

EMIL SCHUMACHER

Das informelle Werk

Inauguraldissertation

zur

Erlangung des Doktorgrades

im

Fachbereich Geschichtswissenschaften

der

Justus-Liebig-Universität Gießen

vorgelegt von

Reinhold Brunner

aus Aschaffenburg

Gießen 1992

Vorsitzender der Prüfungskommission:

Prof. Dr. Helmut Meinhardt

Mitglieder der Prüfungskommission:

Prof. Dr. Norbert Werner	(Fachbereich Geschichtswissenschaften)
PD. Dr. Marcel Baumgartner	(Fachbereich Geschichtswissenschaften)
Prof. Dr. Helmut Berding	(Fachbereich Geschichtswissenschaften)
Prof. Dr. Gerhard Kurz	(Fachbereich Germanistik)

Tag der Disputation: 16. November 1992

Inhaltsverzeichnis

Seite

Dank

I. Aufgabenstellung und thematische Eingrenzung	1
II. Zum Künstler	4
III. Sprache und Beschreibung	6
1. 'Sprachunfähigkeit'	6
2. Unvergleichbarkeit	9
3. Verschiebung	12
4. Beschreibung	14
IV. Konkretion und Gestalt	17
1. Die Urbildlosigkeit der Konkretion	17
2. Konkretion und direkte Wahrnehmung	19
3. Gestalt und Abstraktion	22
4. Zur <i>Konkreten Malerei</i>	27
V. Gestalterische Organisation in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre	32
1. Grundlegende Suche 1955-57	32
2. <i>Gibbo</i> (1957)	34
3. <i>Taras Bulba</i> (1957)	40
4. Die <i>Tastobjekte</i> (1956-58) und ihre Entsprechung im Bild	46
5. <i>Tula</i> (1959)	49
6. 'Mitte'	51
7. Anmutungswerte	56
8. 'Einflüsse' und Ähnlichkeiten	62

VI. Bildanlagen und Form-Motive ab 1960	71
1. <i>Rofos</i> (1960)	71
2. Die Grundformen bildnerischen Aufbaus ab 1961	83
3. Bildbestimmende grafische Mittel: Lineatur und Bogen	87
a - Die Lineatur bis 1967	88
b - Das Bogenmotiv	93
c - Abgewinkelte Figurationen	98
d - Freie Lineatur und weitere Figurationen	99
e - Zur Verwendung des Begriffs 'Chiffre'	103
f - Figuren der Gegenstandswelt	109
4. Bildbestimmende materiale Einsätze	112
a - Das Eingreifen in den Grund; die Bearbeitung des tragenden Stoffs	113
b - Die 'Applikation'	119
5. Räumliche Elemente in Konkretion und Gestaltbildung	123
a - Ein Blick auf die Höhlenmalerei	123
b - Zu den Reliefqualitäten der Farbmaterie und der Bildoberfläche	126
c - Zu Vor- und Umraum des Gemäldes	133
d - Schichten- und gestaltgetragene Momente von Raumtiefe	139
e - Oben/Unten-Qualitäten	149
6. Flecke und ähnliche Flächenformen	152
a - Der Fleck als Farbform	152
b - Die fragmentarische Fläche	155
c - Kleinflächige Weißaufträge	158
7. Farbe	162
a - Farbeinsatz 1957 - 1961	162
b - Farbmaterie	164
c - Farbqualitäten und -beziehungen	169
d - Farbe und Form	172

8. Bildtitel	178
9. Kontinuitäten zwischen früheren und späteren Werkabschnitten. Vorlaufendes - Nachwirkendes	180
10. Zu den Zeichnungen bzw. Gouachen	185
11. Zur Grafik	189
12. Zu den keramischen Arbeiten	197
VII. Bildentstehung, Prozeß, Zeit	200
1. Zu den lebensweltlichen Anregungen	200
2. Allgemeines zum Prozeß	201
3. Prozessuale Komponenten der Bildentstehung	210
a - Anfang	210
b - Geste	211
c - Akt und Zäsur	215
d - Reaktion	216
e - Korrektur und Zerstörung	219
f - Schicht	222
g - Kontrolle und Zufall	225
h - Beendigung	228
4. Bildzeitliche Faktoren auf Betrachterseite	230
a - Qualitative Simultaneität	230
b - Verzeitlichung	231
c - Qualitative Rekonstruktion, Prozeßgestalt, Folgeordnung	233
d - Gestaltwirkungen und Anmutungen	240
VIII. Ästhetik	243
1. Zu den Bildqualitäten	243
a - Zusammenhang	243
b - Balance	246
c - Bildgröße	251

2. Ausdruck 259

a - 'Innere Notwendigkeit'	259
b - Zu Walter Kambartels Text von 1971. Spontaneität und Widerstand	261
c - 'Natürlichkeit' und Artifizialität	276

IX. Abschließender Überblick und Wertung 282

Anmerkungen

Abkürzungen der für Abbildungsverweise
herangezogenen Literatur

Literaturverzeichnis

Abbildungsverweise

Hinweise für den Leser

Erklärung

D A N K

Diese Doktorarbeit wäre ohne die gerne gegebene, fundamentale finanzielle Unterstützung meiner Eltern nicht zustande gekommen.

Prof. Norbert Werner hat sich zu einem Zeitpunkt, als ich neu an das Kunstgeschichtliche Institut der Universität Gießen kam, meinem Dissertationsvorhaben gegenüber von Anfang an sehr aufgeschlossen und wohlwollend gezeigt. Seine vorbehaltlose Annahme und konstruktive Distanz waren für das Ergebnis der vorliegenden Arbeit mitbestimmend.

Ursula und Emil Schumacher waren wiederholt sehr angenehme, offene Gesprächspartner und freundliche Gastgeber.

Für die in vielerlei Formen stattgefundenen Hinweise, Gespräche und materialen Hilfestellungen danke ich:

(damals) Dr. Matthias Bleyl, (damals) Dr. Roland Bothner, Galerie Heseler/München, Dr. Friedhelm Häring, Dr. Bernhard Holeczek, Dr. Dieter Honisch, Rita & David Hughes/London, Dr. Werner Meyer, Galerie Herbert Meyer-Ellinger/Frankfurt/Main, Galerie Orangerie-Reinz/Köln, Galerie Sander/Darmstadt, Prof. Werner Schmalenbach, Dr. Ulrich Schumacher, Galerie Hans Strelow/Düsseldorf, Dr. Ferdinand Ulrich,

sowie einigen Privatsammlern, die namentlich nicht genannt werden möchten.

I. Aufgabenstellung und thematische Eingrenzung

Thema der vorliegenden Arbeit ist das Werk Emil Schumachers ab 1955, dem Zeitpunkt, als er seinen Bildern die letzten Stützen geometrischer Abstraktion zu entziehen beginnt, bis heute.

Werner Schmalenbachs Monografie von 1981 ⁽¹⁾, die bisher einzige längere Abhandlung über den Künstler vermittelt auch dem Nichtfachmann einen anschaulichen Einstieg. Sie schließt auch biografische Notizen ein. Einen wissenschaftlichen Anspruch erhebt Schmalenbach nach eigenem Bekunden nicht. Immerhin trägt er ab den frühen sechziger Jahren wichtige Begriffe, Wendungen und Reflexionen für ein wissenschaftlich angelegtes Verständnis bei. Exemplarisch seien an dieser Stelle Aspekte der 'Farbmaterie', des 'Widerstands', der 'Antinomie von Figur und Grund' erwähnt. Walter Kambartels Text von 1971 ⁽²⁾ ist bis heute - April 1992 - der einzige Text mit streng ästhetisch-reflexiver Ausrichtung geblieben. Weitaus das Gros der übrigen, meist kurzen, Texte erweitert die Palette angesprochener Aspekte oder bemüht sich einfach darum, dem Nichtkenner die Anschauung der Kunst Schumachers zu erleichtern. Der Sohn des Künstlers, Ulrich Schumacher, projiziert ein, natürlich noch nicht abgeschlossenes, Werkverzeichnis. Eine Aufarbeitung der bildnerischen Leistungen Schumachers nach wissenschaftlichen Maßstäben ist bisher nicht erbracht worden. Sie ist die notwendige Basis für zukünftige Versuche, Eigenart und Qualität seines Werks im internationalen Zusammenhang zu erkennen und zu präzisieren.

Zwar trägt dieser erste umfangreiche methodische Versuch dem Umstand Rechnung, daß Schumachers radikale Neuorientierung um die Mitte der fünfziger Jahre selbstverständlich nicht in

einem luftleeren Raum zustande kam. Unter Berücksichtigung der persönlichen Haltung des Künstlers aber erwies sich die Recherche künstlerischer Ähnlichkeiten und Anleihen zum heutigen Zeitpunkt als nur teilweise relevant. Sie vermag auf exemplarischem Weg aufzuzeigen, wie eigenständig Schumacher Motive und Elemente der modernen und zeitgenössischen Kunst zu einem prinzipiell Eigenen umzuwandeln vermochte (³). Überdies wird deutlich, daß der Künstler die Entwicklung der Kunst besonders ab der Jahrhundertwende mit großer Aufmerksamkeit verfolgte. Der historisch-biografische Ansatz mit dem Ziel, künstlerische Orientierungen systematisch, möglichst dokumentarisch nachzuweisen, stellt sich für die persönliche 'informelle' Haltung Schumachers als den Kern der Sache verfehlend dar, zumal Schumacher ab 1958 von ikonografischen Übernahmen (Wols) oder gar motivischen Traditionen fast vollständig Abstand nimmt. Von daher torpediert die Kunst Schumachers spätestens ab 1958 die Methode geschichtlich-hermeneutischer Herleitung motivischer und formaler Folgerungen, soweit sie über den phänomenologischen Ansatz prinzipiell hinauszugehen versucht. Schumachers unpräzises Schweigen über die in seiner Erinnerung gar nicht fixierten Stationen künstlerischer Genese bekräftigt diesen Umstand. Das Erforschen und Erkennen der Kunst Schumachers sind in erhöhtem Maß auf die Begegnung mit der Kunst selber, vergleichsweise wenig auf enzyklopädisches Hintergrundwissen angewiesen.

