

Michael Fehr

**Emil Schumacher
Zu seinen Werken im Karl Ernst Osthaus-Museum**

Redetext zur Eröffnung der Ausstellung am 20.03.05 im Karl Ernst Osthaus-Museum

Sehr geehrte Damen und Herren,

"Das Gefällige ist gefährlich. Immer wieder das Bild zerstören. Dadurch werden neue Schichten aufgedeckt, die man sonst nie zu Gesicht bekommt." Diese Sätze stammen von Emil Schumacher.¹ Er hat sie vor rund fünfzig Jahren ausgesprochen und damit in knappster Form nicht nur sein künstlerisches Programm umrissen, sondern auch einen entscheidenden Hinweis darauf gegeben, wie er als Maler vorgegangen ist – und wie wir, die Betrachter seiner Bilder, einen Zugang zu seinen Arbeiten finden können.

'Das Gefällige ist gefährlich' – das Gefällige, das war zu der Zeit, aus der das Zitat stammt, im Jahrzehnt nach dem Kriegsende, an erster Stelle das - wie Schumachers Zeitgenosse und früher Förderer Albert Schulze-Vellinghausen schrieb – "(das) schöne Gehege der immer noch 'gegenständlichen' Zeichen und ihres greifbaren Form-Alphabets",² also das Bild als Abbild von etwas, das außerhalb des Bildes existiert. 'Gefällig', das war aber auch die Behandlung der Farbe als Kolorit, als Bezeichnung für Gegenstände und Orte, als Ding- oder Lokalfarbe, also als Farbe, die, durch die Linie gewissermaßen kolonisiert und diszipliniert, in den Dienst einer darstellenden Abbildung gebracht werden konnte. Und als 'gefällig' galt Schumacher schließlich auch die Farbe als eine 'belle matière', als schönes Material, so, wie sie und als was sie zumal von einigen den französischen Zeitgenossen Schumachers, Malern der 'École de Paris', eingesetzt wurde.

Dieses 'Gefällige' hielt Schumacher für gefährlich weil für nicht verlässlich, dieses Gefällige wollte er überwinden, und dagegen ging er an. Gegen die Konvention von Linie und Farbe, gegen die Unterscheidung von Form und Inhalt, gegen Trennung zwischen Bild und Bildträger, gegen die Vorstellung, dass das Bild eine heile Welt zu stiften habe, und schließlich gegen den Anspruch, dass es etwas zur Anschauung bringen solle, das es selbst nicht ist. In der Auseinandersetzung mit der Gefahr des Gefälligen wurde Emil Schumacher ein konkreter, ein informeller Maler, ein Künstler, der sich mit seinen Bildern jenseits der Konventionen seine eigene Verbindlichkeit herstellte und sich mit ihnen seinen eigenen, künstlerischen Grund und Boden schuf. Dabei war Schumacher einer der ersten Künstler, der es ernsthaft unternahm, das Bild nicht als eine Projektionsfläche, sondern als ein Gegenüber aufzufassen, mit dem er in einen - mitunter heftigen - Dialog treten konnte.

Schumacher nimmt damit eine wichtige Rolle innerhalb der deutschen Malerei des letzten Jahrhunderts ein: Sein Werk hat die Funktion eines Scharniers zwischen der gegenständlich orientierten Malerei der Expressionisten oder auch

der von Max Beckmann einerseits und andererseits dem, was, wenn auch zeitgleich, doch sozusagen nach Schumacher, in der nächsten Generation, für die ich hier stellvertretend Raimund Girke und Gotthard Graubner nennen möchte, als nicht-gegenständliche Malerei bekannt und selbstverständlich wurde.

