D. (2005a), S. 3.

Weiß und deren Möglichkeiten, in der Konzentration auf die Wahrnehmung des Betrachters stellt er ein wichtiges Bindeglied zwischen der „analytischen“ und „radikalen“ Malerei dar.

Zudem waren neben Raimund Girke mehrere, „radikale“ Künstler an Ausstellungen der *Analytischen Malerei* beteiligt. Zum Beispiel nahmen an der Ausstellung *Bilder ohne Bilder* von 1977 bereits ein Großteil der Künstler von *Radical Painting* teil: Raimund Girke, Marcia Hafif, Carmengloria Morales, Steven Rosenthal, Susanna Tanger und Jerry Zeniuk. Somit kann *Radical Painting* vielmehr als eine Weiterentwicklung der *Analytischen Malerei* begriffen werden. Hartwig Kompa hebt demzufolge hervor: „Dieser Begriff ‚Radical‘ ist der Versuch, die fundamentale, analytische Malerei weiterzuschreiben.“⁸⁵⁵

Trotz dieser Überschneidungen liegt der Schwerpunkt bei *Radical Painting* nicht nur auf der Analyse, dem Prozess oder der Serialität, sondern vor allem auf der Farbe selbst und dem Bezug zum Betrachter. Laut Frank Hoenjet richtete sich der Fokus schrittweise „from its rationality to its mood. Instead of the terms ‚planned‘, ‚analytical‘ or ‚fundamental‘, colour is now singled out as the essence of ‚pure‘ painting in the 1980’s.“⁸⁵⁶ Laut Amine Haase weist *Radical Painting* vielmehr über den kunstimmanenten Überlegungskreis hinaus, „indem sie Handeln und Empfinden beim schöpferischen Akt und bei der Rezeption stark betont.“⁸⁵⁷ Günter Umberg sieht hierin den größten Unterschied zu den bisherigen Kunstströmungen: „Der emotionale Wert der Farbe wurde einfach außen vorgelassen.“⁸⁵⁸

Zusammenfassend überwiegen die verbindenden Elemente, vor allem zu der *Analytischen Malerei*, und so könnte man *Radical Painting* als ein Fortschreiben der Untersuchung der Malerei an sich sowie der Farbe und deren selbstreferentiellen, autonomen Status interpretieren. Auch Matthias Bleyl bestätigt die historische Verankerung dieser Art von Malerei, doch habe sie sich „in radikalierter Weise um die Mitte der 80er Jahre als breiterer Trend deutlich“ feststellen lassen.⁸⁵⁹ Marcia Hafif betont:

⁸⁵⁵ Hartwig Kompa zitiert nach KAMES, B. (2003e), o. S. Beate Epperlein bspw. zählt *Radical Painting* zu der *Analytischen Malerei* und Frederic Matys Thursz, Marcia Hafif, Jerry Zeniuk, Winfred Gaul und Gianfranco Zapettini zu den bekanntesten Vertretern. Robert Ryman sieht sie als einen Vorläufer. Günter Umberg rechnet sie nur bedingt dazu. Vgl. EPPERLEIN, B. (1997), S. 210.

⁸⁵⁶ Frank Hoenjet zitiert aus CENTRAAL MUSEUM UTRECHT (1992), S. 17.

⁸⁵⁷ HAASE, A. (1987b), S. 81-83.

⁸⁵⁸ Günter Umberg zitiert nach KAMES, B. (2003d), o. S.

⁸⁵⁹ BLEYL, M. (2000), S. 359.

“The difference is in the kind of consciousness focused on the details of these decisions. This is not necessarily a new focus, but one that had not been used for a while, that of seeing material and its use more for itself than for what it can do.”⁸⁶⁰

Somit könnte man *Radical Painting* als zeitliches Phänomen beschreiben, das die „alte“ Frage wieder aufgeworfen hat, was Malerei ist, *“turning to the basic question of what painting is, not so much for the purpose of defining it as to actually be able to vivify it beginning all over again.”⁸⁶¹*

3.5.6 Rezeption von Radical Painting

Ihre Malerei ist still, so dass sie im Lärm der letzten Jahre nahezu unterging.⁸⁶² (Matthias Bleyl)