Als Konsequenz hieraus wird der methodische Schwerpunkt in die Anschauungsarbeit per Sprache gelegt. Sprachliche und gedankliche Wendungen früherer und heutiger Autoren werden, gleich, ob sie Kenntnis von der Malerei Schumachers haben oder aber aus einem ganz anderen Verstehen sprechen, übernommen bzw. zur Diskussion gestellt. Dieses 'Anlegen' von Sprache (⁴) aus zum Teil dem Informel fernstehenden Positionen erwies sich

als wirkungsvolle Methode, um ein Klärungspotential an die Hand zu bekommen, mit dem die Anschauung sprachlich, mithin argumentativ, transportiert werden konnte. Auf eine Vorstellung informeller Kunst im allgemeinen und ihrer Nomenklaturversuche wurde angesichts der zahlreich vorhandenen Anläufe, Übersichten und Auseinandersetzungen verzichtet (⁵). Die Beschäftigung mit der Kunst Schumachers muß aus sich heraus klarstellen, daß persönliche künstlerische Leistung die Kompatibilität eines allgemeinen Verständnisses informeller Kunst in jedem Fall übersteigt. Das beste Verständnis informeller Kunst ergibt sich aus Kenntnis der Art, wie sich ihre herausragenden Vertreter von der kunsthistorisch zusammengefaßten Schnittmenge eines minimalen und umstrittenen informellen Konsensus individuell entfernten. So paradox es angesichts - überholter - Vorstellungen von 'Nicht-Form' oder von 'unfixierter Formenbewegung' klingen mag: Künstlerisch individuelle Identifizierbarkeit gestalterischer Organisation und Kontinuität über alle Wechsel hinweg zeichnet auch diejenige Kunst als besondere aus, deren Ansatz informell genannt wird - sei dieser originär oder, durch die Zeiten, einer Wandlung unterworfen.

II. Zum Künstler

Emil Schumacher wurde 1912 in Hagen geboren. Nach dem Studium an der Kunstgewerbeschule in Dortmund von 1932 - 35 ging er bis zum Ausbruch des II. Weltkriegs zurückgezogen der Malerei nach. Aufgrund seiner Kriegsuntauglichkeit arbeitete er 1939 - 45 dienstverpflichtet in einem Rüstungsbetrieb als technischer Zeichner. Nach 1945 nahm er die Malerei wieder auf. Seine damaligen Figuren, Stilleben und Landschaftsmotive zeigen das Interesse an dem Werk des in Hagen lebenden Malers Christian Rohlf's. Als Gründungsmitglied der Künstlergruppe "junger westen" erhielt er 1948 den Kunstpreis "junger westen" der Stadt Recklinghausen, dem bis heute ungezählte weitere Preise folgten.

Nach zwei Jahren völliger, aber bewußt eingegangener künstlerischer Instabilität fand Schumacher 1957 zu einer aus dieser persönlichen Situation erarbeiteten ersten, ganz eigenen gestalterischen Form. Von vielen wichtigen, internationalen Ausstellungsbeteiligungen seien hier die "documenta II" (1959), die "VII. Bienal de Sao Paulo" (1963) und die "documenta III" (1964) genannt - für letztere schuf er drei großformatige Gemälde gleichen Namens. Im Gefolge von "zero", "pop art", "op art" etc., von denen die einen den geordneten optischen Oberflächenreiz betonten, die andere darüber hinaus mit der Entstellung des Alltäglichen einen Schock im damaligen Betrachter hervorrief, verschwanden 'tachistische' und informelle Kunst für längere Zeit aus dem Blickfeld öffentlichen Interesses. Zudem durchlebte Schumacher in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre bis nach der Jahrzehntwende eine tiefe künstlerische Krise, aus der ihn auch ein längerer Aufenthalt als Gastprofessor in Minnesota 1967/68 nicht befreite.

Ab der zweiten Hälfte der siebziger Jahre begann die öffentliche Aufmerksamkeit und Wertschätzung gegenüber dem 'Informel' überhaupt und Emil Schumacher als stark individueller Künstlerpersönlichkeit langsam zuzunehmen. Seit den fortgeschrittenen achtziger Jahren, 30 Jahre in Verzug, wächst seine Wertschätzung als einer der substantiellsten und führenden Maler Deutschlands. International allerdings genießt er, trotz vielfacher Beteiligung an bedeutenden Ausstellungen und Preisverleihungen auch im Ausland, auch heute noch nicht die ihm gebührende, allgemeine Anerkennung. - Schumacher hatte von 1958 - 60 Professuren an der Hochschule für bildende Künste in Hamburg und von 1966 - 77 an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste in Karlsruhe. Er lebt und arbeitet nach wie vor in seinem - inzwischen erweiterten - Geburtshaus in Hagen.

III. Sprache und Beschreibung

III. 1. 'Sprachunfähigkeit'

Walter Kambartel leitet seinen ästhetisch-reflektierenden Text über Emil Schumacher von 1971 (⁶) mit einer Bemerkung über die interpretatorische Schwierigkeit ein, zu Schumachers Malerei "verbindliche Aussagen zu machen", wenn man ihre reine Paraphrasierung vermeiden wolle (⁷). Als Begründung zitiert er Arnold Gehlen aus dessen Buch "Zeit-Bilder". Die Originalstelle lautet wie folgt:

"Steht (...) eine Richtung der peinture conceptuelle ferner, so muß der Kommentar unscharf werden und endlich ins Schwimmen geraten, bis zu dem Grenzfall hin, wo er sich in reine Rhetorik auflöst, weil das Bild objektiv keine sachlich umgrenzbaren Worte hergibt, da es keine beschreibbaren Elemente mehr enthält - mit welchen Worten wollte man ein tachistisches Bild unverwechselbar und identifizierbar beschreiben?" (⁸)

Die Behandlung der hier angesprochenen wichtigen Problematik fußt m.E. auf fragwürdigen Vorstellungen über das Verhältnis von Sprache und Kunst. Obwohl sich Gehlen in seinem Buch reichhaltig und anschaulich mit diesem Thema auseinandersetzt, diskutiert er die ihm zugrundeliegenden Axiome nicht ausreichend. Natürlich stellt der korrekte Einsatz von Sprache gegenüber Kunst eine Gratwanderung dar. Poetisierende Ergüsse auf der einen und Feindbilder über die Untauglichkeit der Sprache hinsichtlich ungegenständlicher Kunst auf der anderen Seite bedingen sich in der Literatur über nichtkonzeptuell bestimmte, moderne, ungegenständliche Kunst kurioserweise oft gegenseitig. Beide Standpunkte beruhen auf grundlegenden Mißverständnissen. Diese sollen im folgenden wenigstens ansatzweise aufgezeigt werden.

Bevor auf das tatsächliche Vermögen der Sprache hinsichtlich der informellen Malerei eingegangen wird, muß den Aussagen über ihre vermeintliche allgemeine Unfähigkeit begegnet werden. Obiges Zitat ist einer von mehreren Belegen dafür, daß Gehlen zwischen der ungegenständlichen und der gegenständlichen Malerei in puncto Einsatzfähigkeit der Sprache eine prinzipielle Unterscheidung trifft (⁹). Mit Wendungen wie "nichtartikulierbare Sinnvermutung" oder "kaum wortfähige Rationalität des Auges" (¹⁰) stellt Gehlen auf sprachlich bestechende Weise die Möglichkeit einer akzeptablen Lösung, wie Sprache auf informelle Kunst angewendet werden kann, im Grunde nur auf Glücksfälle zutreffend, prinzipiell aber als aussichtslos hin.

"Die Übersetzung eines abstrakten Bildes in die Sprache ist dagegen unmöglich, weil die farblichen Strukturen und Gebilde in ihrer bloßen Empfindbarkeit schlechthin wortfern sind. Daher werden die Kommentare wortreich und dichterisch, weil sie versuchen müssen, die Unmittelbarkeit des Bildes in der Unmittelbarkeit der Sprache zu erreichen, sie konkurrieren lyrisch mit dem Bild, eine eindeutige Identifizierbarkeit wird niemals erreicht." (¹¹)

Gehlen beschreibt hier ein tatsächlich bis in unsere Tage reichendes Phänomen. Er gibt ihm jedoch zu Unrecht den Anschein unentrinnbarer Gesetzmäßigkeit. Erläuterungsbedürftig bleibt zum Beispiel, was Gehlen unter "Übersetzung" denn wirklich versteht. Klar ist jedenfalls, daß er ein ikonisches Ansprechen und Zuordnen meint. So greift er in Anbetracht des eigentlichen ästhetischen Problems zu kurz: Er suggeriert dem Leser indirekt, daß die Übersetzung eines gegenständlichen Bildes in Sprache zum einen überhaupt, zum anderen in gewissem Sinn erschöpfend möglich sei. Zwischen gegenständlichen und nichtge-

genständlichen Bildern zu unterscheiden lenkt jedoch vom Kern des Problems ab. Die nachstehende Aussage Gottfried Boehms ist zweifellos für alle Bildkunst gültig:

"Bilder enthalten stets mehr Verbindungspotential ihrer Einzelelemente, als es für das Ablesen ihres bloßen "Inhaltes" notwendig wäre. Die Komplexität möglicher Kontexte, die zwischen allen auf einem Bilde unterscheidbaren einzelnen Gegebenheiten regiert, ist gewissermaßen unendlich, d.h. dem Begriffe nach unausschöpfbar und im strikten Sinne sprachunfähig." (12)

Es besteht aus der Sicht unvoreingenommener Anschauung wie auch ästhetischer Reflexion keine Grundlage dafür, Art und Umfang des Spracheinsatzes, wie er bei Bildern von Giotto, Jean-Baptiste S. Chardin, Gustave Courbet oder Picasso aufgewendet wurde und wird, in einem kategorial potenteren Verständnis- und Adäquationszusammenhang eingebettet zu sehen als den Sprachgebrauch bei Bildern von Jean-Paul Riopelle, Jackson Pollock oder Emil Schumacher. Auf der Ebene wissenschaftlicher Beschäftigung mit Kunst, vor allem mit offensichtlich kontingenten Erscheinungsformen wie dem Bild oder der Plastik, ist die vorgebliche Unzulänglichkeit der Sprache ein grundsätzliches Problem. Der von Boehm dargelegten Unauslotbarkeit bildnerischer Verhältnisse können sprachliche Erfassungsversuche dessen, was sich in der Anschauung ereignet, nie Genüge tun. Boehm verweist in der Folge zu Recht auf die Wechselbeziehung von der Wahrnehmung des Ganzen ("simultane Gesamtform") und des Einzelnen ("isolierte Binnenform")(13). Bildwahrnehmung geschieht durch Zusammenfassung bzw. Aussonderung (14). Eine komplexe und erschöpfende Bildwahrnehmung bleibt genauso Utopie wie die bruchlose, vollkommene Entsprechung von Wahrnehmungstätigkeit und deren sprachlicher Umsetzung, was immer unter letzterer verstanden wird.

Die Problemstellung ist jedoch auch an diesem Punkt noch nicht weit genug vorangetrieben. Wenn das von Boehm Gesagte schon für fixe und in ihrem Bestand begrenzte Bilder gilt, dann gerät, in der Konsequenz, das Sagbare gegenüber der lebendigen, physischen Umwelt und, erst recht, gegenüber dem psychisch und geistig Erlebten in einen Zustand absoluter Bestehensnot. Der eklatante Widerspruch zwischen gelebter Sprachpraxis und theoretischer Einschätzung ergibt sich aus dem lebensweltlich bedingten Umstand, daß einem 'normalen' Alltagsbewußtsein die ungeheuer extreme Selektion seiner von vorneherein schon kategorial beschränkten Wahrnehmung von Welt nicht gegenwärtig ist, während der Ästhetiker dieses Bewußtsein bereits gegenüber dem kontingenten Kunstgegenstand 'Bild' hegt.