Für den Künstler Emil Schumacher war allerdings gar nichts selbstverständlich. Vielmehr musste er sich seine Position als abstrakter Maler mühsam und gegen viele Widerstände erarbeiten und sie dann, nachdem er sie in der zweiten Hälfte der 50er Jahre erreicht hatte, gegenüber den malerischen Positionen, die in der Zwischenzeit im internationalen Feld bekannt geworden waren, behaupten. Zu nennen sind hier einerseits die Malerei von Georges Mathieu, die Bilder der Gruppe Cobra oder der Mitglieder der Gruppe Spur und andererseits die Materialbilder von Antoni Tàpies. Und dann die Werke der amerikanischen Abstrakten Expressionisten, angeführt von Jackson Pollock; Maler sehr unterschiedlicher Herkunft und Bilder mit zum Teil ganz anderen Ansätzen, die jedoch aufgrund der Verabsolutierung ihrer jeweiligen Methoden zum Teil weitaus radikaler als Schumacher auftraten oder erschienen.

Demgegenüber blieb Schumachers Malerei immer eine Arbeit, die sich nicht - in der 'performance' - selbst zum Maßstab nahm und sich auch nicht ganz dem Material auslieferte, sondern die als ernsthafte, äußerst differenzierte und sensible, wenn auch mitunter nahezu gewalttätige Auseinandersetzung mit einem Gegebenen, mit dem Bild als Form und Format, mit der Farbe als Material und als Substanz, mit Konventionen und Erwartungen an das künstlerische Arbeiten wie an Bilder überhaupt vollzogen wurde. Schumacher hat, und darin besteht seine ganz eigne und eigentümliche Leistung, nicht die Sicherheit einer Methode, einer Konzeption oder einer bestimmten Technik gesucht, sondern ist das Risiko eingegangen, sich mit jedem Bild in einem Prozess wechselseitiger Aktion und Reflexion, in einem – wie man heute sagt – autopoietischen Prozess, also einer Form der Selbstorganisation, seine eigene Identität zu schaffen. Und eben deshalb, also weil Schumacher eben nicht – wie so viele andere Künstler - einem einmal gefundenen Konzept oder Rezept folgte, sondern sich mit und vor seinen Bildern als Maler immer wieder neu erfand, konnte seine Malerei über die Jahre und Jahrzehnte immer intensiver werden – und springt uns, ihre Betrachter, heute immer noch und immer wieder aufs Neue an.

Doch bevor Emil Schumacher diese Position erreichte, hatte er einen langen Weg zurückzulegen. Die Sammlung des Karl Ernst Osthaus-Museums lässt diesen Weg von den verhaltenen Anfängen in den Jahren nach dem Krieg bis zu einem seiner Hauptwerke, dem *documenta*-Bild aus dem Jahre 1964 exemplarisch nachvollziehen und umfasst dabei zumindest drei Schlüsselbilder, die Schumachers Wende zur Abstraktion zur Anschauung bringen.

So beginnt die Ausstellung (im unteren Raum) mit seinem frühen Selbstportrait, dem Portrait seines Vaters und Ansichten der Stadt und der Landschaft, in der er aufwuchs, mit Bildern, die konventionell sind in dem Sinne, dass sie gegenständlich sind. Doch schon bei den Stillleben sieht man, wie der Künstler sich mit dem bloßen Abbilden nicht zufrieden gibt und Elemente – seien es nun Farbflächen oder Linien – ins Bild bringt, die die figürlichen Darstellungen umspielen, hinterfangen und hinterfragen. Und der frühe Farbholzschnitt 'Hüttenwerk' aus dem Jahre 1946, bei dem Schumacher den schwarzen Druck in

der Mitte mit einem Rot ohne jeglichen Abbildcharakter überwalzte, lassen erahnen, welchen Stellenwert die Farbe in seinem Werk einmal einnehmen wird. Dies gilt auch für das noch frühere Blatt 'Ruhrlandschaft', in dem die alles beherrschende Farbe des Flusses, das Blau, durch die Linien, die es begrenzen, gerade noch ins Gegenständlich-Abbildende gebändigt zu sein scheint.

Auf der gegenüberliegenden Wand, die nicht chronologisch erzählerisch, sondern systematisch gehängt ist, zeigt die Ausstellung in einigen Beispielen, wie Schumacher andere künstlerische Positionen – zu nennen sind hier vor allem Matisse und Picasso – in den Jahren nach dem Krieg aufgenommen und verarbeitet hat. Dagegen können wir im nächsten Raum – hinter ihnen – anhand von Arbeiten auf Papier aus den fünfziger bis siebziger Jahren dokumentieren, wie Schumacher zunehmend zu sich selbst findet – und eines seiner Grundmotive, den Bogen, entwickelt.

