

Inhalt

Atelierbesuch	8
Walter Smerling	
Frühe Bilder	10
1940er- bis 1950er-Jahre	
»Die Farbe verderben«	32
Über die Anfänge von Emil Schumachers Malerei Christian Spies	
Bilder	36
1960er- bis 1980er-Jahre	
Emil Schumacher	84
Inspiration und Widerstand Eva Müller-Remmert	
Bilder	92
1990er-Jahre	
Zerstörungsakt als Katalysator	112
Zur Bildfindung der Hammerbilder Katharina Henkel	
Bilder auf Papier	116
Anhang	130
Biografie	132
Einzelausstellungen	138
Bilder der Ausstellung	140



Räumliche Trennung 1955
91 x 74,5 cm



Lavaloh 1955
60 x 50 cm

»Die Farbe verderben«

Über die Anfänge von Emil Schumachers Malerei

Christian Spies

1 Franz Große-Perdekamp, »An die Künstler der jungen Generation«, Rundschreiben vom 31.3.1947, zit. nach: Hans-Jürgen Schwalm, »Die Diskussion um die Abstraktion«, in: *Im Zeichen der Abstraktion. Die Künstlergruppe »junger westen« 1948 bis 1962*, hrsg. von Ferdinand Ullrich, Ausst.-Kat. Kunsthalle Recklinghausen, Recklinghausen 2008, S. 56.

2 Anton Henze, »Junge Kunst zwischen Rhein und Weser. Bemerkungen zu einer Ausstellung in Recklinghausen«, in: *Westfälische Nachrichten*, 15.10.1947.

3 Ebd.

Einer der Anfänge von Emil Schumachers Malerkarriere findet sich in der leeren Lebensmittelabteilung des Recklinghäuser Kaufhauses Althoff. Dort fand 1947 eine der ersten Ausstellungen zeitgenössischer Kunst nach Ende des Zweiten Weltkrieges in Deutschland statt. Für die teilnehmenden Künstler – unter ihnen der junge Emil Schumacher – markierte sie einen grundlegenden Neuanfang. Nicht nur schlossen sich einige der Teilnehmer wenige Monate später zu einer der einflussreichsten Künstlergruppen der Nachkriegszeit zusammen, dem jungen westen. Wie der Initiator der Ausstellung Franz Große-Perdekamp in seinem Einladungsschreiben an die Künstler formuliert hatte, ging es ums Ganze; darum, eine neue und zeitgemäße Bildsprache zu finden, die sich »der absoluten Neuartigkeit der heutigen Welterfahrung bewusst«¹ sei.

So hoch dieses Ziel damals gesteckt war, so sehr bot es sich zugleich als Angriffspunkt für die zeitgenössische Kritik: »Gibt es das noch«, fragt etwa der Kritiker Anton Henze gleich zu Beginn seiner Ausstellungsbesprechung, »eine unversehrte Industriestadt, einen Marktplatz mit einem Hochhaus, Schaufensterscheiben und hinter ihnen Mäntel, Anzüge, Kleider?« Geradezu fasziniert scheint er von der nur wenig zerstörten Recklinghäuser Innenstadt gewesen zu sein. Die gleiche Überraschung stellt sich bei Henze auch angesichts der Ausstellung ein: »Gibt es das noch [...] Landschaften, Bildnisse, Schrebergärten, russische und andere Bauern, [...] Es ist wie einst.«² Sofort kehrt er diese vorderhand beruhigende Feststellung jedoch in eine Frage um: »Wie einst? Nein es ist doch anders. Diese Maler wissen offensichtlich, daß der Naturalismus der bunten Postkarten und der Schein-Klassizismus heute bei den Kennern und der Kritik im schlechten Rufe steht.« Auch für den Kritiker war also klar, dass man nach den Gräueln des Krieges nicht einfach so weitermachen konnte, als sei nichts gewesen. Gleichwohl – so die ernüchternde Feststellung – scheinen die Künstler »nun [in] dem merkwürdigen Irrtum befangen zu sein, man überwinde diesen Naturalismus, indem man seine Mittel vernachlässige, auf gut Glück was hinpinsle und die Farbe verderbe«.³

Bereits 1947 wurde also der Konflikt deutlich, der die Debatten in den kommenden zehn Jahren dominieren sollte: Wo die einen in der abstrakten Malerei die Zukunft einer neuen, freiheitlichen Welt sahen, da wollten die anderen an der Tradition der Figuration festhalten. Umso mehr führt gerade die letzte Äußerung zum Verderben der Farbe zu dem jungen Emil Schumacher, ohne dass er damals wohl überhaupt damit gemeint war. Gerade indem Schumacher in den folgenden Jahren einen neuen Umgang mit der Farbe als Material des Bildes entwickeln sollte, reichte sein Vorschlag für eine

zeitgemäße Bildsprache über die einfache Opposition von Figuration und Abstraktion hinaus. Jenseits der herkömmlichen Kategorien von Darstellung ging es Schumacher in den 1950er-Jahren darum, die Relevanz der Malerei aus seiner eigenen Materialität neu zu bestimmen.