Daß Sprache trotz ihres 'Unvermögens', die über sämtliche Sinnesorgane vermittelten Erfahrungen strukturhomolog und vergleichbar komplex umzusetzen, in allen nur denkbaren Subjekt-Objekt-Beziehungen unentwegt zur Anwendung kommt und Wirklichkeit miterzeugt, muß gegenüber den von Boehm, mehr noch den von Gehlen geäußerten Aussagen und Argumenten stutzig machen. Was kann als Legitimation für den ständigen wirkungsvollen Einsatz von Sprache über den Alltag hinaus, nämlich im erkenntnistheoretischen und ästhetischen Bereich, vorgebracht werden, wenn Sprache ein Informationsmedium darstellt, dem das Ungenügen gegenüber der Komplexität von Welt so nachhaltig anhängt?

III. 2. Unvergleichbarkeit

Die Antwort könnte wie folgt aussehen. Deskriptiver Sprachgebrauch findet in einem Akt des Anlegens sprachlicher Äußerungen an die subjektabhängigen Erfahrungen von Welt statt. Die Möglichkeit dieses 'Anlegens' ist gerade durch die kategoriale Unvergleichbarkeit der Sprache mit und ihre Unterschiedenheit von allen anderen Phänomenen der Welt gegeben. Konrad Fiedler hat diese Erkenntnis schon 1881 eindrucksvoll 'zur Sprache gebracht'. Sprache stiftet mittels menschlichem Selbstausdruck sowie ihres beschreibenden Verhältnisses zur Welt eine ihr eigene Realität, die zu schaffen alle anderen Sinnes- und Ausdrucksformen nicht in der Lage sind:

"Indem sich die unendlichen Vorgänge psychophysischer Natur, die das Empfindungs- und Gefühlsleben, die Wahrnehmungs- und Vorstellungswelt des Menschen und somit sein Wirklichkeitsbewußtsein bilden, zum sprachlichen Ausdruck entwickeln, unterliegt der bisherige Inhalt seines Bewußtseins einer Verwandlung; im Wort enthält sein Bewußtsein einen neuen Inhalt." ⁽¹⁵⁾

Auch wenn Fiedler im Umfeld dieser Textstelle den Aspekt von Selektion und Zusammenfassung der Wahrnehmungsvorgänge in der Sprache nicht einbringt, so kommt er doch auf überzeugendem Weg zu einer weiterführenden Erkenntnis als Arnold Gehlen ⁽¹⁶⁾.

Werner Heisenberg stellt zur erkenntnistheoretischen Rolle der Sprache fest:

"Im Grunde bedeutet ja die Entdeckung eines neuen Begriffssystems nichts anderes als die Entdeckung einer neuen Denkmöglichkeit, die als solche niemals rückgängig gemacht werden kann." ⁽¹⁷⁾

Ein anschauliches Beispiel bietet das Anlegen von Fiedlers Ausführungen über die Unendlichkeit des Fernsten wie des Kleinsten als vom menschlichen Standpunkt aus Gedachtes (¹⁸) an die materiale Konkretion der Bilder Schumachers. Ohne die Gedankenvorlage bei Fiedler wäre die Vorstellung einer theoretisch infinitesimalen Detailwahrnehmung der meist porös wirkenden Schumacherschen Farbmaterie (¹⁹) wohl nicht so klar 'zur Sprache' und damit in das Bewußtsein gekommen. Die hier kurz angedeutete 'Geburt' eines Anschauungsaspekts, der nicht schon anfänglich im betrachtenden Subjekt vorhanden ist, gibt 'beredten' Aufschluß über eine hermeneutisch unbedingt zu nutzende Grundkonstellation: Es liegen in den faktischen Gegebenheiten eines jedweden Objekts bzw. Gegenübers an sich Vorgaben für Erfahrungswerte bereit, die sich der sogenannten 'reinen', sprachlich nahezu freigestellten, Anschauungstätigkeit nicht offenbaren. Die 'Inanspruchnahme' der Sprache kann in solchen Situationen die unmittelbar gewonnene Bilderfahrung erweitern, ohne die Tatbestände zu übergehen. Im angesprochenen Beispiel trägt der neue Erfahrungswert materialer Porösität wesentlich zur Charakterisierung der Bildstofflichkeit bei. Auf ihn kann sich schließlich, wenn auch nicht exklusiv, ein Rückverweis beziehen, wenn es um die Frage geht, wie denn der Anmutungswert des Tellurischen, der Erdoberfläche begründet werden kann.

Sprache beruht gerade darauf, daß der menschlichen Wahrnehmung bei all ihren vielfältigen Aspekten eine einheitliche, allumfassend strukturhomologe Adäquation an die Umwelt mangelt. Mit anderen Worten, sie beruht auf der in jeder Subjekt-Objekt-Konstellation begründeten Unterschiedenheit. Es wäre daher unsinnig, das Medium Sprache in einem Verhältnis zur Welt zu sehen, das seine Konstitution und seine Vermögen als Unzulänglichkeiten anspricht. Das Verhältnis von Welt und

Sprache ist durch Konkurrenzlosigkeit charakterisiert, welche schöpferische Ergänzung und Wechselbeziehung, nicht aber kategoriale Unzulänglichkeit beinhaltet. Sprache ent-spricht allen Façetten der 'Welt' bzw. des Welterlebens auf ihre einzigartige Weise. Ihr wirklichkeitsstiftendes Vermögen behauptet sich zumindest gleichrangig neben ihrem dienenden Charakter - wie ihn ein konventionelles Verständnis von der Beschreibung verlangt.

III. 3. Verschiebung

Vorstellungen wie die des eben angesprochenen Anlegens von Sprache an Welt legen es nahe, über eine 'Deckungsgleichheit' von Gegebenheit und Begriff zu reflektieren. Nach Rolf Wedewer ist der Begriff auf die "Deckung durch ein Element der Objektivseite des Bildes" angewiesen ⁽²⁰⁾. In Hans H. Hofstätters Kommentar zu dieser Äußerung Wedewers schwingt ein heute befremdender Unmut über die - nach Hofstätter - dem Sujet anscheinend unangemessene Forde-rung nach Exaktheit mit ⁽²¹⁾. Wedewer seinerseits läßt zwar erkennen, daß die Qualität der Deckung durch ihren bildanalogen, nicht etwa unmittelbar adäquaten, Charakter mitbestimmt wird Er führt aber nicht aus, in welchem Ausmaß ein Verfehlen der Kongruenz zwischen Begriff und bildnerischer Gegebenheit einzukalkulieren bzw. akzeptabel sei. Hier ist klar, daß der Anspruch von mehr oder weniger vollkommener Deckungsgleichheit praktisch nicht einzulösen ist. Wladimir Weidlés Standpunkt, Kunst sei immer Sprache ⁽²²⁾ und Gottfried Boehms Idealvorstellung vom Bildfeld als einem "sprachartige(n) Sinngefüge" ⁽²³⁾ scheinen diesem vermeintlichen Dilemma entgegenzukommen. Aus ihnen ließe sich ableiten, Sprache könnte legitimerweise parallel zum Bild laufen, anstelle in den Zwang zu verfallen, das Kunstwerk

'decken' zu wollen. Hiermit wäre der Weg einer mittelbaren, nicht unmittelbaren, Adäquation vorgeschlagen. Dieser nicht weiter spezifizierbaren Überlegung tritt jedoch zu Recht Arnold Gehlens Aussage vom Bildkommentar entgegen, der verbindungsarm neben dem Bild herläuft ⁽²⁴⁾.

Zudem läßt sich der Bezugsrahmen von sprachlicher Begegnung mit einem Gegenüber, beim Bild angefangen, progressiv ins Grenzenlose weiten. Auch eine Fotografie gibt in ihrem Rückbezug zu einer Autorschaft und in ihrer Kontingenz von motivischem Bestand und begrenzter Fläche den Rahmen, den Vorwand für ein sprachartiges Sinngefüge ab. Mit der Verlagerung der Autorschaft auf das Vermögen des Wahrnehmenden, einem vorgefundenen Umstand kraft des imaginierten "als ob" (Herman Schmalenbach)⁽²⁵⁾ zu Ausdruck und Bedeutung zu verhelfen, kann weiter in die 'konkrete' Realität ausgegriffen werden. Nichts steht dann mehr im Weg, um die Fläche eines Schreibtischs, auf dem sich das Durcheinander einer unzulänglichen Verwaltungstätigkeit kundtut, als ein solches Gefüge aufzufassen. Der tägliche Arbeitsweg kann in einem solchen Rahmen gesehen werden. Als Konsequenz ergibt sich schließlich, daß das Begreifen eines beliebigen Fakts, ob das Gegenüber eines Kunstwerks, einer Massenkarambolage ⁽²⁶⁾ oder des 'stream of consciousness' im eigenen Kopf, als "sprachartiges Sinngefüge" ganz von der Bewußtseinshaltung des Subjekts abhängt.

Bildbezogene sprachliche Arbeit muß also einerseits von der Illusion 'sprachartiger' Hilfestellungen seitens des Bildes, andererseits vom Anspruch der Deckungsgleichheit überhaupt Abstand nehmen. Die kategoriale Unmöglichkeit der Deckungsgleichheit bestimmt somit zwangsläufig ein tragbares Verständnis von 'Bildbeschreibung'. Entsprechend dem oben

Gesagten ist Deckungsungleichheit nicht grundsätzlich als Manko zu verstehen. Das Vermögen der Sprache im Sinn Konrad Fiedlers beruht ja u.a. wesentlich auf den Spalten, besser, Öffnungen, die ihr Auftreten zwischen den bildnerischen Gegebenheiten, den Begriffen bzw. Wendungen und den durch letztere zu Bewußtsein gebrachten Vorstellungen etabliert. Selbst im Bemühen um ein schlichtes Konstatieren bleibt eine Verschiebung nicht aus. Sie wird im allgemeinen als leidiges Ärgernis, nicht als schöpferisches Phänomen, betrachtet. Wenn sich, nach Gehlen, die Bedeutung eines Bildes "neben dem Bild als Kommentar" etabliert ⁽²⁷⁾, so liegt das weder an einem 'mangelhaften' Bild ⁽²⁸⁾, noch an der Unzulänglichkeit von Sprache als solcher, sondern am "Kommentator", der die Chance verfehlt, bildnerischem Bestand, subjektiver Wahrnehmung und sprachlicher Arbeit gleichwertig zu begegnen.