Hier, in der großen Halle zeigen wir in mehr oder weniger genauer zeitlicher Abfolge Schumachers Gemälde in der Sammlung des Karl Ernst Osthaus-Museums. Darunter befinden sich – von Ihnen aus gesehen ganz links – die zwei frühen Bilder, die – wie viele seiner Kritiker meinen – Schumachers entscheidenden Schritt weg von der Gegenständlichkeit markieren: *Dionysisch* und *Innaturation* aus dem Jahre 1952, das letztere, wie viele Gemälde unserer Sammlung, ein Geschenk der Familie Borgers.

In *Innaturation*, dem kleineren der beiden Bilder, zieht Schumacher zum ersten Mal in radikaler Weise die Konsequenz aus seinen Versuchen, Linie und Farbe zu dissoziieren und sich unabhängig von einander entwickeln zu lassen: Das Bild stellt nichts dar, es hat keinen außerbildlichen Bezug, ist einfach nur noch ein Ensemble von farbigen Flächen und schwarzen Pinselzügen, die in eine allerdings auf das Bildformat bezogene, prekäre Balance gebracht sind. Es ist eine Balance zwischen den Bunt- und den Helligkeitswerten der Farben, der Größe der verschiedenen Farbfelder innerhalb des Bildes und ihrer Ausrichtung, zwischen unterschiedlichen Formen des Farbauftrags – mal flächig-breit und flach, mal in kurzen, pastosen Pinselzügen – und, schließlich, eine Balance zwischen den Farbwerten und den schwarzen Linien, die sie zum Teil konturieren und dann doch wieder ohne eine solche Funktion auftreten und als eine selbständige Struktur über ihnen liegen. Das Bild gibt, je mehr man sich darauf einlässt, desto mehr zu sehen auf, und dies gilt nicht weniger für *Dionysisch*, das allerdings etwas beruhigter und geplanter erscheint.

Wie bei anderen Gemälden aus dieser Periode behandelt Schumacher bei diesen Bildern die Farbe noch als Kolorit – allerdings ohne dass es einen gegenständlichen Bezug gäbe. Als Material, mit dem der Künstler sich direkt auseinandersetzt, tritt die Farbe jedoch im Bild *Sodom* auf, das 1957 entstand. Das Bild hängt von Ihnen aus gesehen links hier an der Wand und gilt heute als eines der Hauptwerke des Künstlers. Seit 1958 im Besitz des Karl Ernst Osthaus-Museums, wurde das Bild 1959 auf der *documenta II* und danach immer wieder auf großen Ausstellungen im In- und Ausland gezeigt. Ich möchte deshalb im Folgenden etwas näher auf dieses Bild eingehen:

Die besondere Berühmtheit des Bildes verdankt sich zu einem Gutteil sicherlich seinem spektakulären, konkrete Assoziationen nahe legenden, gerade darin

jedoch für Schumacher eher untypischen Titel. So schrieb Will Grohmann schon 1957, im Entstehungsjahr des Bildes, über Schumachers Malerei: "Was entsteht, hat immer den Charakter des Vergänglichen, Verbrannten, Zurückgebliebenen. Sodom (...) heißt ein Bild, es ist eine Katastrophe, die aus dem Bild tritt, ohne Kommentar".³ Grohmann prägte damit die Formel, nach der das Bild immer wieder wahrgenommen und in bestimmte Kontexte eingesetzt wurde.⁴ Am deutlichsten trat dieses Verständnis in einem Beitrag zum Katalog der Ausstellung *Schrecken und Hoffnung. Künstler sehen Frieden und Krieg*⁵ hervor, in dem der Umstand, dass verschiedene Maler des Informel ihre Leinwände nicht auf der Staffelei, sondern flach auf den Boden gelegt bearbeiteten, als 'künstlerischer Nachvollzug' ihrer Erlebnisse im II. Weltkrieg interpretiert und für das Verständnis gerade auch dieses Gemäldes herangezogen wurde.⁶