Die mangelnde Rezeption der „radikalen“ Maler in den 80er Jahren stellte einen wesentlichen Beweggrund für die Künstler dar, sich in einer „Gruppe“ zusammenzuschließen.⁸⁶³ Steven Rosenthal bestätigt: *„The larger art world wasn’t concerned with this.”⁸⁶⁴* In der damaligen Zeit galt anderen Kunstströmungen das Interesse der Öffentlichkeit und Kritiker. Nach Frank Hoenjet war die Kunstwelt vor allem *„interested in Conceptual, Minimal, Process, Land, Performance and Video Art, which left little room for painting.”⁸⁶⁵* Max Kozloff postulierte 1975: *„(...) painting has been dropped gradually from avant-garde writing, without so much as a sight of regret.”⁸⁶⁶* Von vielen Künstlern und Kritikern wurde die neuerliche Hinwendung zur Malerei und deren immanenten Problemstellungen als Regression bewertet. Joseph Kosuth warf bspw. Robert Ryman vor, *„er arbeite ohne jeden Bruch mit der großen Maltradition“.⁸⁶⁷*

⁸⁶⁰ HAFIF, M. (1978), S. 34-40.

⁸⁶¹ HAFIF, M. (1978), S. 34-40.

⁸⁶² BLEYL, M. (1985), S. 22-23

⁸⁶³ Vgl. Entstehung von Radical Painting.

⁸⁶⁴ Steven Rosenthal zitiert nach KAMES, B. (2004o), o. S.

⁸⁶⁵ Frank Hoenjet zitiert aus CENTRAAL MUSEUM UTRECHT (1992), S. 11.

⁸⁶⁶ KOZLOFF, M. (1975), S. 37.

⁸⁶⁷ KOSUTH, J. (1994), S. 63-67. Ebenso übte Benjamin Buchloh Kritik, der anhand der Monochromie den Rückfall der Neoavantgarde hinter die klassische Avantgarde sah. Vgl. BUCHLOH, B. (1986), S. 41-52. Siehe ebenso: CRIMP, D. (1979), S. 75-88, KRAUSS, R. (1981), S. 47-64, LIPMAN, J. / MARSHALL, R. (1978).

Damit im Einklang befand sich das immer wiederkehrende Diktum vom „Ende der Malerei“ – die zugespitzte These, die Malerei sei durch letzte Grenzsetzungen und Grenzauslotungen „am Ende“ oder sie sei durch technische, neue mediale und andere künstlerische Entwicklungen überholt, ihre ureigenen Mittel und Möglichkeiten seien ausgeschöpft.⁸⁶⁸ Besonders in den 60er und 70er Jahren hatte diese These wieder Hochkonjunktur und wurde zum Beispiel durch einseitige Interpretationen der *Minimal Art* und ihrem Diktum der Dreidimensionalität verstärkt.⁸⁶⁹

Zudem wurde bald darauf mit dem Aufkommen der neo-expressiven, figurativen Malerei wie bspw. der „*Jungen Wilden*“ eine Malerei propagiert, die vollkommen gegensätzliche Ziele zu *Radical Painting* verfolgte.⁸⁷⁰ Reinhard Ermen hebt hervor: „*Pop-Art, Minimalismus, dann kamen die amerikanischen ‚Jungen Wilden‘ wie Schnabel. Abstrakte und puristische Konzepte spielten da keine Rolle.*“⁸⁷¹ Günter Umberg erinnert sich: „*Ende der 70er Jahre, als hier die ‚Wilde Malerei‘ aufkam, war ich ziemlich frustriert.*“⁸⁷² Für Reinhard Ermen ist dementsprechend *Radical Painting* hervorgegangen aus den „*analytischen Seinsvergewisserungen der 70er Jahre, die sich gegen die Verdammungsurteile des Minimalismus, aber auch gegen Konzept- und Pop-art behaupten mussten.*“ Es sei der Versuch gewesen, „*die absolute Malerei und ihre Wahrnehmung durch den Betrachter in das intellektuelle Vakuum der erstarkenden ‚Kunst aus dem Bauch‘ zu werfen.*“⁸⁷³

Eine Malerei, die sich ganz auf sich selbst konzentrierte, die den Gegenstand verweigerte und die Selbstreferentialität propagierte, stand somit im Abseits. Laut Peter Clay interessierten sich weder Clement Greenberg noch seine Nachfolger für „*the material process of constructing a work of art.*“⁸⁷⁴ Frederic Matys Thursz betonte:

*„It is the making of painting which should be important, but because painting has become communicative, this has been misunderstood. The fact that only the surface remains as the telltale residue of the act is responsible for this great misunderstanding, which has made painting into ‚pictures‘. No one is interested in how paintings are made, beyond the romantic notions of the garret.“*⁸⁷⁵

⁸⁶⁸ CRIMP, D. (1981), S. 75. Vgl. ebenso MEINHARDT, J. (1997), PINCZEWSKI, A. (2001).