In der Recklinghäuser Ausstellung zeigte der damals 35-jährige Schumacher noch figurative Holzschnitte im Stil der Brücke-Künstler. Auch in den folgenden Jahren bleibt seine Malerei durch wiedererkennbare Gegenstände geprägt, wie etwa im *Küchenherd* von 1950 (Abb. Seite 13). Gleichwohl zeichnet sich darin schon die zukünftige Entwicklung ab. So ist etwa der weiße Hintergrund über dem Herd nicht nur eine schwarz konturierte weiße Fläche wie die anderen Bildteile. Die weiße Farbe ist stellenweise so dick aufgetragen, dass die Falten des Tuchs hineingeritzt werden konnten und dergestalt tatsächlich auch als Relief im Bild hervortreten. Damit wird deutlich vor Augen geführt, wie Schumacher sich ab 1951 der Opposition von Figuration oder Abstraktion zugunsten des Stofflichen des Gemäldes entzog. Das weiße Tuch ist nicht bloß mit der Absicht gemalt, ein Tuch darzustellen. Vielmehr tritt Schumachers Interesse an der verwandten Farbe als physisches Material in den Vordergrund, das mit der optischen Erscheinung des Tuchs einhergeht.

Genau damit erweist sich Emil Schumacher als einer der wegweisenden Maler des deutschen Informel der frühen 1950er-Jahre. Während eine Farbform traditionellerweise dafür eingesetzt wurde, die Erscheinung von etwas zu imitieren – der grüne Kreis steht für einen grünen Apfel –, geht es Schumacher seit den 1950er-Jahren zunehmend darum, die Farbe mit sich selbst identisch werden zu lassen. »Es ist kein Bild von etwas, sondern durch etwas.«⁴ Er »verdirt« sie, um mit dem Recklinghäuser Kritiker zu sprechen, indem er ihr die vertraute Funktion nimmt, etwas anderes als sie selbst zu sein. »Aus dem Wesen, aber auch am Widerstand des Materials formt sich das Bild«, wie er später selbst formuliert hat.

Diese Deckungsgleichheit von Material und Darstellung realisierte Schumacher in der Mitte der 1950er-Jahre und konnte den anhaltenden Debatten um Figuration und Abstraktion genau auf ihrem Höhepunkt eine Alternative entgegensetzen.⁵ Ein Bild wie *Eruption* von 1956 (Abb. Seite 27) ist weder gegenständlich noch ungegenständlich. Die »Eruption« entsteht aus dem Material der Farbe selbst. Nur an wenigen Stellen handelt es sich noch um herkömmliche Mittel der Darstellung, wie etwa den gezeichneten Bogen am oberen Bildrand oder die vertikalen Linien im unteren Bildzentrum. Im Übrigen handelt es sich um Tropfen, Schlieren und Furchen, die mehr oder weniger zufällig in der Ausbreitung des dünn- oder zähflüssigen Farbmaterials entstanden sind. Auch die Farbtöne lassen eher an Verschmutzungen denken, wenn unterschiedliche Primär- und Sekundärfarben beim Auftrag zufällig und unabhängig von etablierten Regeln miteinander vermischt werden. Nicht zufällig überwiegen in dieser Zeit »unsaubere« Brauntöne.

4 Emil Schumacher, »Farben und Einfälle III«, in: *Emil Schumacher. Leben in der Malerei. Gespräche und Texte*, hrsg. von Ernst-Gerhard Güse, Schriften der Emil Schumacher Stiftung, Bd. 1, Ostfildern 2008, S. 24.

5 1955 kam es im deutschen Künstlerbund nochmals zu einer erbitterten Kontroverse, bei der die Befürworter und Gegner der Abstraktion einander mit Nazivergleichen schmähten.