Ausdruck und Sagbares beruhen auf dem Fehlen von Identität. Für die Kunstbetrachtung kommen die Ausführungen des Ästhetikers Frank Sibley uneingeschränkt zur Geltung. Auch für ihn ist der nichtmetaphorische Gebrauch von Wörtern - dessen Gegenteil oben als lediglich mittelbare, bildparallele Adäquation angedeutet wurde -

"gerade der entscheidende Punkt, daß wir ästhetische Qualitäten in abhebender Beziehung auf ihre normale oder wörtliche Bedeutung wahrnehmen." ⁽²⁹⁾

"Ästhetische Begriffe, und zwar alle, existieren nicht losgelöst von nicht-ästhetischen Merkmalen." ⁽³⁰⁾

III. 4. Beschreibung

Aus der 'Unschärferelation' zwischen Sprache und nicht-sprachlichem Gegenstand folgert für die Gattung der Beschreibung von - nicht-konzeptuellen - Kunstwerken die Unmöglichkeit, interpretatorische Elemente auch nur einigermaßen zu unterbinden. Selbst das unbestechlichste Bemühen um eine neutrale Bestandserfassung wird schon bei der Wortwahl, also bei der kleinsten Sinneinheit sprachlicher Mitteilung, mit diesem Sachverhalt konfrontiert. Schon der Begriff, nicht erst der Satz, ist sprachliches Äquivalent der Gestaltbildung (³¹), die ja ebenfalls schon Interpretation eines bildnerischen Bestandes beinhaltet. An diesem Phänomen zeigt sich erneut, daß die Auffassung, Sprache sei in erster Linie dienendes Instrumentarium, deren schöpferische Potentiale verkennt.

Für Arnold Gehlen liegt die Funktion der Bildbeschreibung in einer "eindeutige(n) Identifizierbarkeit" (³²). Angesichts der schöpferischen Eigenheiten von Sprache würde Beschreibung im Sinn eines Bild-Diktats (³³) bedeuten, die erkenntnistheoretischen Vermögen von Sprache ohne Not zu unterbinden. Den eigentlichen ästhetischen Anspruch, das Kunstwerk für Dritte als Quelle wie auch als Medium von Erkenntnis und Kommunikation begreiflich zu machen, verfehlt die bare Beschreibung. Ihr Gegenstück, das 'Fest-machen' eines Kunstwerks mittels abschließender Erklärungen, verfehlt dieses ästhetische Ziel von der anderen Seite.

Beschreibung wird fruchtbar, wenn sie, anstatt von einem kriminalistisch-restriktiven Verständnis auszugehen, bewußt mit dem Wissen um die Deckungslücken und mit dem sprachlichen Vermögen der Verschiebung arbeitet. Praktisch erwirkt sie eine Vervollständigung bisher nicht erfaßter bildnerischer Gegebenheiten. Erkenntnistheoretisch trägt sie dazu bei, sich

über den eigenen, mittels bisheriger Erfahrungswerte anvisierten Standpunkt Rechenschaft abzulegen, ihn bestätigt oder in Frage gestellt zu sehen. Nimmt der Betrachter dieses Angebot wahr, so entsteht zwischen der ehemals sprachlich weitgehend unbeanspruchten Anschauungstätigkeit und der Textvorlage eine Wechselbeziehung fortgesetzter gegenseitiger Kontrolle und Bereicherung. Die in dieser Arbeit herangezogenen Beispiele aus der Schumacher-Literatur sind dementsprechend auch aus dem Blickwinkel geeignet bzw. nicht geeignet erscheinenden Sprachgebrauchs gewählt.

Der Leser wird angehalten, auch bei Passagen, in denen keine Werkbeispiele angeführt werden, den optischen Kontakt mit der künstlerischen Arbeit zu pflegen. Ist die Rezeptionsweise überprüfenden Lesens als Ausgangsposition für die Lektüre akzeptiert, so bietet sich hoffentlich kein Anlaß mehr, die Kunst mittels Sprache in ihr fremde Sachverhalte und Erkenntnisse 'gepreßt' zu sehen. Angestrebt ist, den möglichen Aspekten konkreter, abstrakter, anmutungshafter, beschreibender, interpretatorischer und reflektierender Anschauung der Kunst Schumachers zum heutigen Zeitpunkt wenigstens grundsätzlich gerecht zu werden. Weder Fixierung noch Sezierung, sondern Differenzierung und Transport sind die Intentionen dieses Textes.

Die sprachliche Kontingenz arbeitet, sicherlich im Sinn Emil Schumachers, der Anforderung an den Leser zu, in der Auseinandersetzung mit Kunst sein eigenes Wahrnehmungsverhalten als wichtiges Thema zu begreifen.

IV. Konkretion und Gestalt

IV. 1. Die Urbildlosigkeit der Konkretion

Hans-Georg Gadamer geht in seinem Werk "Wahrheit und Methode" "davon aus, daß die Seinsweise des Kunstwerks Darstellung ist" (³⁴). Innerhalb des auf "Darstellung" begrenzten Verstehenszusammenhangs bezieht er jedes Werk auf ein "Urbild", ohne dem Bild seine spezifischen Qualitäten streitig zu machen. Jene gehen, nach Gadamers Aussage, durch die Weise der Darstellung weit über das rein Abbildhafte hinaus. Darstellende Formen des Kunstwerks stützen sich sozusagen auf reale Referenzen, deren Existenz im Urbild garantiert sind (³⁵). Im Fall eines Dramas ist das Urbild mit der literarischen Aufzeichnung, bei einer Komposition mit der Partitur, bei einem Porträt mit der individuellen Person gegeben (³⁶).

Auf diese von Gadamer erforschte Beziehungsfigur stützen sich, ob wissentlich oder nicht, all jene, die vor einem ungegenständlichen Bild ratlos die Frage nach seiner Bedeutung stellen, nach dem, was es 'sein soll'. Für sie ist die Bedeutung, unabhängig von der eigentlichen Begegnung mit dem Kunstwerk, im allgemeinen in der Intention des Produzenten, sozusagen 'hinter' dem Kunstwerk zu suchen. Bleibt die Ausschau nach Anhaltspunkten erfolglos, welche die eigene Erwartungshaltung bestätigen, möchte man das Kunstwerk am liebsten gleich einem Siegel erbrechen, um zu seinem Gehalt zu gelangen (³⁷). Nun gibt es für ein informelles Bild weder ein Gadamersches Urbild noch einen intentionalen Aspekt, der etwas mit der "Seinsweise" von Darstellung zu tun hat. Um für die ungegenständliche Kunst die Vorstellungsfigur von Darstellung und deren Quelle zu halten, müßte man die grundsätzlich

mögliche Verifizierbarkeit des Gadamerischen, ontologisch begründeten, faktischen Urbildes zugunsten einer Annäherung z.B. an die Ideenlehre Platons aufgeben. Dann müßte die Hypothese der Abbildhaftigkeit auch für nichtgegenständliche und prozeßorientierte Bildwerke untersucht werden, was auf eine Diskussion metaphysischer Aspekte hinausliefe. Diese steht in dieser Arbeit jedoch nicht an.

Nach Helmut Schnelle ist die im eigentlichen Sinn konventionelle Rezeptionsweise der "indirekten Wahrnehmung" auf gegenständliche Bilder abgestimmt. Indem sie motivische Bestände "als Daten von etwas" begreift, "wofür sie stehen", vermittelt sie Inhalte und Bedeutungen auf einer symbolischen Ebene (³⁸).

Schnelle bezeichnet das optisch unmittelbar sinnhaft erfasste Erfassen des "Wahrnehmungskomplexes" eines Bildes als "direkte Wahrnehmung" (³⁹). In letzter Konsequenz aus dem von Schnelle Gesagten hätte nicht einmal das Phänomen der Gestaltbildung mehr Zugriff auf die direkte Wahrnehmung. Unter der hypothetischen - indes auf falschen Voraussetzungen gegründeten - Annahme, ein Betrachter würde die Anteile indirekter Wahrnehmung völlig zugunsten der direkten Wahrnehmung zurückdrängen und damit eine völlige Entsprechung von konkret vorgegebenem optischem Bestand und ausschließlich direkter Wahrnehmung zustandebringen, ergäbe sich selbst bei einem klar gegenständlichen Bild kein motivisches 'Erkennen'. Jede Interpretation wäre bereits im Ansatz kategorisch unterbunden.

Eine direkte Wahrnehmung - wenigstens anteilig - auszuüben, ist unter sämtlichen Blickwinkeln und Schnittebenen der sichtbaren Welt möglich. Sie kann sich auf Strassenszenen,

Landschaften, Gesprächskreise, Buchseiten, Kunst, Konferenzschaltungen und kalte Platten nach Art des Hauses beziehen. Je höher der Einsatz direkter Wahrnehmung, umso unerkennbarer erschiene dem Sehenden seine optische Umgebung⁽⁴⁰⁾. Im Grunde ist Konkretion, ebenso wie das Phänomen der Gestaltbildung, ein Wahrnehmungsumstand, der sich zu wesentlichen Teilen in der Verhaltensweise des Wahrnehmenden ereignet, also nicht allein in faktischen Gegebenheiten verankert ist.

IV. 2. Konkretion und direkte Wahrnehmung

Dennoch ist selbstverständlich der Frage nach betont konkreten Elementen in der Kunst, genauer, in der Malerei des 20. Jahrhunderts, nachzugehen. Die knappen, am informellen Ansatz orientierten Bemerkungen dieses Kapitels dienen lediglich als Rahmen und Einstieg in die Ausführungen aller folgenden Kapitel dieser Arbeit.

Für Werner Schmalenbach verbindet sich der Begriff "konkret" mit der "Konzeption des Kunstwerks als eines autonomen "Objekts"⁽⁴¹⁾, welche grundsätzlich von der Funktion "eines Mediums, eines Vermittlers, eines Vehikels" von Themen, Empfindungen, sogar von "stilistischen Prinzipien" absieht⁽⁴²⁾:

"...das Bild stellt nicht Objekte dar, es ist selbst ein Objekt."⁽⁴³⁾

Der Ausgangspunkt des konventionellen, gemalten, in sich abgeschlossenen 'Bildes', als Kunstgattung verstanden, wurde auf der künstlerisch-produktiven Seite in den letzten

Jahrzehnten enorm erweitert. Die Kunsttheorie behandelt dieses Thema heute als Selbstverständlichkeit. Dementsprechend ordnen sich viele Künstler seit der Mitte des Jahrhunderts keiner einheitlich-bildhaften Darstellung mehr unter. Was die haptischen Qualitäten, die Objekthaftigkeit innerhalb des informellen Ansatzes angeht, erhoben sie andererseits die Frage nach Innovation und Weitung des 'Bildes' nur bis zu einem gewissen Grad. Die Gattung des Bildes schlechthin wurde, mit wenigen Ausnahmen, nicht überschritten⁽⁴⁴⁾ oder gar verabschiedet. Sie gewann jedoch, nach Schmalenbach, einen neuen Grad an bildnerischer Autonomie.

Das Verschwinden vorlaufender Bildplanung und motivischer Vorgaben, mithin figürlich oder abstrahierend darstellender Elemente, führte zur vollen Eigenwertigkeit bildnerischer Mittel und momentabhängiger Vorgehensweisen. Die Konkretion der bildnerischen Mittel 'grafische Form' und 'Farbe' weitete sich auf Materialität und Prozessualität aus. Da der Prozeß im Endergebnis des Bildes zwar unmittelbar enthalten, aber nur mittelbar zu erfahren ist, kann in der informellen Malerei Konkretion, verstanden als das interpretationsfrei schlicht und einfach Vorhandene, am unmittelbarsten mit der Materialität erfaßt werden⁽⁴⁵⁾.