⁸⁶⁹ Vgl. JUDD, D. (1975), JUDD, D. (1995), FRIED, M. (1995).

⁸⁷⁰ Vgl. bspw. FAUST, W.M. / DE VRIES, G. (1982), KLOTZ, H. (1984).

⁸⁷¹ Reinhard Ermen zitiert nach KAMES, B. (2003j), o. S.

⁸⁷² Günter Umberg zitiert nach KAMES, B. (2003d), o. S.

⁸⁷³ ERMEN, R. (2000a), S. 391.

⁸⁷⁴ Peter Clay zitiert aus MUSÉE D'ART MODERNE (1989), S. 50.

⁸⁷⁵ THURSZ, F.M. (1999), o. S. Vgl. ebenso THURSZ, F.M. (ohne Datum-f), o. S.

Laut Klaus Honnef sei man den Bildern jener Künstler durchweg mit *“unverhohlener Ablehnung”* begegnet, die *“öfters sogar in Aggression”* umgeschlagen sei. *“Wo berufsmäßige Kunstkritiker monochrome Bilder erblickten oder ‘nichts Neues’, fühlte sich das ungeschulte Publikum ob der radikalen Schweigsamkeit dieser Bilder in jeder Weise provoziert.”*⁸⁷⁶

Die ersten Ausstellungen von *Radical Painting* wurden demzufolge schlecht von der Kunstkritik aufgenommen. Nancy Einreinhofer betonte 1981 anlässlich der Ausstellung *Painting about Painting*:

*„In this instance, there is the danger of seeing all work falling under the label monochrome as being ‚old hat‘ and therefore not worth further consideration; a victim of art world obsolesce, planned or not.”*⁸⁷⁷

Die Ausstellung *New Abstraction* erfuhr ebenfalls eine geringe Resonanz. Stephan Westfall stellte 1983 im *Art Magazine* fest: *„Abstract painters have persisted now through the worst of times.”*⁸⁷⁸ Doch eine wachsende Anerkennung stellte sich nicht ein, und die große Gruppenausstellung *Radical Painting* in Williamstown erlitt ein ähnliches Schicksal wie ihre Vorgänger. Laut Günter Umberg hätte die Ausstellung *„keine Resonanz, keine Presse“* gehabt.⁸⁷⁹

Die kunsthistorische Bedeutung dieser Ausstellung wird dadurch nicht geschmälert. Sie war für alle beteiligten Künstler von enormer Wichtigkeit und die erste Museumsausstellung der „Gruppe“.⁸⁸⁰ Doch fehlte es ihr eindeutig an öffentlicher Wahrnehmung. Das Gleiche gilt für die Ausstellung *Präsenz der Farbe* in Oberhausen. Hartwig Kompa zieht folgende, ernüchternde Bilanz: *„Wir waren Außenseiter.”*⁸⁸¹ Abermals war die Ausstellung selbst trotz der mangelnden öffentlichen Anerkennung für die Beteiligten enorm wichtig. Auch der *Raum für Malerei* in Köln stach nicht durch sein großes öffentliches Interesse heraus. Doch entwickelte sich dieses Forum zu einer wichtigen Ausstellungs- und Diskussionsplattform. Friedrich Meschede bestätigt: *„Damals war die*

⁸⁷⁶ Laut Klaus Honnef verzeichnete auf der *Documenta VI* in Kassel keine Sektion *„derart schwerwiegende Beschädigungen wie die der ‚Bilder ohne Bilder‘.*“ Klaus Honnef zitiert aus RHEINISCHES LANDESMUSEUM BONN (1978), S. 11.

⁸⁷⁷ EINREINHOFER, N. (1981), S. 2.

⁸⁷⁸ WESTFALL, S. (1983), S. 102-103.

⁸⁷⁹ Günter Umberg zitiert nach KAMES, B. (2003d), o. S.

⁸⁸⁰ Joseph Marioni bestätigt: *„In the end the show was for me extremely important.”* Vgl. KAMES, B. (2004f), o. S.

⁸⁸¹ Joseph Marion zitiert nach KAMES, B. (2003e), o. S.