Mit Holz 1980
200 x 95 cm



Borunda 1987
170 x 250 cm

Zerstörungsakt als Katalysator

Zur Bildfindung der Hammerbilder

Katharina Henkel

- 1 Ab 1943 vertrat er Robert Motherwell, Adolph Gottlieb oder Hans Hofmann und stellte Werke des Abstrakten Expressionismus aus. Seine Galerie galt als Hot Spot der New Yorker Kunstszene. Siehe ausführlicher zu Sam Kootz: <<https://www.forbes.com/sites/claytonpress/2018/02/18/motherwell-to-hofmann-the-samuel-kootz-gallery-1945-1966-at-neuberger-museum-of-art-purchase-ny/#52b2a42f443c>> [05.10.2018] und <<https://www.theartstory.org/gallery-kootz.htm>> [05.10.2018].
- 2 Emil Schumacher, zit. nach: »Schumacher und Amerika«, in: Ulrich Schumacher und Ernst-Gerhard Güse (Hrsg.), *Emil Schumacher. Das Erlebnis des Unbekannten*, Schriften der Emil Schumacher Stiftung, Bd. 2, Ostfildern 2012, S. 113–120, hier S. 115. Die Zusammenarbeit endete bereits 1966, da Kootz seine Galerieräume in der Madison Avenue schloss.
- 3 Zur Entstehung der *Hammerbilder* siehe: Werner Schmalenbach, *Emil Schumacher*, Köln 1981, S. 119–120 sowie *Hammerschläge*, in Güse 2012 (wie Anm. 2), S. 109–113, hier S. 109.
- 4 Schumacher, zit. nach: Monika Wagner, *Von der Weisheit des Materials und der Schönheit der Verletzung. Zur Malerei Schumachers*, in: *Retrospektive Emil Schumacher, Retrospective*, Ausst.-Kat. Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris, u. a., Stuttgart 1997, S. 22–34, hier S. 24.
- 5 Dies bezeugen Episoden in Filmdokumentationen und die Werke selbst.

In Relation zum Gesamtwerk sind Emil Schumachers zwischen 1966 und 1976 entstandene *Hammerbilder* eine mit annähernd 30 Arbeiten zwar überschaubare, aber höchst ungewöhnliche und wegweisende Bildgruppe. Dennoch sind sie eher einer kleinen Kennerschaft vertraut. Ihre Entstehungsgeschichte bringt dem Leser nicht nur den Künstler näher, sondern erzählt auch etwas über Schumachers Inspirationsquellen und Wege zu neuen Bildlösungen.

Von 1959 an arbeitete Emil Schumacher mit dem New Yorker Galeristen Samuel Melvin Kootz (1898–1982) zusammen.¹ Bereits 1957 hatte sich Kootz, der Kontakte nach Paris pflegte, an Schumacher gewandt – eine Beziehung, die sich für den deutschen Künstler wirtschaftlich bald lohnte: »Von da an ging es bergauf.«² Für eine Ausstellung hatte Schumacher ein Konvolut auf Holz gemalter Bilder nach New York geschickt, die der Galerist aufgrund der dort herrschenden hohen Luftfeuchtigkeit für ungeeignet erachtete und deshalb um Leinwandarbeiten bat. Diesem Wunsch kam Schumacher jedoch nicht nach, da er zu dieser Zeit Holz als Bildträger bevorzugte. Er suchte aber nach Alternativen und stieß auf Holzplatten, die für die Produktion von Türblättern Verwendung fanden.

Das erste künstlerische Ergebnis, das auf diesem neuen Material entstand, stellte Schumacher jedoch derart unzufrieden, dass er voller Zorn und Verzweiflung mit einem Hammer auf das Bild einschlug. Die Wucht der Schläge legte überraschend die stabilisierende Wabenstruktur im Inneren der Platte frei. Der Gegensatz und das Zusammenspiel zwischen dem Äußeren und Inneren des Werks inspirierten den Künstler, und so entstanden nach demselben Prinzip weitere *Hammerbilder*.³

Schumacher war kein Theoretiker, der bei der Arbeit einem Konzept folgte. Die Bildidee kam während des Malprozesses und der Künstler ließ dem Material »oft den Willen, denn ich habe erfahren, daß es weiser ist als alle Berechnungen«⁴. Einen gelassen fließenden Farbauftrag konnten zudem spontan Momente heftiger, gleichsam attackierender Bildbearbeitung ablösen.⁵ Könnten die Aggressionen, die sich in den *Hammerbildern* Bahn brachen, auch durch psychologische Momente forciert worden sein? Schumacher durchlebte nach Jahren des Erfolgs und der Anerkennung eine ihn verunsichernde Schaffenskrise. Auslöser hierfür waren die Pop- und Op-Art, die in den USA den Abstrakten Expressionismus rasant ablösten und auch in Europa beziehungsweise Deutschland große Begeisterung und Anerkennung hervorriefen. Der physische Akt der Destruktion könnte für Schumacher dann wie ein Katalysator gewirkt haben, um seine innere Spannung in schöpferische Kraft zu verwandeln und sich neue künstlerische Wege zu erschließen.