Unabhängig davon, dass Schumacher zeitlebens an der Staffelei arbeitete, und unabhängig davon, dass Schumacher sich gerade in der Werkphase, aus der das Bild stammt, gänzlich von Gegenständlichkeit und anderen Bezügen auf Außerbildliches gelöst hatte, lässt sich auch anhand seiner Äußerungen nicht belegen, dass er im Hinblick auf dieses Bild eine konkretere Vorstellung als mit Bezug auf andere Arbeiten entwickelt hätte. Die materialmimetische⁷ Interpretation des Bildes scheint vielmehr eine Konstruktion der zeitgenössischen Kunstkritik zu sein, welche die "anarchischen Verfahren" der informellen Maler und ihren provokanten Einsatz von malereifremden Materialien zu "nie gesehenen Wirkungen, schockartigen Überfälle(n) (...) und zu einem "bestürzenden Naturalismus der Oberfläche"⁸ führen sah, für den sich kein sprachliches Äquivalent entwickeln ließ. Dabei bot Schumachers *Sodom* den Kritikern die Gelegenheit, hier insbesondere über seinen assoziationsfähigen Titel nach den eingefahrenen Interpretationsmustern als Darstellung einer außerbildlichen Konstellation auffassen zu können - und damit gründlich misszuverstehen.⁹

Denn Emil Schumacher hat zwar - viele seiner Äußerungen bezeugen dies - einen Bezug seiner Malerei zu Landschaft oder Landschaftlichem nicht ausgeschlossen, doch dabei immer betont, dass er dabei niemals eine konkrete Landschaft vor Augen gehabt oder je vorgehabt hätte, "etwas Gesehenes nachzumalen". Denn: "Alles entwickelt sich aus der Malerei und an der Linie. (...) Wenn ich einen Strich zeichne, dann stelle ich mir immer etwas wie Bergrücken oder Tal vor. Das ist ein automatisches Deuten der Linien, die ich setze. Ich antworte auf das, was mich umgibt und sich mir als Malerei anbietet."¹⁰

Sodom ruft allerdings selbst dann, wenn man das Bild in einem ganz auf Farbe und Malerei konzentrierten Kontext sieht, den Eindruck einer beunruhigenden, in höchster Spannung stehenden, in sich dynamischen Konstellation hervor. Dieser Eindruck ergibt sich, obwohl das Bild durchaus noch im konventionellen Sinn komponiert, also eine Balance unterschiedlicher formaler Elemente und farblicher Werte ist und es, darüber hinaus, auch als Malerei in den Kategorien traditioneller Maltechniken aufgefasst werden kann: Das Gemälde zeigt in einem querformatigen, in klassischer Peinture ausgeführten und von höchst differenzierten farblichen Valeurs bestimmten, grünlich-braunen Feld mit rosa-gelblichen Akzenten eine annähernd runde, in der Mitte vertikal geteilte rote Großform, die nicht nur als monochromer Farbwert, sondern als teilweise hoch aufgeschichtetes, vergleichsweise grob strukturiertes Relief aus Farbmaterial die