Initiative zwar nicht neu, aber in der Kunststadt Köln ungewöhnlich und aufgrund ihrer Kontinuität wirkungsvoll. ⁸⁸²

Trotzdem erwiesen sich die Ausstellungen und auch die Auseinandersetzung mit den Werken der einzelnen Künstler für die jüngere Generation als einflussreich. Zum Beispiel waren in der Ausstellung in Oberhausen bereits mit Christiane Fuchs, Peter Tollens, Ingo Meller, Dieter Villinger oder Ulrich Wellmann Künstler jüngeren Alters vertreten, die alle die enorme Bedeutung von *Radical Painting* für ihr Œuvre bekräftigten.⁸⁸³ Matthias Bleyl betont:

*„Von der Wirkung auf die Essentielle Malerei der 90er Jahre aus gesehen, erweist sich die Essentielle Malerei der 70/80er Jahre jedenfalls als eine äußerst fruchtbare Erscheinung, die der Entwicklung, trotz und gerade in der Zeit, in der alles andere, nur nicht sie im Zentrum des allgemeinen Interesses stand, bedeutende Impulse gegeben hat und weiterhin gibt.“*⁸⁸⁴

Doch worin ist die mangelnde Rezeption begründet? Matthias Bleyl begründet die geringe Aufmerksamkeit mit der Wahrnehmungsfähigkeit des Betrachters oder Kunstkritikers:

*„Obwohl es bei gutem Willen nichts Einfacheres gibt als sich den über das Auge vermittelten Primärerfahrungen zu überlassen, bestehen gerade in diesem Punkt schwer überwindbare Barrieren, sowohl seitens des Publikums als auch der Fachinterpreten. (...) Allzu oft verbauen Bewußtseinschranken das unvoreingenommene Sehen, allzu oft ist das Sehen zu wenig sensibilisiert, um Feinheiten noch wahrnehmen zu können oder zu wollen.“*⁸⁸⁵

Klaus Honnef sieht den Grund für die mangelnde Rezeption ebenfalls in der Wahrnehmungsfähigkeit bzw. Negation der Repräsentation:

*„Kommt der Betrachter schließlich doch zu dem Ergebnis, dass die Bilder keine objektive Aussage enthalten, führt die Mehrdeutigkeit des Begriffs der Bedeutung leicht dazu, dass die Feststellung ihrer Bedeutungslosigkeit in das Gefühl oder Urteil ihrer Wertlosigkeit umschlägt.“*⁸⁸⁶

⁸⁸² MESCHEDÉ, F. (1994), S. 17.

⁸⁸³ Vgl. die „jungen, radikalen“ Maler: KAMES, B. (2003f), o. S, KAMES, B. (2003i), o. S, KAMES, B. (2003k), o. S., KAMES, B. (2003a), o. S., Vgl. KAMES, B. (2003b), o. S.

⁸⁸⁴ BLEYL, M. (2000), S. 363.

⁸⁸⁵ BLEYL, M. (1988a), S. 12-13.

⁸⁸⁶ Klaus Honnef zitiert aus RHEINISCHES LANDESMUSEUM BONN (1978), S. 9-12.

Laut Lilly Wei sei es schwierig,

*„to see without connotation, without certain expectations which are the acquired habits of Western art. Painting which comes close to its purest form, which strives for neutrality and universality, which shows us what painting is and what makes it unique as an expressive form, often defeats itself by its very success.“*⁸⁸⁷

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die einzelnen Ausstellungen zwar kaum öffentliche Resonanz erzielten, aber für die einzelnen Künstler und für die Folgegeneration der „radikalen“ Maler enorme Bedeutung besaßen.

Trotzdem zeichnete sich in Europa ein leicht anderes Rezeptionsverhalten ab. Laut Steven Rosenthal war es in Europa der Fall, *„that people took this kind of work more seriously.“*⁸⁸⁸ Obwohl sich *Radical Painting* nie zu einer bestimmenden Kunstströmung etablieren konnte, so mündete die verstärkte Anerkennung in zahlreichen Galerie- und Museumsausstellungen. Zu nennen ist hier bspw. *La Couleur Seule: L'expérience du monochrome* im Musée St. Pierre Art Contemporain in Lyon 1988, an der mehrere „radikale“ Maler beteiligt waren oder *Soziale Fassaden u.a. – Farbe und Fläche in der Gegenwartskunst* in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus in München 2003.⁸⁸⁹

⁸⁸⁷ WEI, L. (1985), o. S.