Den rigorosen Eindruck, den die - hypothetisch von Willen und Vermögen des einzelnen Subjekts abhängige - Wahrnehmung purer Konkretion hervorrufen kann, umschreibt auf anschauliche Weise ein von Gehlen gebrachtes Zitat:

"Es gibt in der Kunst nichts mehr als ein Machen, und ein Machen, das eine Tat-Sache produziert." (46)

Angesichts eines solch extremen Standpunkts - der in seiner Extremität für den um das 'Bild' bemühten Schumacher nicht zutrifft - stellt sich für einen unvoreingenommenen Betrachter u.U. die Frage, ob für eine solcherart in der Konkretion präsente Kunst die "direkte Anschauung" nicht die einzig adäquate Wahrnehmungsweise ist. Konkretion könnte insoweit als struktureller Vorwand für eine sozusagen unbestechliche, bis ins Feinste gehende retinale Detailabtastung dienen. Ihr wäre ergänzend Jean-François Lyotards Wendung vom "reine(n), aber unbestimmte(n) Ereignis der Präsenz" (⁴⁷) an die Seite zu stellen. Damit ist die Bandbreite derjenigen Wahrnehmungsweisen abgesteckt, welche der puren Konkretion einigermaßen nahekämen und jedweder Interpretation fernstünden. Nun liegt die exklusive Ausübung "direkter Wahrnehmung" wohl außerhalb des Vermögens all jener Menschen, die im Lauf ihrer Entwicklung die ersten Stadien sensomotorischen Anpassungsverhaltens (Jean Piaget) hinter sich gelassen haben (⁴⁸). Wahrnehmung teilt sich beim alltäglich zweckgerichtet handelnden Menschen immer in direkte und indirekte Anschauung, wie Helmut Schnelle feststellt, wobei die erste im allgemeinen einen sehr kleinen Anteil ausmacht. Selbst ein noch so 'konkretes' Bild wird nie über die direkte Anschauung allein, also ungeteilt, als pure Konkretion, rezipiert werden können. Auch wenn die material-prozessuale Konkretion eventuell auftauchende gegenständliche Verweisqualitäten programmatisch disqualifiziert, existieren Referenzen auch in der gegenstandslosen Bildkunst. Mögen auch klare Anhaltspunkte für ein lebensweltlich getragenes Erkennen oder Interpretieren fehlen, so unterliegt jede Wahrnehmung dennoch den Gesetzen, welche die Gestalttheorie in den zwanziger Jahren zu erforschen begann (⁴⁹).

Eine Bemerkung ist noch zu jener Sehweise zu machen, welche geschichtliche Entwicklung vornehmlich als zeitlichen Längsschnitt, mithin als Abfolge von Stilen und Künstlerbewegungen wahrnimmt. Ihr erscheint das informelle Schaffen als eine, in der Formulierung Jean-François Lyotards, "Zerstörung der bildlichen Repräsentation", welche "auf ein Nichts", und damit, wie oben schon notiert, auf das "reine, aber unbestimmte Ereignis der Präsenz" verweist (⁵⁰). Wenn diese Sehweise auch ihre berechtigten und erhellenden Aspekte hat, so ist doch auf die geschichtlich bedingte, subjektive Situation gerade der entsprechenden deutschen Künstler in den fünfziger Jahren hinzuweisen. Nachdem sie sich von der Gegenständlichkeit, auch von den Formen darstellenden Nachklingens der geometrischen Abstraktion, befreit hatten, bot sich ihnen eine unerhörte Ausgangssituation. Sie konnten und mußten ihre Malerei vor allen Dingen als fundamentalen Neubeginn begreifen. Was verbreitet als 'Zerstörung des Gegenstandes' empfunden wurde oder wird (⁵¹), ergab sich aus nach dem Dritten Reich und dem Zweiten Weltkrieg für sie subjektiv resultierenden Unmöglichkeiten. In diesen, nicht in ihrer Malerei, lag die zeitlich zwar nur allmählich einsetzende, dennoch kategorisch zu nennende Ablehnung gegenständlicher Darstellung begründet. Den informellen Künstlern öffnete sich als einzig verbliebene Möglichkeit ein grundlegend neuer, künstlerisch nicht abgesicherter - Aufbau.

IV. 3. Gestalt und Abstraktion

Die Referenzen für ein wie auch immer geartetes 'Erkennen' bzw. Erfassen eines radikal material-prozessual konkreten Bildes existieren nicht in Form solcher motivischer Bestände, die intersubjektiv zweifelsfrei verifizierbar sind und damit

tradierten Konventionen entsprechen. Ihre Realität ergibt sich aus der Begegnung des Betrachters mit dem Kunstwerk. Ihr Charakter beruht auf der in der individuellen Begegnung sich ereignenden Gestaltbildung und nicht in einem eigentlichen Wiedererkennen, dessen Referenzen sich im Bildbestand klar als Niederschläge einer darstellenden Intention des Künstlers ausweisen. Man stelle sich einen Betrachter vor, der von seiner psychologischen Konstitution her firm genug ist, seiner eigenen Wahrnehmung zu trauen und der sich daher nicht ständig dazu gedrängt fühlt, nach künstlerischen Intentionen zu fragen. Bei ihm wird sich die hypothetische 'Blindheit' der direkten Anschauung auch vor einem nichtgegenständlichen Bild zur Kategorie der Gestaltwahrnehmung kehren. Er wird also auch solche bildnerischen Tatbestände als mehr oder weniger profilierte Konfigurationen begreifen. Gestaltwahrnehmung ist die Voraussetzung, um beispielsweise eine innerhalb eines hellen Umfelds plazierte dunkle Farbfläche, die breit auf dem unteren Bildrand lagert und deren Konturen sich in einem Bogen nach oben wölben, in einem weiteren Wahrnehmungsschritt als Berg- oder Hügelmotiv zu deuten. Hans-Georg Gadamer faßt diese Tatsache u.a. folgendermaßen zusammen:

"Das bloße Sehen, das bloße Hören sind dogmatische Abstraktionen, die die Phänomene künstlich reduzieren. Wahrnehmung erfaßt immer Bedeutung." ⁽⁵²⁾

Ein schönes Beispiel für das prompte Umkippen vermeintlich totaler Konkretion in Gestaltbildung gibt unfreiwillig André P. de Mandiargues in einer Bemerkung zu Jean Dubuffet:

"Er zeigt nun von oben gesehene Terrainabschnitte im Elementarzustand; hier gibt es keinerlei Abstraktion mehr, nur die unmittelbare Präsenz der Materie, die wir in ihrer ganzen Konkretheit genießen sollen." ⁽⁵³⁾

De Mandiargues *benennt*, interpretiert also die "unmittelbare Präsenz der Materie" als Folge einer in ihm vollzogenen Gestaltbildung als "Terrainabschnitt". Alle Detailbeobachtungen unterstehen somit dem Gestalteindruck des "Terrains". Die maximale Konkretion bringt die ihr entgegengesetzte Qualität der maximierten Mimesis bzw. Darstellung hervor. De Mandiargues unbewußt vorgenommene, aber nicht illegitime Kurzschließung von Konkretion und Gestaltbildung bedeutet ein klares Gegenbeispiel zu der von Gehlen vorgetragenen und vielfach auch zutreffenden Gesetzmäßigkeit der indirekt proportionalen Beziehung von Konkretion und Gestaltbildung ("Symbolleistung"):

"In der Malerei sieht man deutlich, wie das, was früher Mittel der Darstellung war, sagen wir ein Farbfleck, jetzt selbst dargestellt wird oder doch um seiner selbst willen stehen bleibt. Eben dadurch kommt zweifellos eine Steigerung des Gebildecharakters des Werkes zustande, also wieder eine Senkung seiner Symbolleistung oder seines Verweisungsgehalts auf anderes." (⁵⁴).

Der phänomenologische Eindruck 'reiner' Konkretion wird durch die Betrachterwahrnehmung in eine Ambivalenz von Konkretion und Gestaltbildung, von direkten und indirekten Wahrnehmungsimpulsen überführt. Gehlens Feststellung, daß die informelle Malerei "den Gestaltgesetzen des Auges genau um 180° entgegenarbeitet" (⁵⁵) trifft den Sachverhalt nicht. Sein Argument, "daß es einen natürlichen Hang des Sensoriums nach Symmetrie, Wohlordnung und Gleichgewicht, nach Schwerpunkten und Harmonien gibt" (⁵⁶), sagt nicht das Mindeste darüber aus, daß dieser Hang bei informeller Kunst behindert würde (⁵⁷), im Gegenteil: es unterstützt das oben zur Gestaltbildung Gesagte. Man könnte im Fall ausdrücklich prozessual-material konkreter Bildwerke sogar von einem Kräftigungsfeld für die Gestaltwahrnehmung sprechen, da die Organisierungstätigkeit

der Wahrnehmung höchste Sensibilität für das überhaupt gestalthaft Erfassbare entwickeln kann - frei vom Zwang zur Unterordnung unter eine Vorgabe, die im Grunde nur ein Wiedererkennen zuläßt.

Es wurde festgestellt, daß optische Wahrnehmung auch bei extrem material-prozessual getragenen, gegenstandslosen Bildern nie ausschließlich direkt sein kann. Sie geht grundsätzlich mit Qualitäten des Abstrahierens einher. Die Gestaltbildung markiert lediglich den Punkt, an dem eine gewisse Quantität rezeptiver Abstraktion in ein erstes Ergebnis, in eine erste Qualitätsstufe formorganisierender Wahrnehmung umschlägt. Die ihr folgenden Stufen rezipierender Abstraktionstätigkeit sind dann das Einlassen auf Anmutungswerte (⁵⁸) und das einzelne wie das gesamte motivische Erfassen. Nicht erst das Erkennen einer wie auch immer gearteten Motivik, nicht also der rezipierend subjektive 'Nachbau' einer motivischen Konfiguration, sondern bereits ein erster, noch nicht 'erkennender' Eindruck der gestalterischen Organisation als solcher wird zu wesentlichen Teilen von der Gestaltbildung getragen. Für darstellende, erst recht gegenständliche Bildwerke gilt im Sinn der indirekten Wahrnehmung: Die Gesetze der Gestaltwahrnehmung führen unmittelbar zu einem motivischen Erkennen - d. h. zu einer rezipierenden Abstraktion der konkret bildnerischen Gegebenheiten. Bei informell, material-prozessual ausgerichteten Kunstwerken verbinden die Gestaltwahrnehmungsgesetze die pure Konkretion mit verschiedenen Stufungen des Erkennens und Deutens.