Der Reiz, weitere Werke mit dem Hammer zu bearbeiten, ergab sich aber wohl auch aus der Beobachtung, wieviel räumliche Tiefe ein Bild durch das Einbrechen seiner Oberfläche preisgibt.⁶ Während die Komposition *Sorpe* (Abb. Seite 52–53) mit lediglich zwei unterschiedlich großen und tiefen Schlägen versehrt wurde, nehmen die Löcher in den beiden anderen in dieser Ausstellung gezeigten Werken größere Dimensionen an. Wie tiefgehende, offen liegende Wunden geben sie den Blick auf das stabile Wabengerüst frei: vertikal bei dem frühen *Bing* (Abb. Seite 49) und horizontal bei dem später entstandenen *Paracelsus* (Abb. Seite 55). Die Spannung zwischen den jeweils rauhen, grob strukturierten Maloberflächen der drei Beispiele und dem exakten Lineament der Waben könnte kaum größer sein. Die Werke leben zudem vom Kontrast zwischen der gelben oder rostroten Farbe und den unregelmäßig geformten schwarzen Löchern, die den Blick des Betrachters in die scheinbar endlose Tiefe des ungewöhnlichen Bildträgers führen.

Die zweidimensionale Leinwand mittels einer Öffnung zu einem dreidimensionalen Objekt werden zu lassen, hatte zuvor auch der Italiener Lucio Fontana (1899–1968) beabsichtigt. Einem theoretischen Konzept folgend, perforierte Fontana seine Bilder in den 1940er-Jahren mit Löchern (*bucchi*) und versah sie ab den 1950ern mit Messerschnitten (*tagli*): »Ich durchlöchere, das Unendliche kommt da durch, das Licht kommt durch, es besteht keine Notwendigkeit zu malen [...] Alle haben geglaubt, ich wolle zerstören: aber das stimmt nicht, ich habe aufgebaut, nicht zerstört, darum geht es [...]«⁷ Auch in Schumachers Schaffen bedingen sich Zerstörung und Gestaltung gegenseitig. Seinem künstlerischen Tun lagen jedoch nie Konzept oder Theorie zugrunde: »Schon wenn die Leinwand berührt wird [...] ist die Zerstörung des Weißen vollzogen. Durch Zerstörung eröffnet sich eine neue Dimension. Aus der fortwährenden Zerstörung des

- 6 Dies geschah – allerdings nicht mit Absicht – auch beim Durchstoßen der Leinwände mit dem Pinsel »[...] Ich kann die Heftigkeit zügeln, ich kann das Streicheln dosieren, aber ich will es im Grunde nicht, weil dadurch mancher Ausbruch unterbunden würde.« Schumacher zit. nach: Güse 2012 (wie Anm. 2), S. 110.
- 7 Fontana, zit. nach: Lucio Fontana, *Retrospektive*, Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle u. a., Frankfurt/Main 1996, Ostfildern-Ruit 1996, S. 110.



Abb. 1: *Mines*, 1972/76; Acryl und Öl auf Papier auf Rupfen aufgezo-gen, 138 x 222 cm, Kunsthalle Em-den, Schenkung Otto van de Loo

8 Schumacher, zit. nach: Ernst-Gerhard Güse (Hrsg.), *Emil Schumacher. Leben in der Malerei. Gespräche und Texte*, Schriften der Emil Schumacher Stiftung, Bd. 1, Ostfildern 2008, S. 171.