⁸⁸⁸ Steven Rosenthal zitiert nach KAMES, B. (2004o), o. S. Das verstärkte Interesse in Europa hatte sich bereits bei der *Analytischen Malerei* gezeigt. Siehe Kap. Analytische Malerei.

⁸⁸⁹ Vgl. MUSÉE ST. PIERRE ART CONTEMPORAIN (1988) und STÄDTISCHE GALERIE IM LENBACHHAUS (2003). Darüber hinaus könnte man noch etliche weitere Ausstellungen aufzählen wie bspw.: *Die Gegenwart der Farbe* (Bielefeld 1986), *Der zerbrochene Spiegel* (Wien, Hamburg 1993), *Possibilities in Painting* (London 1994), *Das Abenteuer der Malerei* (Stuttgart, Düsseldorf 1995), *Pittura Immedia* (Graz 1995), *Am Rande der Malerei* (Bern 1995), *Ca-Ca Poo-Poo* (Köln 1997), *Malerei jenseits der Malerei* (Kraichtal 1998), *Nach-Bild* (Basel 1999), *Die Farbe hat mich* (Oberhausen 2000), *Das Gedächtnis der Malerei* (Aarau 2000), *Blasser Schimmer* (Bonn 2001), *Painting on the Move* (Basel 2002), *Painting Pictures* (Wolfsburg 2003), *New Abstract Painting* (Leverkusen 2003), *Seeing Red* (New York 2003). Vgl. hierzu SAMMLUNG MONDSTUDIO (2001), FEHR, M. / WURMFELD, S. (2004). Ausserdem haben sich zahlreiche Galerien wie bspw. die Galerie Rupert Walser oder Galerie Peccolo um diese Art von Malerei verdient gemacht.

3.5.7 Rezeption von Frederic Matys Thursz

*For the artist there is no real conviction but his own.*⁸⁹⁰

Auch Frederic Matys Thursz hatte stets mit der mangelnden Anerkennung seines Œuvres zu kämpfen. Dabei spielte er selbst eine entscheidende Rolle. Einerseits faszinierte er durch seine außergewöhnliche Persönlichkeit, andererseits provozierte er oft und stand sich damit selbst im Weg. Nina Lünenborg zeichnet folgendes Bild des Künstlers:

*„Frederic war ein Künstler, der aufbaute und kaputt machte, sowohl in seiner Arbeit als auch in seinem Leben. Er ging immer aufs Ganze. Das ist eine Qualität. Er provozierte gerne. Viele Leute können das nicht aushalten. Wenn man nur aufbaut, kann man sehr kontinuierlich und ruhig arbeiten. Aber er war ein Künstler, der immer wieder alles in Frage stellte. Es entspricht seiner Vita und seinen Erfahrungen.“*⁸⁹¹

Geprägt durch seine lebhaft und tragische Familiengeschichte sowie sein turbulentes Leben stellte er eine außergewöhnliche, aber auch schwierige Persönlichkeit dar.⁸⁹² Viele Interviewpartner preisen sein beeindruckendes Wissen hinsichtlich Kunst, Literatur und Philosophie gepaart mit einer enormen Intelligenz. „No painter I have ever met was better educated or as well read in French literature“ erinnert sich Joseph Marioni.⁸⁹³ Nina Lünenborg bestätigt: „In equivalence to his work, his persona, his spirit, and his humor radiated a strong aura of knowledge and humanity.“⁸⁹⁴

Ebenso bewunderten viele seine Kompromisslosigkeit. Finanziell unabhängig durch seine verschiedenen Lehraufträge verfolgte Frederic Matys Thursz stringent seine künstlerischen Ziele,

⁸⁹⁰ THURSZ, F.M. (1958), S. 19-22.

⁸⁹¹ Nina Lünenborg zitiert nach KAMES, B. (2005b), o. S.

⁸⁹² Siehe ebenso Kap. Elegia Judaica und Paris.

⁸⁹³ Joseph Marioni zitiert aus NEW YORK STUDIO SCHOOL OF DRAWING PAINTING AND SCULPTURE (1999), o. S.