Aus dem Gesagten ergibt sich die kategoriale Wirkungsbeschränktheit der Konkretion auch für das künstlerische Schaffen selber. Da der Maler das gerade im Entstehen

befindliche Werk ständig vor Augen hat und er den gleichen Gestaltwahrnehmungsgesetzen unterworfen ist wie der Betrachter, kann schon für den Produktionsprozeß keine 'Konkretion' in Reinform existieren. Ihre Berücksichtigung als extremer Pol informellen, material-prozessual getragenen Bildschaffens ist dennoch ein wesentliches Korrektiv für die im allgemeinen unbeugsame menschliche Tendenz, im Betrachten von nichtgegenständlichen Kunstwerken unter Instrumentalisierung der allerersten Gestaltbildung dem Drang zur - nicht allein motivischen - Deutung nachzugeben. Der stetige, prüfende Rückbezug auf die Konkretion als das, was 'schlicht und einfach vorhanden ist', unterbindet ein frühzeitiges Ende der Betrachtertätigkeit, welche doch erst durch Unvoreingenommenheit, Eigenaktivität und dem Wechsel von "Einfühlung" und "Distanzgewinnung" zu einem freien, unfixierten Erlebnis führt (⁵⁹).

Alle Wahrnehmungsstationen: partielle und umfassende Gestaltbildung, partielles und totales motivisches Erfassen sowie Interpretation sind, da sie sich auf die indirekte Wahrnehmung stützen, graduelle und kategoriale Steigerungsgrade entlang der einen großen Achse der Abstrahierung. Bereits die unwillkürliche Bildung erster Konfigurationen, wie sie die Gestalttheorie festgestellt hat, zeigt, daß die Betrachtung, als abstrahierende Tätigkeit verstanden, aus dem tatsächlich vorhandenen bildnerischen Komplex summarisch exzerpiert. Die in der Tatsache reiner materialer Konkretion begründbare hypothetische Gleichwertigkeit aller einzelnen Daten des bildnerischen Gesamtbestandes wird aufgegeben. Die Gestaltwahrnehmung trifft eine als relevant erachtete Datenauswahl. 'Wich-tige' und 'weniger wichtige' Bilddaten werden phänomenologisch geschieden. Die getroffene Auswahl subjektiv wichtiger Daten erfährt durch die Gestaltbildung

zudem eine hierarchisch organisierte Zusammenfassung. Anders ausgedrückt, wird aus der Gesamtheit der vom Standpunkt der Konkretion her gleichermaßen anwesenden Bilddaten ein das vermeintlich Wesentliche erfassender 'Abzug' oder 'Auszug' (Extrakt) hergestellt. Dieser Auszug gilt dann - je nach Rezeptionsstufe, also je vorläufig - als derjenige Datenkomplex, der das Kunstwerk vorrangig organisiert. Gesellt sich der wahrnehmenden Tätigkeit in diesem Stadium nicht ästhetische Reflexion hinzu, so stellt sich bei ihr eine gestalthafte, vielleicht auch interpretatorische Erstarrung ein ⁽⁶⁰⁾. Nur die der Anschauung beigesellte ästhetische Reflexion kann das Beziehungsgeflecht zwischen erster Gestaltbildung, motivischer oder pseudomotivischer Erfassung und Interpretation beweglich halten. Das Gesetz der Gestaltbildung bleibt in seiner Wirksamkeit von dieser reflektierenden Tätigkeit unberührt.

IV. 4. Zur Konkreten Malerei

Die Bezeichnung *konkrete Malerei* ist bekanntlich kunstgeschichtlich gebunden. Ihre Vertreter, von denen Max Bill und Richard Paul Lohse heute die bekanntesten sind, berufen sich in ihrem Verständnis maximaler Konkretion bildnerischer Elemente auf den *De Stijl* - Maler und Theoretiker Theo van Doesburg ⁽⁶¹⁾. Ihnen geht es ausschließlich um die frei von allen lebensweltlichen Anklängen erwirkte, parameterbestimmte Beziehungssetzung von Farbe und Form. Das Formrepertoire bleibt auf geometrische Figuren mit klaren Flächenbegrenzungen beschränkt. Die Farbbehandlung ist völlig entstofflicht. Der Vermeidung materialer, haptischer Qualitäten entspricht die pro Flächenform absolute Homogenität der einzeln gesetzten Farbtöne. Malerei im Sinn von *peinture* ist ausgeschlossen.

Aus der Perspektive des Bemühens um eine exakte Nomenklatur müßte die *konkrete Malerei* nach Jürgen Blum allerdings eher *reduktive Malerei* heißen (⁶²). In ihr ist der Endpunkt der Mondrianschen Entwicklungsbewegung hin zur extremen Abstraktion überwunden. In der künstlerischen Entwicklung Mondrians erfahren alle in der Natur vorkommenden Formen eine formale Abstrahierung - aus Mondrians Sicht eine Verwesentlichung - welche sich, von der Farbe abgesehen, in klar begrenzten rechtwinkligen Flächen- und in geraden Linienformen äußert. Diese Mondrian'sche Bewegung springt mit der "Konkreten Kunst" über auf einen qualitativ anderen Ausgangspunkt: auf die prinzipiell rein geistige Neusetzung geometrischer Formen und ihrer Verhältnisse zueinander. Reduktion jenseits des Mondrian'-schen Werks meint keine radikale Form-Abstrahierung. Angesprochen ist nun die programmatische Abstinenz von allen bildnerischen Elementen, die für die rein geistige, also unemotionale schöpferische Tätigkeit - wie z.B. die Setzung bildnerischer Parameter - und deren Rezeption im Kunstwerk nicht unerläßlich sind.

Neben dieser von der Abstraktion Mondrians zu unterscheidenden Qualität der Reduktion weist die *konkrete Malerei* mindestens zwei Momente der Abstraktion, des Exzerpierens auf. Das eine Moment betrifft mit der Entmaterialisierung der Farbmaterie einen Aspekt der direkten Wahrnehmung. Die fundamental gegebene Konkretion der Farbe als das unlösbare Aufeinanderangewiesensein von Licht, Farbqualität und Trägerstoff wird durch die Entstofflichung einer Abstraktion unterworfen. Durch skrupulöse Ausklammerung der haptischen Werte bringt die *konkrete Malerei* exklusiv die Farb-Qualität zur Geltung. Zwar ist der Trägerstoff faktisch noch vorhanden, doch versucht die künstlerische Intention der *konkreten*

Malerei die Sinnfälligkeit seiner Anwesenheit schlicht auszuschalten. Die *konkrete Malerei* abstrahiert Farbe als Qualität von Farbe als konkrete, material getragene Naturerscheinung, zieht diese sozusagen in einer forciert artifiziellen Bemühung aus jener heraus und stellt sie als ästhetisch alleingültig vor die Wahrnehmung. Somit besitzt die *konkrete Malerei* eben nicht ein Maximum konkreter Eigenschaften, wie sie ihr Max Bill in dem ersten Satz des folgenden Zitats zuordnet:

"konkret ist das wirkliche, das vorhandene, sichtbare und greifbare objekt. abstrakte ideen, verhältnisse, gedanken sichtbar zu machen, das ist konkretion" (63).

Diese Definition ist auch in sich fragwürdig. Ein Verständnis von Konkretion, das die Sichtbarmachung abstrakter Ideen und Verhältnisse für sich als wesentlich in Anspruch nimmt, schöpft die ihr zuzuordnenden Aspekte - und zu diesen gehört vornehmlich der Aspekt des bloßen Vorhandenseins, des Nicht-Verweisens - nicht vollends aus. Insoweit schließt es diesen Begriff definitorisch von seinem noch adäquater erscheinenden Einsatz bezüglich der material-prozessualen Konkretion ab.

Das zweite Abstraktionsmoment betrifft die indirekte Wahrnehmung. Zweifelsohne weist die *konkrete Malerei* strukturell begründbare Gestaltqualitäten auf. Diese resultieren aus der praktischen Umsetzung geplanter, regelhafter Beziehungsparameter zwischen Farb-, Flächen-, Formelementen und Bildfläche. Will Grohmann schreibt zu Max Bill, daß dessen Arbeiten "auf grund ihrer ureigenen mittel und gesetzmäßigkeiten, nicht durch abstraktion" entstünden, um dann aber im gleichen Satz fortzufahren:

"es sind gestaltungen aus farbe, raum, licht, bewegung und ihren beziehungen nach einer klaren geistig-schöpferischen vorstellung. sie streben nach gesetz, harmonie..." (64).

Hiermit ist nichts anderes angesprochen als die wohlgerneht in produktiver wie in rezeptiver Sicht ausdrücklich postulierte Vorstellungsleistung von Beziehungen und erst recht die ästhetische Leistung, solche Beziehungen als Harmonie aufzufassen. Um dies zu konstatieren, bedarf es noch lange keiner Exzerpte von Gegenständen der sichtbaren Welt. Das primäre Postulat von Abstraktionsleistungen auf Seite der Rezeption ist mit dem nüchternen Begriff der "beziehungen" wie auch mit dem idealen Begriff der "harmonie" bereits gegeben.

"Der ästhetische Wert ist nicht mehr das Ergebnis des Equilibre, sondern das Resultat von Voraussetzungen" (R.P. Lohse) (65).

Lohse verneint mit diesem Satz jegliche klassische Bildhaftigkeit der *konkreten Malerei* und insoweit tatsächlich auch wesentliche, aber eben nicht alle, Elemente der rezeptiven Gestaltbildung. Was hier dem herkömmlichen Verständnis von 'Bild' als einzige Daseinsberechtigung gegenüber der konzeptuellen Position noch verbleibt, ist Anerkennung seiner - wenn auch rigiden - Veranschaulichungsleistung. Auch ein solches Bild, dessen schöpferischer Ausgangspunkt konkrete Setzungen sind, kann nur durch Abstraktionsleistung bzw. Gestaltwahrnehmung aufgenommen werden. Die Struktur der gestalterischen Gesetzmässigkeit macht dem Betrachter allerdings eine lebensweltliche Annäherung, zum Beispiel mit Assoziationen, Anmutungen oder Analogiebildungen, unmöglich.

Im folgenden wird eine Positionsbestimmung der angesprochenen Fakten von Konkretion vorgeschlagen. Die informell orientierte, material-prozessual getragene Malerei umfaßt die

skelettierte, entschlackte Gestalt der *konkreten Malerei* von zwei Seiten: sozusagen 'unterliegend' von einem sehr kompakten, material konkreten und, 'aufliegend', von einem sich ins Unabsehbare weitenden gestalthaften Aspekt. Der Konkretionsgrad puren, anschaulich wirksamen Vorhandenseins von Materie ist primärer einzustufen als die beziehungs- und somit gestaltbildenden Setzungen der *konkreten Malerei*. Die - in enger Wechselwirkung mit dem Prozeß entstandene - farbmateriale Konkretion ist in ihrer Vorhandenheit kategorial vor dem Erkennen bildnerischer Zusammenhänge rezipierbar. Für den Betrachter steht sie noch vor dem Erfassen der komplexen bildnerischen Organisationen, welche in der *konkreten Malerei* durch vorlaufende Setzung zeitlich vor ihren Realisierungen bereits fixiert sind. Die Frage, ob der informell bestimmte Entstehungsprozeß konkreter zu bewerten sei als die Setzung der *konkreten Malerei* oder nicht, wird kaum zu beantworten sein.