untere Malschicht überlagert. Die Irritation, die sich angesichts des Bildes unmittelbar einstellt, resultiert aber zuallererst aus dieser krassen, in der Fläche ausgespielten Konfrontation von Malerei als Peinture und als Handhabung von Farbmateriale. Diese Konfrontation ist die Grundkonstellation, die Schumacher durch vielfältige Eingriffe in weiteren Arbeitsgängen differenziert und pointiert, wobei seine Aktionen vor allem in das rote Farbreief eingreifen und seine Masse reduzieren. Diese Eingriffe wie Haftmann und andere als "Versehrungen" oder "Verletzungen" zu bezeichnen, setzt allerdings die Vorstellung einer intakten Farbhaut¹¹ und damit eine konventionelle Auffassung vom Bild voraus, um die es Schumacher bei diesem, in zwei Schichten aufgebauten Gemälde offensichtlich überhaupt nicht (mehr) ging. Ihn interessierte vielmehr das Materielle der Farbe, ihre Materialität und unbegrenzte Formbarkeit als Material - und eben diesen Aspekt der Farbe spielt Schumacher in *Sodom* radikal aus und durch, indem er in diesem Bild Farbe in einem Spektrum von feiner Lasur bis zum dicken Farbreief einsetzt und dazu einen Katalog entsprechend differenzierter Maltechniken, von klassischer Peinture bis zu vergleichsweise groben Farbbehandlungen, etwa durch das Wegkratzen oder Wegschieben von Farbe mit Hilfe des Pinselgriffs, entwickelt. Die dem Bild eigentümliche Spannung und Dynamik resultiert aber aus der Dialektik der Wirkungen dieser Eingriffe: So kommen gerade da, wo wie zum Beispiel in der Bildmitte das rote Farbreief besonders grob weg geschoben erscheint, die feinen Valeurs der unteren Malschichten zur Geltung oder wird durch die Ritzungen die rote Farbmasse überhaupt erst in eine Form gebracht. Auch bleibt es an keiner Stelle bei bloßen "Verletzungen" der oberen Bildschicht. Vielmehr nimmt der Künstler die so entstandenen Konturierungen und Strukturen zum Anlass für deren differenzierte Aus- und Übermalungen, durch die die verschiedenen Ebenen und Bereiche des Bildes miteinander verwoben werden, wobei er - vor allem ablesbar an den verschiedenen weiß-gelben Einträgen - zu einer fast traditionellen, über das rote Farbreief gelegten Meta-Komposition gelangt, die wie ein loses Netz über das Rot gelegt ist. Dass Schumacher bei allen seinen malerischen Aktionen keinem vorab aufgestellten Konzept folgte, bleibt an der erkennbaren Verhaltenheit seiner Eingriffe und ihrer malerischen Korrekturen wie Überhöhungen ablesbar. Sie macht das Gemälde zu einem authentischen Dokument der ebenso kompromisslosen wie individuellen, für die 50er Jahre womöglich charakteristischen Suche nach Halt und Verbindlichkeit in einer als widersprüchlich empfundenen Realität; einer Suche, die hier als konkrete Auseinandersetzung mit der Farbe als Farbe und der Farbe als Material vorgetragen wird.

Mit dem *documenta*-Bild können wir einen weiteren Höhepunkt im Schaffen Emil Schumachers dokumentieren. Denn hier wird deutlich, dass der Künstler sich nun auch vom klassischen Tafelbild als gewissermaßen letzter Sicherheit verabschiedet hat und seine eigene Physis zum Maßstab für seine Bilder wird. Das Bild ist nurmehr Aktionsfläche, nicht ein konzeptionelles Element für Schumachers Malerei, die daher sich auch dem Begriff des Komponierten zunehmend entzieht. Schumacher schafft sich vielmehr mit seinen Bildern sein ganz eigenes Feld und zieht - mit seinem berühmten Bogen - sich selbst seinen eigenen Horizont - wie dies in für den Künstler geradezu klassischer Manier im Gemälde o.T- aus dem Jahre 1974, das sich als Dauerleihgabe der Sparkasse Hagen in unser Sammlung befindet, zu sehen ist.

Meine sehr geehrten Damen und Herren, lassen Sie mich zum Abschluss noch eine Bemerkung zum Umfeld dieser Ausstellung, der Ausstellung 'Lebendiges Grau' und der Ständigen Sammlung im Altbau des Hauses, zu deren Besichtigung ich Sie einladen möchte, sagen: Auch hier gilt der Grundgedanke, dass 'das Gefällige gefährlich ist'. In der Ausstellung 'Lebendiges Grau' wird dabei die Gefälligkeit der Farbe als Buntwert, die Schönheit der 'belle matière', gewissermaßen auf den Prüfstand gestellt und eine Grunderwartung an das Bild, dass es uns zumindest durch seine Farbigkeit erfreue, hinterfragt; doch ist, wie Sie selbst entdecken werden, die Ausstellung tatsächlich nichts anderes als ein Plädoyer für die Farbe, die selbst bei äußerster Reduktion ihre Farbigkeit zeigt, und das vor allem da, wo wir es mit ermaltem Grau zu tun haben.