⁸⁹⁴ Nina Lünenborg zitiert aus NEW YORK STUDIO SCHOOL OF DRAWING PAINTING AND SCULPTURE (1999), o. S.

ohne sich von den Galerien oder dem Kunstmarkt abhängig machen zu lassen.⁸⁹⁵ Angeblich zeigte Clement Greenberg für eine Ausstellung an den Arbeiten von Frederic Matys Thursz Interesse. Doch der Künstler verweigerte das Angebot mit der Begründung, der Zeitpunkt sei ihm zu früh und sein Werk nicht reif genug.⁸⁹⁶

Frederic Matys Thursz lebte allein für seine Kunst, kümmerte sich wenig um seine Karriere oder um die Pflege seines Œuvres. Private und berufliche Veränderungen, damit verbundene Umzüge, das mangelnde, eigene Interesse an vielen seiner abgeschlossenen Arbeiten sind der Grund, warum manche Phasen des Frühwerkes schlecht dokumentiert bzw. viele der Werke verschollen sind.⁸⁹⁷

Brooks Adams beurteilt das künstlerische Dasein von Frederic Matys Thursz daher als „*a quiet presence on the New York art scene*.“⁸⁹⁸ Der Künstler James Reineking erinnert sich, dass Frederic Matys Thursz einerseits nach Unabhängigkeit vom Kunstmarkt gestrebt habe, andererseits sei er aber auch über das mangelnde Interesse an seinem Werk frustriert gewesen.⁸⁹⁹ Seine Tochter Michelle Thursz bestätigt, dass er sich in einer Opferrolle sah, begründet in seiner Familiengeschichte und durch die mangelnde Rezeption seines Werkes.⁹⁰⁰

Vor allem in Amerika hatte Frederic Matys Thursz um die Anerkennung seines Werkes zu kämpfen. Laut seinem späteren Galeristen Jean Fremon sei der Künstler nie als amerikanischer

⁸⁹⁵ Zeit seines Lebens lehrte Frederic Matys Thursz an verschiedenen Universitäten und Institutionen wie zum Beispiel dem Queens College New York, der University of Kentucky, der New York Studio School of Drawing, Painting and Sculpture, die ihm mehrere Ausstellungen widmete. Vgl. NEW YORK STUDIO SCHOOL OF DRAWING PAINTING AND SCULPTURE (1994), NEW YORK STUDIO SCHOOL OF DRAWING PAINTING AND SCULPTURE (1999). Ebenso lehrte er als Gastdozent u.a. an der Universität von Minnesota, Aspen und der Vermont Studio School. Siehe Anhang (Lebenslauf).

⁸⁹⁶ Nina Lünenborg erinnert sich: „*Bereits Clement Greenberg wollte Frederic als jungen Maler bekannt machen. Frederic sagte, eine solche Möglichkeit sei ihm zu früh erschienen. Er hat sich dem entzogen und ging zwei Jahre nach Paris. Er hatte das Gefühl, es würde seine Arbeit beeinträchtigen. Er wollte seine Arbeit in Ruhe machen. Er wollte nicht von den Galerien und dem Kunstmarkt komplett abhängig sein. Er zog es auch vor, über viele Jahre eine Lehrtätigkeit anzunehmen und sich somit vom Kunstmarkterfolg unabhängig zu machen. Inwieweit er früher eine Karriere hätte machen können, weiß ich nicht. Ich weiß nur, dass er das so empfunden hat und dass er es zu diesem Zeitpunkt nicht wollte.*“ KAMES, B. (2005b), o. S.

⁸⁹⁷ Vgl. Aussagen von Edward Thorp, KAMES, B. (2004b), o. S. Seine Lehrtätigkeiten an unterschiedlichen Orten, mehrere Ehen trugen sicherlich das ihre dazu bei. Seine erste Ehefrau, Miriam Newlander, heiratete Frederic Matys Thursz 1955. Seine dritte Frau, Nina Lünenborg, heiratete er 1987. Vgl. KAMES, B. (2004d), o. S. Vgl. auch KAMES, B. (2004e), o. S. Zu betonen ist hierbei, dass sich seitdem Nina Lünenborg sehr um das Werk ihres verstorbenen Mannes verdient gemacht hat.

⁸⁹⁸ ADAMS, B. (1991), S. 139-140.

⁸⁹⁹ James Reineking zitiert nach KAMES, B. (2002b), o. S.

⁹⁰⁰ Michelle Thursz zitiert nach KAMES, B. (2004m), o. S. Dies bestätigt auch Günter Umberg. Vgl. KAMES, B. (2003d), o. S.