Gerade in der Kunst Emil Schumachers ist die materiale Konkretion verschränkt mit einer reichhaltigen Ausbildung phänomenologisch-gesetzmäßigen sowie weit fortgeschrittenen lebensweltlichen Gestalterkennens. Konkretion und Gestalt sind für diese theoretische Arbeit daher sprachlich klar zu trennende Momente von Rezeption. Entsprechend ist bei der Lektüre darauf zu achten, daß die Verben 'gestalterisch' und 'gestalthaft' deutlich unterschieden sind. 'Gestalterisch' wird im Sinn des Bildnerisch-Schöpferischen verwendet; 'gestalthaft' ist immer auf die rezeptive, optische Eindrucksbildung bezogen, wie sie den Gesetzen der Gestaltwahrnehmung gehorcht.

V. Gestalterische Organisation in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre

V. 1. Grundlegende Suche 1955-57

1955 löst sich Emil Schumacher von der geometrischen Abstraktion. Noch deutlicher befreit er sich von allen Einengungen, die ihn bisher möglicherweise veranlaßt hatten, sein Schaffen um der künstlerischen Konsequenz willen zu binden, zu kanalisieren (⁶⁶). Die große Unterschiedlichkeit im Bildaufbau der nun entstehenden Arbeiten (; **Bsple.**) weist auf einen ambivalenten Zustand. Die soeben gewonnene Freiheit von geometrisierenden Elementen nutzte der Künstler zu einem völlig ungebundenen Ausprobieren. Offensichtlich boten die Resultate Schumacher keine hinreichenden Anlässe zu einem Nachfassen, zu einer formalen Wiederaufnahme. Diese setzte dann, wie weiter unten erläutert, im Lauf des Jahres 1956 ein. Die entsprechenden Arbeiten weisen einander angenäherte formale Wiederholungen aus. Daß Schumacher sich nun auf einen bestimmten Ansatz zu konzentrieren beginnt, sozusagen dessen spezifische Chancen wahrnimmt, läßt vermuten, er habe mit dem Eintreten jener 'Freiheit von...' im Jahr 1955 seiner eigenen Situation nicht als unbeschwerter Experimentator, sondern als eher dringlich Suchender zum ersten Mal unverhüllt und ohne Hilfsmöglichkeit von außen gegenübergestanden.

Mit einer kleinen Bildergruppe um die Jahreswende 1955/56 (⁶⁷) orientierte sich Schumacher vorübergehend zeitlich zurück. Die ganze Bildfläche wird entschieden bearbeitet und mit gewissen formalen Verankerungen versehen. Bestimmend ist der Komplementärkontrast Orange - leuchtend tiefes Kobaltblau. Werner Schmalenbach referiert zu dem Gemälde *Räumliche Trennung* (1955) die Erkenntnis Schumachers, welche große

Bedeutung der Art und Weise des Farbauftrags zukam (⁶⁸). Schumacher erzählte dem Verfasser hierzu, ihm habe sich damals die Möglichkeit eröffnet, anstelle der Verwendung von Tubenfarbe grobes Farbpigment nach eigenen Vorstellungen aufzubereiten. Von diesem Moment an gewann für Schumacher die Problematik der Farbmaterie als bildnerische Möglichkeit, nach deren Handhabbarkeit er lange gesucht hatte, eine grundlegende Bedeutung (⁶⁹).

Es liegt nahe, diese für Schumacher so befreiende Entdeckung als hauptsächliche Erklärung für den kurzzeitigen Rückbezug auf geometrisierende Bildmittel und Bildorganisationen heranzuziehen. Sich derartiger formaler Sicherungen sozusagen im Rückblick noch einmal zu bedienen gestattete dem Maler, die nun ausdrücklich präsente Stofflichkeit der von ihm eigenhändig angesetzten Farbmaterie ohne Ablenkung zu erforschen.

Die Bilder des Jahres 1956 zeigen, soweit zugänglich, in der Zusammenschau erneut eine disparate Verschiedenartigkeit. Gitterformen, repetitive wie freie Grafismen und Farbaufträge treten in unregelmäßige Kombinationen mit homogenen, unberührt wirkenden Bildgründen oder mit unterschiedlich stark vom Bildrand eingezogenen, von der Umgebung heller abgesetzten Grundfeldern. In manchen Fällen ungestalteten Bildgrunds konstituieren die Grafismen von sich aus, durch enge Nachbarschaft und Überlagerung grafisch-rhythmischer Teilfelder, das gesamte Feld der gestalterischen Einsätze. Im Rahmen dieses freigestellten Ausprobierens tauchen, regellos, auch Reminiszenzen an die geometrische Abstraktion auf (⁷⁰). Mit breitem Spachtel oder durch Aussparungen sind meist unklar konturierte Flächenformen angelegt, die sich dem Rechteck oder dem Trapez annähern. Sie lassen in ihrem Bezug zur gesamten

Bildfläche wie untereinander den Gedanken an einen Bild-*Aufbau* vorübergehend wiederaufleben (⁷¹; **Bsple.**).

V. 2. *Gibbo* (1957)

Mit dem Ausklingen des Jahres 1956 entschwindet der Charakter ungebunden wie willkürlich erscheinenden Springens aus der Abfolge der Bildergebnisse (⁷²). Der formale Ansatz beruhigt sich. In den kommenden drei Jahren, bis 1959, entstehen Arbeiten, die, weit davon entfernt, in ihrer Form forciert worden zu sein, doch einem bestimmten Typus von 'Bild-Organisation' angehören (⁷³).

Zum Ausgangspunkt für die Auseinandersetzung mit diesem meist hochformatig angelegten Typus wird ***Gibbo*** (1957) herangezogen.

Grundsätzlich sind drei gestalterische Ebenen zu unterscheiden. Sie werden in ihren mehrfachen Verhältnissen zueinander im folgenden genauer untersucht: Grund bzw. Farbfelder, grafische Elemente und ausdrücklichere Fleckgebilde.

Als ursprünglicher, im weiteren Verlauf vielfältig überarbeiteter Grundton liegt ein in unregelmäßigen Hell-Dunkel- und Warm-Kalt-Nuancen geflecktes, grünliches Grau vorwiegend in den Bildrandzonen offen. Es läßt vor allem an einigen Stellen im unteren Bildbereich die graubraun grundierte Leinwand unbedeckt. In ihm leuchtet ein gelbes Farbfeld. Mit wolkigen, verschwommenen Konturen nimmt es knapp die Hälfte der Bildfläche ein und berührt den Bildrand lediglich an der rechten Seite auf ungefähr mittlerer Höhe. Ihr optischer Schwerpunkt liegt etwas oberhalb der Bildmitte. Von den Farben wie von den Helligkeitswerten her unterliegt es einer

gegenüber der Graufäche in noch höherem Grad ausdrücklichen Unregelmäßigkeit. Das Gelb tritt an nur wenigen Stellen in ungedämpfter Leuchtkraft auf. Es wird - mit lasierender Wirkung - überdeckt durch zwei benachbarte, eher vertikal orientierte Zonen farblich unterschiedenen Fleck-Auftrags - im linken Drittel Oliv, im mittleren Drittel ein vorwiegend helleres, kühles Grün, das im rechten Drittel äußerst zurückgenommen wiederholt ist. Beide, graue und gelbe, Farbzonen sind in feinsten malerischen Stufen variiert und mit weiteren einzelnen Farbakzenten bereichert. Charakteristisch für die Art ihrer Fleckigkeit ist die Weichheit der Übergänge zwischen den Kleinbereichen der gesamten Bildfläche. Auch bei größeren Helligkeitskontrasten hat ein Verwischen eventuell harter Kanten mittels eines Pinsels oder eines Lappens stattgefunden. Diese Weise stetig intensiv modulierten Aufbaus der Farbzonen ist einem konsequenten, rein malerischen Denken untergeordnet.

Der Einsatz der grafischen Elemente zeigt eine vergleichbare Konsequenz. Sie sind in den Bildrandzonen fast durchgängig abwesend. Eine Vermischung mit malerischen Mitteln findet indes nicht statt. Hauptcharakteristikum der als Grafismen ansprechbaren Elemente ist die Ritzung. Der häufige Konturenbruch weist darauf hin, daß die derart traktierten Farbflächen zum Zeitpunkt des Eingriffs mindestens bis zu einem gewissen Grad getrocknet waren. Aus diesem Trocknungsgrad ergeben sich denn auch die kleinflächigen beidseitigen Abplatzungen und Ausbrechungen, denen wohl mit einem wiederholten Hin- und Herfahren nachgeholfen wurde. Die fast immer wechselnde Grade physikalischen Drucks zeigenden Erscheinungsformen der Grafismen reichen vom dünnen, scharfgeschnittenen Spalt (links und etwas unterhalb der Mitte) bis zur kleinflächigen Entfernung einer (links von der Mitte, vertikal ausgerichtet, grau) oder mehrerer (rechtes

unteres Viertel, im gelben Farbbereich) Farbschichten. Ergänzt werden die Ritzungen durch ihrer Form angeglichenen, schwarzgrüne Pinselspuren. Die Formen der Grafismen sind in den seltensten Fällen geschlossen. Der maximal mögliche Richtungskontrast lotrechten Aufeinandertreffens ist zwar wiederholt gegeben, tritt aber nirgends als eigentliche, spezifisch markante Kreuzform auf.

Die im Großen vorherrschende Vertikal-Horizontal-Ausrichtung läßt einzelne Richtungsänderungen und Krümmungen immerhin im kleinen Maßstab zu. Für sich genommen, wirken die Grafismen wie wurzelhafte Bruchstücke. Ihre Längen sind zu gering, um ein Maß von Verknüpfungen zu erreichen, das für die Bildung einer die einzelnen Spuren übergreifenden, netzartigen Struktur folgenreich wäre.

Als drittes wesentliches Element der Gestaltung sind die ausdrücklicheren Fleckgebilde in der unteren Bildhälfte anzusprechen (⁷⁴). Ihr Auftreten geht einher mit einer mehrfachen Massierung. In enger, nahezu geballter Nachbarschaft treffen die für das Bild als Gesamterscheinung präsenten und in jeweiliger Eigenheit unvermischt belassenen bildnerischen Elemente unmittelbar aufeinander. Es kommt zu einer Forçierung der Kontraste. Kaum variierte Homogenität des Farbfeldes, Hell-Dunkel-Kontrast, grafische Furchung und Farbakzentuierung finden auf engem Raum, zugleich aber auf voneinander getrennt entwickelten Kleinfeldern statt. Die Materialität ist, gegenüber derjenigen im gelben Farbfeld, bis zur Qualität des Reliefhaften gesteigert.

