

# Emil Schumacher

Autor(en): **Roh, Franz**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **50 (1963)**

Heft 7: **Stadtlandschaft**

PDF erstellt am: **08.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-87094>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.





1

1  
Emil Schumacher, Tastobjekt  
Objet tactile  
Tactile object

Emil Schumacher ist 1912 in Hagen in Westfalen geboren und studierte 1932 bis 1935 an der Kunstgewerbeschule von Dortmund. Er sagte (wir haben dies also einmal authentisch): «Dahmals beeindruckten mich besonders die deutsche Donauschule um 1500 und Matthias Grünewald. Mit der Zeit meiner ersten, individuelleren Malversuche wurde aber der deutsche Expressionismus für mich wichtig, und zwar von Corinth über Rohlf's bis Macke. Daneben bewunderte ich Oskar Schlemmer und die altchinesische Tuschemalerei sowie Piero della Francesca, Cranach, Hans Baldung Grien, Tizian und Greco. Auch versuchte ich mich, um meine Tätigkeit als Maler zu ergänzen, in musikalischen Improvisationen. Von etwa 1935 bis 1939 brachte ich gegenständliche Bilder in poetischer Weise hervor. Dann kam die große Unterbrechung durch den Weltkrieg, in welchem ich als technischer Zeichner arbeiten mußte. Seit 1945 wurden abstrahierende Bilder wieder möglich, die zunächst eine expressive Tendenz hatten. 1952 versuchte ich das Bildviereck aufzulösen, und hierbei kam ich auch auf meine Serie der viel umstrittenen 'Tastobjekte', die ich bis 1958 machte. Die Ergebnisse stellten die Galerie Parnaß in Wuppertal 1957 und die Galerie Stadler in Paris 1958 aus.»

Hier hatte Schumacher also das Hauptobjekt aus dem Rahmen gelöst und, über Drahtgeflechte, Wellblech und Papiermaché, Gebilde eines farbigen Reliefs formiert. Da man sich nun zwischen Malerei und Plastik befand, hätte auch ein Blinder an diesen «Bildern» noch Sensationen erleben können.

Seit etwa 1959 gab sich Schumacher dann nur noch den weiterentwickelten Strukturen reiner Malerei hin. Inzwischen sind ihm im In- und Ausland (nicht zuletzt in den Vereinigten Staaten) eine Fülle von Ausstellungen gewidmet worden.

Befragt man ihn nach der Genesis eines Bildes, so erklärt er, drei Zustände bei fast jeder seiner Malereien zu kennen: zuerst, nach getaner Arbeit, den Zustand eines bereits Fertigen, dann zerstöre er wieder, und danach erst erreiche er das Stadium seiner besten Möglichkeiten. Das könne dann der endgültige Zustand sein. In mancher Hinsicht kehre er hierbei zum ersten Stadium zurück. Aber nun erst liege vor, worauf er hinauswolle.

Natürlich müssen wir uns hier klarhalten, daß der Begriff «Zerstörung», der auch bei anderen Malern des Informel gesprächsweise wiederkehrt, ein vorwissenschaftlicher Begriff ist oder, besser gesagt, der Terminologie des 19. Jahrhunderts angehört. Denn jenes sogenannte Zerstören ist doch nichts anderes als ein Heraustun unwichtiger «Elemente» oder ein (bisweilen mit dem Pinselstock) Hineingraben gewisser Züge, die noch notwendig sind, um das gewollte Ziel zu erreichen: «gesunder» und «ruinöser» Ausdruck der Materie und des Lebensbildes als Gleichnis überhaupt.

Natürlich geht dieser Malprozeß nicht etwa mit scharfem Bewußtsein vor sich. 1962 schreibt Schumacher: «Selten weiß ich, was ich malen will, aber darauf kommt es nicht an. Ob und wie ich es zu Ende bringe . . . , das ist entscheidend. Ich glaube, kein Übergewicht ist gut, weder nach der rationalen noch nach der emotionalen Seite hin.» Wert legt er auch auf die allgemeinere Bekundung: «Jede Zeit hat eine Malerei, die in ihr möglich und lebendig ist. Man kann nicht um der Novität willen eine x-beliebige Richtung machen, und die Malerei kann im Gegensatz zum heutigen sogenannten technischen Fortschritt stehen (Kontemplation).» Ob die gegenständliche Malerei wieder diskutabel werde, hänge davon ab, «wer es machen wird und was wir darunter verstehen . . . ». Engagierte Kunst aber sei Zweckkunst und gehöre mehr in die Kategorie der Werbung. «Die Künstler leben in der Minderheit und werden auf das öffentliche Dasein keinen Einfluß haben» . . . Übrigens sei «heute gleichgültig, wo der Künstler lebt, er muß nur in Ruhe arbeiten und mit seinem Auto schnell die Zentren erreichen können. Ich lebe in einer bedeutungslosen Stadt. . . Gerade im Industriegebiet aber gibt es ein aufgeschlossenes Pu-