Maler akzeptiert gewesen. Seine Malerei wurde eher in Europa verstanden.⁹⁰¹ Sein ehemaliger New Yorker Galerist Edward Thorp beurteilt dies ähnlich: „*Things were just starting to happen for him more in Europe. The large audience never embraced his work here.*“⁹⁰²

Seine ersten Ausstellungen in Amerika fanden meist an den Stätten seiner Lehrtätigkeit statt. In den 70er Jahren stellte er in verschiedenen Galerien in den USA aus wie bspw. der Edward Thorp Gallery in New York oder der Ruth Schaffner Gallery in Kalifornien. In den 80er Jahren verstärkte sich seine Ausstellungstätigkeit in Europa, besonders in Frankreich, Schweden und Deutschland, und internationaler Erfolg stellte sich ein. 1989 widmete ihm das Musée d'Art Moderne in Saint-Etienne in Frankreich seine erste Retrospektive.⁹⁰³ Die Galerie Lelong in Paris, Zürich und New York nahm ihn fest in ihr Programm auf. 1992 war Frederic Matys Thursz schließlich auf der *Documenta IX* in Kassel vertreten.⁹⁰⁴ Doch leider verstarb der Künstler noch während der Ausstellung und somit gerade zu einem Zeitpunkt, als sich für ihn ein immer größerer, internationaler Erfolg sowie Anerkennung einzustellen versprach.⁹⁰⁵

3.6 Zusammenfassung Radical Painting

Radical Painting war keine Gruppe. Dies wird immer wieder deutlich, betrachtet man die Entstehung, die künstlerischen Gemeinsamkeiten, vor allem aber die extreme Unterschiedlichkeit der einzelnen Künstler.

⁹⁰¹ Jean Fremon zitiert nach KAMES, B. (2002c), o. S.

⁹⁰² Edward Thorp zitiert nach KAMES, B. (2004b), o. S. Zu den Ausstellungen von Frederic Matys Thursz siehe Anhang (Lebenslauf).

⁹⁰³ Vgl. MUSÉE D'ART MODERNE (1989).

⁹⁰⁴ Auf der Documenta wurden u.a. *Isenheim Vermilion*, 1980/82/83, Öl auf Leinwand, 213x221cm, Ort unbekannt sowie *In Praise of Hands/ Aux Mains Brulées*, 1987/90, Öl auf Leinwand, 302x201cm, Courtesy Galerie Lelong gezeigt. Siehe auch: HOET, J. (1992b), S. 308, HOET, J. (1992c), KUNZ, M. (1992), S. 164-174, MUSEUM FRIDERICIANUM (1992), STAATLICHE MUSEEN KASSEL / EISSENHAUER, M. (2002).

⁹⁰⁵ Nina Lünenborg misst dem Zeitpunkt seines Todes besondere Bedeutung bei: „*Einerseits war das der schlechteste Zeitpunkt, andererseits war er glücklich mit einigen Entwicklungen. Er starb an demselben Kalendertag wie seine Mutter. Er starb kurz vor seiner Pensionierung, dem Ende seiner Lehrtätigkeit, die ihm extrem wichtig gewesen war. Er starb kurz nach dem Erhalt seiner Geburtsurkunde aus Casablanca, wo er seit der Flucht der Familie vor den Nazis bis dahin nie mehr gewesen war. Die Geburtsurkunde hatte er sich auf dieser Reise erstellen lassen, weil er sie Zeit seines Lebens nie besessen hat. Es schloss sich ein Kreis.*“ KAMES, B. (2005b), o. S.

Die Künstler von *Radical Painting* schlossen sich aus einer künstlerischen Verbundenheit heraus zusammen, um gemeinsam der Frage nachzugehen, was Malerei in der damaligen Zeit, Ende der 70er und Anfang der 80er Jahre, bedeutete bzw. noch leisten konnte. In den zeitgenössischen und auch den vorherigen Kunstströmungen fanden sie nur bedingt Antworten und proklamierten dementsprechend einen Neuanfang. Sie wollten gemeinsam in der Rückbesinnung auf die Grundlagen der Malerei, auf ihre Wurzeln zeitgemäße Antworten finden und die Malerei wiederbeleben.

Darüber hinaus verband diese Künstler aber auch eine künstlerische Isolation bzw. mangelnde Rezeption. Dies stellte einen zusätzlichen Beweggrund dar, dass sich so unterschiedliche Künstler wie Marcia Hafif, Joseph Marioni, Olivier Mosset, Phil Sims, Günter Umberg, Jerry Zeniuk oder auch Frederic Matys Thursz trafen, diskutierten und gemeinsam Ausstellungen bestritten. Die Museumsausstellung in Williamstown stellte den Höhepunkt dieser gemeinsamen Aktivitäten dar.