9 Umgekehrt schob Schumacher die pastose Farbe auch zu Aufhäufungen zusammen.

10 Siehe ausführlicher hierzu: Güse 2012 (wie Anm. 2), S. 120.

11 Auch hierbei handelt es sich um zerstörerische Arten der Bearbeitung, die Grundlage für Neues bilden.

Weißes erwächst das neue Bild.«⁸ Destruktion gehörte folglich zum Entstehungsprozess seiner Werke und wurde ab den 1950er-Jahren zu einem ihn stimulierenden Vorgehen – kaum ein Bild, in das Schumacher nicht Kratzer, Vertiefungen und Furchen in die meist dick aufgetragene Farbpaste einritzte –, welches in den *Hammerbildern* kulminierte.⁹

Mit Blick auf Schumachers Gesamtwerk sind sie das radikalste Ergebnis eines schöpferischen Ausbruchs. Es bleibt zu untersuchen, ob sie den Künstler auch dazu inspirierten, ab 1968 vermehrt gewöhnliches Packpapier als Gestaltungsmaterial zu verwenden.¹⁰ Die dem Papier innewohnende optische und haptische Qualität sowie die Möglichkeit, es zu zerknüllen, zu zerknittern, zu zerreißen¹¹ oder es beliebig auf der Leinwand zu modellieren, gaben dem Künstler neue Impulse. Das neue Material setzte er nun jedoch im Umkehrreffekt zu den *Hammerbildern* ein: Er baute das Papier teils so auf der Leinwand auf, dass von der Bildoberfläche Dreidimensionalität in den Raum hineinwuchs. So formte Schumacher bei einer Arbeit wie *Mines* (Abb. 1) das Papier reliefartig erhaben zu einer lang aufklaffenden Öffnung und gab den Blick auf die darunter liegende Leinwand frei. Wäre ein solches Werk ohne die *Hammerbilder* denkbar? Dann hätte die kleine, durch einen brachialen Wutausbruch ausgelöste »Episode« ein nachhaltiges Beben im weiteren Schaffen von Emil Schumacher erzeugt.



Biografie

1912

Geboren am 29. August in Hagen

1931-1934

Fünf Semester Studium an der Kunstgewerbeschule Dortmund mit der Absicht, Werbegrafiker zu werden

1935-1939

Freier Maler ohne Beteiligung an Ausstellungen
Studienreisen nach Holland, Belgien und Frankreich

1939-1945

Dienstverpflichtung als technischer Zeichner in einem Rüstungsbetrieb

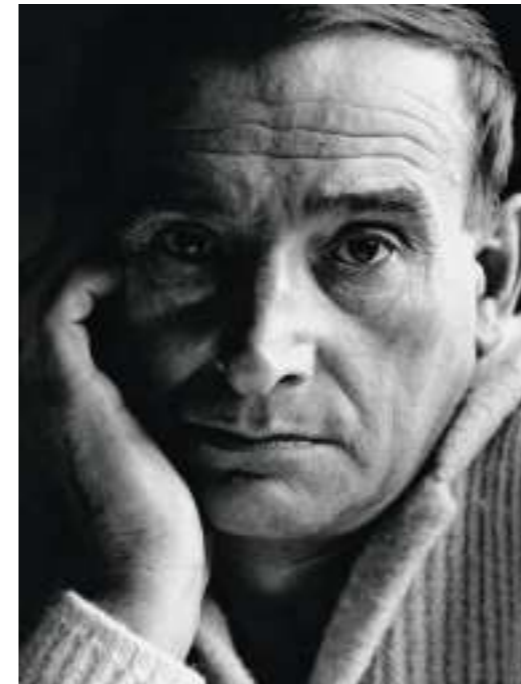


2

1



4



3

1941

Heirat mit Ursula Klapprott und Geburt des Sohnes Ulrich

1945

Neubeginn als freier Maler unmittelbar nach Kriegsende

1951

Entstehung der ersten nichtgegenständlichen Bilder

1954

Teilnahme an der Ausstellung *Deutsche Kunst nach 1945*,
Stedelijk Museum, Amsterdam

1955

Beteiligung an der Ausstellung *Peintres et sculpteurs
non-figuratifs en Allemagne d'aujourd'hui* in Paris

1958

Teilnahme an der XXIX. Biennale di Venezia

1958

Guggenheim Award (National Section), New York



5

- 1 Emil Schumacher auf dem Fahrrad in Hagen, 1928
- 2 Die Künstler des jungen westen 1957, v.l.n.r.: Ernst Hermanns, Hans Werdehausen, Heinrich Siepman, Gustav Deppe, Emil Schumacher, Thomas Grochowiak
- 3 Im Atelier, 1959
- 4 Porträt Emil Schumacher, 1960er Jahre
- 5 v.l.n.r.: Ernst Hermanns, Emil Schumacher und Thomas Grochowiak unter dem Eiffelturm, 1951