2



3

blikum, das sich für künstlerische Dinge interessiert.» Bei der Kritik vermißt er die «adäquate Sprache; sie macht in vielen Fällen das Einfache, Unmittelbare kompliziert und mißverständlich».

Schumacher entwickelte sich zum angesehensten der informellen Maler Nordwestdeutschlands. Seine Entfaltung war niemals heftig und jäh. Trotz allen Temperamentes blieb eine latente Harmonie in seinem Kolorit, ob es sich nun um seine frühen, figuralen oder um seine späten, anonymen Realisierungen handelt. Selbst hinter Dissonanzen des geworfenen Materials und den «zerstörerischen», linearen Einritzungen waltet noch sensible Konsonanz. Sogar düstere Aggressivitäten in Aschetönen sind sparsam von lyrischer Schönheit durchpulst. Er scheint zum Eigenleben der Materie letzten Endes ja zu sagen, auch wenn sich die Substanzen gegenseitig irritieren. Nie wird er hierbei aggressiv und polemisch wie etwa der Deutsche Sonderborg und der Spanier Saura. Wenn sich bei Schumacher die Farbenpatzen, Linienwischer und

2  
Emil Schumacher, Barbaros, 1957

3  
Emil Schumacher, Xerxes, 1960

4  
Emil Schumacher, Gubba, 1962









5

Eingrabungen durch den Pinselstock dynamisieren, so klingen die entstehenden Spannungen im gleichen Bild auch wieder ab. Man kann immer wieder fühlen (natürlich nur vor dem farbigen Original), daß bei ihm auch eine dramatische Tonart aus geheimen, lyrischen Quellen aufsteigt. Ballt sich die Materie, so zergeht sie auch wieder flächig, oder sie zerbröckelt, aus einem Forte ins Pianissimo überleitend.

Dieser Maler bedient sich keiner isolierbaren Zeichen, sondern läßt die Materialien gleichsam selber agieren. Nur ganz im Anfang seiner Entwicklung war er auf die geometrische oder ornamentale Schönheit aus. Später wurden seine Bilder aus einem geheimnisvoll raunenden Erdgrau entwickelt, aus dessen Spalten bläuliche, rötliche oder violette Farbspuren hervorblühen. Zugleich ziehen mit dem Malstock erzeugte schwärzliche Gräben an- und abbrechend durchs Bildganze. Fette Farbpasten wechseln mit dünnen, wie lasiert erscheinenden. Aus dichten Farbnestern fließen überlaufende Strähnen, Spritzer und Tropfen. Schumacher gibt in modernem Sinne «Erdlebenbilder», um diesen Ausdruck des Romantikers Carus zu gebrauchen. Er will den rätselhaften Chemismus unserer Erdkruste gleichsam belauschen. Hierbei spürt man aber nirgends eine «Aufgabe», ein optisches «Problem». Die glatten und rauhen, schweren und leichten, zusammenhängenden und intermittierenden, leuchtenden und matten Stellen scheinen aus einem Zufall hervorzugehen; jedenfalls geraten sie nie in tote Perfektion.

Differenzierte Mischtechniken verwendet Schumacher besonders in kleineren Formaten. Aber er beherrscht auch große Dimensionen, in denen dann ein sich stetig differenzierendes Rot oder köstliches Blau dominiert. Neuerdings erreichen seine Arbeiten einen unruhig erregenden Duktus, der größere Farbmassen in verschleifende Bewegung setzt, wobei unter Umständen Erinnerungen an Köpfe oder Körper phantomartig auftauchen.

5  
Emil Schumacher, Solluk, 1962

Photos: 2-5 Angott, Hagen