Das darauf folgende Ende von *Radical Painting* zeigt aber, dass die Unterschiede zu groß waren. Neben den aufkommenden Differenzen zwischen den einzelnen Künstlern, spielte vor allem eine grundlegende, künstlerische Divergenz eine zentrale Rolle. Alle Künstler hatten bis dato verschiedene künstlerische Entwicklungen durchlaufen, entwickelten sich während und auch nach *Radical Painting* vollkommen unterschiedlich weiter. Offensichtlich wird dies durch die Tatsache, dass kein Manifest von *Radical Painting* existiert, das den vereinenden Rahmen spannen konnte.

So benennen die einzelnen Künstler für ihre Werke ganz unterschiedliche Einflussfaktoren und beziehen sich auf die Geschichte der Malerei bis hin zu zeitgenössischen Positionen. Ein gemeinsamer Nenner ist auch hier nicht zu finden. Doch hat die *Minimal Art* mit ihrer radikalen Reduktion *Radical Painting* in vielerlei Hinsicht den Weg geebnet. Das Beispiel von Robert Ryman zeigt, wie stark die Verbindungen zwischen *Minimal Art* und *Radical Painting*, zwischen den 60er und 80er Jahren trotz aller Eigenständigkeit sein können.

Frederic Matys Thursz stellt mit seiner eigenständigen, malerischen Position und als ein Künstler, der die Bezeichnung als radikaler Maler selbst verneinte, keine Ausnahme, sondern vielmehr ein exemplarisches Beispiel des Profils von *Radical Painting* dar. Vielmehr kann man *Radical Painting* als einen Kreuzungspunkt bezeichnen, an dem sich ganz unterschiedliche Künstler in den 80er Jahren in New York trafen und nach dem Ende in unterschiedliche Richtungen verabschiedeten.

Ein weiteres Merkmal von *Radical Painting* ist die enge Verzahnung zwischen Amerika und Europa. Europäische Künstler wie Olivier Mosset, Carmengloria Morales oder Günter Umberg waren von Anfang dabei, und darüber hinaus wurden im Laufe der Jahre weitere europäische Künstler aufgenommen wie bspw. Raimund Girke. So verlagerten sich die Aktivitäten zunehmend nach Europa und gipfelten in den Ausstellungen in Oberhausen und im *Raum für Malerei* in Köln.

Die Kontextualisierung von *Radical Painting* hat gezeigt, dass der proklamierte Neuanfang von *Radical Painting* bereits in Europa seine Wurzeln hatte. Die *Analytische Malerei* hatte sich in den 70er Jahren der „Analyse“ der Malerei bzw. der malerischen Mittel verschrieben. Die engen Verflechtungen werden umso evident, zieht man in Betracht, dass Künstler wie Raimund Girke, aber auch Marcia Hafif, Carmengloria Morales, Steven Rosenthal, Susanna Tanger oder Jerry Zeniuk an Ausstellungen der *Analytischen Malerei* in Europa bereits beteiligt gewesen waren. Demnach könnte man *Radical Painting* als die „amerikanische“ Antwort und Fortführung der Untersuchung der Malerei sehen, die bereits in Europa begonnen worden war.

Trotz der stärkeren Anerkennung in Europa verschaffte sich weder die *Analytische Malerei* noch das darauf folgende *Radical Painting* weit reichende Anerkennung. Immer wieder wurde dieser Malerei mit harscher Kritik oder auch Unverständnis begegnet. In der außerordentlichen Herausforderung an die Wahrnehmungsfähigkeit des Betrachters bzw. Kritikers ist begründet, dass sich nur ein kleiner Kreis von Kuratoren, Galeristen und Sammlern für diese Malerei einsetzte. Im besonderen Maße gilt dies für Frederic Matys Thursz, der erst kurz vor seinem Tode die ihm gebührende Anerkennung erfuhr.

Die Frage nach der Bedeutung von *Radical Painting* muss mit der Bedeutung für die einzelnen, „radikalen“ Künstler selbst und auch für die Folgegeneration von jungen, „radikalen“ Malern beantwortet werden. So gesehen leistete *Radical Painting* einen wesentlichen Beitrag zur Weiterentwicklung der Malerei, schuf einen Neuanfang, eine Basis, für die folgenden „Untersuchungen“ wie sie bspw. Dieter Villinger, Ulrich Wellmann oder auch Ingo Meller durchführten.⁹⁰⁶

⁹⁰⁶ Vgl. VEREIN FÜR AKTUELLE KUNST E.V. (1984).