Dem Gefälligen versuchen wir aber auch in der Präsentation der Ständigen Sammlung des Museums zu entgehen: Indem wir – ganz ähnlich, wie es Emil Schumacher in seinen Bildern gemacht hat – mit verschiedenen Werken 'Störungen' und 'Widerstände' mit Bezug auf museale Konventionen – zum Beispiel die chronologische Hängung – in die Präsentation eingebaut haben, durch die wir, so hoffe ich jedenfalls, eine intensivere Beschäftigung mit den ausgestellten Kunstwerken anregen können und uns – ganz im Sinne Schumachers – auch als Museum eine eigene Verbindlichkeit zu schaffen versuchen.

¹ Alle Zitate von Emil Schumacher aus: Emil Schumacher. Ausstellung zum 70. Geburtstag, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Hannover, 1982

² Albert Schulze-Vellinghausen, Junge Künstler 1958/59, Köln 1958, S. 30

³ Will Grohmann, Neue Kunst nach 1945, Köln 1958, S. 186

⁴ Vgl. dazu Monika Wagner, Von der Weisheit des Materials und der Schönheit der Versehrung. Zur Malerei Emil Schumachers, in: Emil Schumacher. Retrospektive, Paris, Hamburg, München 1997/98, S. 24 ff

⁵ herausgegeben von Werner Hofmann, Hamburg 1987; die Ausstellung wurde in Hamburg, München, Moskau und Leningrad (St. Petersburg) gezeigt.

⁶ ebenda, S. 208: "Der Titel 'Sodom' kommentiert den Eindruck von Bedrohung, gewalttätiger Zerstörung sowie Verschmelzung und erweckt in der ungegenständlichen Materie die Vorstellung der totalen Vernichtung der alttestamentarischen Stadt Sodom. Aus dem Himmel ließ Gott - der biblischen Überlieferung nach - Schwefel und Feuer auf die sündige Stadt niedergehen, wobei kaum ein Mensch der Vernichtung entkam und die Stadt dem Erdboden gleichgemacht wurde. Mit der angedeuteten Kreisform, dem Zentrum und der Peripheriezone lässt sich in Schumachers Bild ein aus der Luftperspektive gesehener Stadtgrundriss assoziieren (...), worin der Künstler 1957 zeitgenössische, selbst gemachte Erfahrungen von Stadtzerstörungen, durch Bombenabwürfe im II. Weltkrieg sowie durch strukturelle Auflösung von Kulturzusammenhängen in den modernen Industriemetropolen, verarbeitet - Erfahrung der Vernichtung des konkret Gegenständlichen und der historischen Kulturzeugnisse."

⁷ Angesichts von Werken des Informel geriet die Kunstkritik schon in eine bis heute nicht reflektierte, generelle Krise, die sich an den nebulösen Formulierungen in zeitgenössischen Texten gut ablesen lässt. Vgl. Monika Wagner, a.a.O., S. 26

⁸ Vgl. Werner Haftmann, Einführung. Malerei nach 1945, in: documenta II, Kassel 1959, Band I, S. 18 f

⁹ Vgl. auch hierzu Monika Wagner, a.a.O., insbesondere S. 26 f

¹⁰ Emil Schumacher in einem Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks, in: Emil Schumacher. Kunst im Kontext. Projekt: Künstlermuseum 3, herausgegeben von Udo Liebelt, Hannover 1997, S. 20. Damit wird deutlich, dass das Verständnis von *Sodom* als Bild eines "Stadtgrundrisses aus der Luftperspektive" vor allem auf einer Extrapolation des Titels aufbaut: Die Interpretation entspricht schon in formaler Hinsicht nicht dem Bestand des Bildes, das, wenn denn schon als Landschaft, dann als deren 'Ansicht' wahrgenommen müsste.

¹¹ Vgl. dazu Monika Wagner, a.a.O., S. 25