Aus diesen Beobachtungen ist allerdings nicht einseitig der Schluß zu ziehen, diese Partie stelle, unter Berücksichtigung und Anerkennung des formalen Eingebundenseins in das Gesamt

des Bildes, eine Art krönende Summe des Bildes dar. Es erscheint zum einen nämlich angemessen, diese Fleckgebilde in der beschriebenen Weise ihrer Gestaltung nicht einfach als eine gestraffte Wiederholung, vielmehr als eine qualitative Steigerung der bildnerischen Elemente zu betrachten. Zum anderen treten im Bereich der physisch nebeneinander, gestalterisch sozusagen aneinander konzentrierten Fleckgebilde zwei Bild-'Einmaligkeiten' auf. Die eine, ein dunkles, zum Englischrot neigendes Rotbraun, erscheint nur zweimal im Bild. Seine Aufträge sind, in mittelbarer Nachbarschaft, vertikal übereinandergesetzt. Der auf den ersten Blick sehr unscheinbare obere ist, mehr Tönung als eigentlicher Farbauftrag, stark lasierend in ein dreiecksähnliches Feld gesetzt. Durchscheinende Gelb- und Grüntöne verbinden sich mit ihm zu einem warmen, transparenten Schimmern. Nicht der Farbgleichklang allein veranlaßt das Auge, ihn mit dem kräftigen, dunklen Rot weiter unten verbunden zu sehen. Die Korrespondenz wird auch durch die relativ großen Prägnanzen der oberen Dreiecksform und der unteren roten Form hergestellt. Der untere Auftrag transportiert zugleich die zweite, eine formale, Bild-'Einmaligkeit'. Dort ist ein matt-dunkles Rot in zwei kleinen, nebeneinanderliegenden hochovalen Flecken aufgetragen. Sie sind unter Einschluß einer winzigen weißen Fläche miteinander verklammert. Diese Konstellation ist als Ganzes durch eine hellbeige Zone von der grau-grünen Umgebung abgesetzt. Sie und das zweifach weißlich bedeckte dunkelgrüne Hochrechteck rechts oberhalb von ihr stellen die beiden einzigen markanten Hell-Dunkelkontraste in **Gibbo** dar. Die Besonderheit des roten Punktegebildes liegt zum einen in der zentrierten Doppelung des Hell-Dunkel-Kontrastes, zum anderen in der Tatsache, daß die durch Pinselauftrag, nicht etwa durch Furchung, entstandenen harten Kanten der Rotflecken als solche belassen, also nicht durch Vertreiben 'entschärft'

wurden. Dieser Kleinbereich weist also einen innerhalb des Bildganzen separaten Charakter auf.

Die Tatsache der soeben aufgeführten Bild-'Einmaligkeiten' gestattet es also nicht, von der verdichteten Zone der Fleckgebilde lediglich als von einer ins Repräsentative gesteigerten Summe der tragenden Bildmittel zu sprechen. Ebenso mißverständlich wäre indessen die Ansicht, es handele sich bei dieser Zone um einen formal ausgesonderten Bildbereich. Neben der zentral wirkenden Lage und der - ähnlich den übrigen Bildflächen - ständigen malerischen wie stofflichen Variierung ist ausdrücklich festzuhalten, daß der optische Wirkungsbereich der genannten 'Einmaligkeiten' das Bild auch in seiner Gesamtheit wesentlich betrifft. Ihre Besonderheiten haben nicht einfach 'regio-nale' Bedeutung. Die Verdichtungsstufen der gestalterischen Mittel, wie sie sich in dem gegenüber der Graufäche 'zusammengezogenen' gelben Farbfeld, in den gegenüber diesem gesteigerten Fleckgebilden und zuletzt in den durch diese transportierten qualitativen Sprüngen der beiden 'Einmaligkeiten' zeigen, weisen zwingend einen Gesamtzusammenhang aus, welcher den 'Einmaligkeiten' gestalterisch festen Halt gibt.

Die folgenden Überlegungen gelten der Bildanlage im Gesamten. Werner Schmalenbach schreibt in seiner Schumacher-Monografie, daß mit **Gibbo** "der Dualismus von Grund und malerischer Aktion aufgehoben" sei. Die "graphischen Schriftzüge" lägen nicht mehr " 'auf' dem Grund", sondern seien "Teil desselben". Anstelle einer "formale(n) Gliederung" existiere eine "einheitliche(n), homogene(n), amorphe(n) Farbschicht." ⁽⁷⁵⁾. Diese an sich wegweisende Aussage sieht also in den Gemälden Schumachers dieser Zeit offenbar nur *Grund*. Hier gilt es zu differenzieren.

Daß sich ein gelbes Farbfeld in wolzig unscharfen Konturen vom grau modulierten Bildgrund abhebt, ist evident. Physikalisch wie phänomenologisch befindet es sich nicht auf gleicher Ebene mit dem Grau, sondern zeigt die Tendenz des optischen Nach-Vorne-Tretens. Somit ist bereits auf der thematischen Ebene des Bild-Grundes eine Scheidung festzustellen: Zwei verschiedene 'Gründe' setzen sich voneinander in Farbigkeit, Form und Ausdehnung sowie bildnerischer Funktion ab. Die Ritzungen und linearen Spuren beziehen sich ihrerseits, durch ihre tendenzielle Abwesenheit in der grauen Bildzone, in **Gibbo** auf diese Unterschiedenheit. Insoweit ist die von Schmalenbach angesprochene völlige Einheit mit 'dem' Bildgrund in Frage gestellt.

In **Gibbo** erweist sich der Dualismus von Grund und grafischer Aktion als bemerkenswert akzentuiert, zumal er dem weichen Ineinanderwirken der kleinflächig getätigten Farbmodulation gegenübersteht. Das Wechselspiel zwischen der physischen Verschmelzung und diesem Dualismus ist umso nachdrücklicher, als es in sich eine Gebrochenheit, ein scharfes Umkippen bereithält. Wie nachdrücklich die Ritzungen als Teilbestand der Grafismen auch in den Grund des gelben Farbfeldes eingegraben sind, wie sehr dieser teilweise durch sie aufgerissen ist, so versucht die Gestaltwahrnehmung dennoch immer wieder an dem Eindruck festzuhalten, es mit *vor* bzw. *auf* dem Grund stehenden grafischen Elementen zu tun zu haben. Als zusätzliche Bestärkung kann sie die mit dem Pinsel aufgetragenen und im Duktus den Ritzungen nachempfundenen, fragmentarisch anmutenden Lineaturen anführen, die dem 'Davor'-Eindruck optisch wie auch faktisch entsprechen. Der Dualismus zwischen Grund und gestalterischer Aktion wird durch diese Façetten der Gebrochenheit verschärft, nicht gemindert

oder gar aufgehoben. Selbst in der von Schmalenbach angesprochenen materialen Verschmelzung treibt Schumacher eine gestalterische Dualität voran.

V. 3. *Taras Bulba* (1957)

Taras Bulba, ebenfalls eine Arbeit von 1957 (; Abb.), sei im folgenden neben *Gibbo* gestellt, da es eine strukturelle Eigenheit, die bei *Gibbo* bereits vorhanden ist, in noch größerer Klarheit zeigt. Zunächst ist eine andere 'Organisationsform' der bei *Gibbo* als 'Fleckgebilde' bezeichneten Elemente festzustellen. Vielzählig sind sie im Bereich der orangerotbraunen Farbfläche und an ihren Randgebieten verteilt. Ihre unregelmäßigen, material nicht betonten, braunen und schwarzbraunen Kleinflächenformen treffen hier und dort mit hellen Akzenten zusammen. Scharfe, dunkle und weißlich-helle Grafismen treten mit ihren gekrümmten, gegenüber *Gibbo* komplexeren Formen in wechselnd deutliche Korrespondenzen mit ihnen. Zugleich besetzen sie die Bildfläche in größerer räumlicher Ausbreitung und in größerer optischer Zudringlichkeit als die grauen, zaghaft anmutenden Grafismen *Gibbos*. Für die Gesamterscheinung ergibt sich eine numerisch dichtere Besetzung mit Grafismen und Flecken sowie eine geringere hierarchische Unterscheidung der Gestaltungsebenen. Bedingt durch ihre geringe örtliche Reichweite, ihre gegenseitige Abhebung in Ton- und Helligkeitswerten und durch ihren Rudimentcharakter können die auf das Anlegen der großen Flächen folgenden bildnerischen Schritte klar auseinandergehalten werden. Zwar ist eine formale Einheitlichkeit gegeben, nicht aber, wie bei *Gibbo*, eine solche bildumfassende Struktur, die im Zeichen des Zusammenhangs die Gestaltungsebenen wie die

Gestaltungsschritte innerhalb dieser Ebenen tatsächlich verknüpft. Das konventionelle Bildverständnis versteht unter Bildeinheit eine 'Harmonie', die auf der Gleichrichtung der gestalterischen Mittel und der bildnerischen Intention insgesamt beruht. Spielen dabei Polaritäten eine Rolle, so ist der angestrebte Charakter ihrer Beziehungen derjenige der *Ergänzung*. Die formale Einheitlichkeit **Taras Bulbas** besteht in der konsequenten Separatheit, d.h. in der Vorherrschaft des Nebeneinanders der Gestaltungsebenen und der Gestaltungsschritte. Es herrscht eine strukturelle Unverbundenheit. Besonders im Eintrag der Fleckgebilde und Grafismen ist diese Tatsache augenfällig. Mag man auch ihre farbliche Abgestimmtheit mit dem Ganzen - sei diese durch Verwandtschaft oder Kontrast erreicht (⁷⁶) - die Übereinstimmung im 'amorphen' Formcharakter, die Technik der Einritzung und ihre partiellen lokalen Überlappungen als Elemente des Verknüpfens ansehen, so ist dennoch das Bestehen jedes dieser Bildelemente vor allem das eines Einzelnen. Die *Vereinzelung* ist eines der bedeutsamsten Strukturmerkmale der Bilder Schumachers bis in das Jahr 1958. Dies betrifft auch die Farbqualitäten (⁷⁷). Sie erscheint in einfachen, weniger ausdrücklichen Fleck-Formen und in den Fleckgebilden, welche mittels ihres ausdrücklicheren Formauftretens die Farbqualität als vereinzelte zusätzlich kennzeichnen.

Als Einwand gegen diese Interpretation mag der Hinweis auf den sammelnden Charakter der zwar fleckigen, aber vergleichsweise homogenen Farbgründe vorgebracht werden. Wie bei **Gibbo** bereits vermerkt, ist die Unterscheidung zweier Gründe mit formalem Nachdruck betrieben und im Fall von **Taras Bulba** noch deutlicher gegeben. Wenn, hypothetisch, für den je inneren der beiden Bildgründe die Funktion des Zusammenfassens der Flecken und Grafismen zugestanden würde, so wäre damit, wenn auch

indirekt, bestätigt, daß das Empfinden von Vereinzelnung doch eine Rolle spielt. Nun sind bei **Taras Bulba** überdies, was ihre Gestaltwirkung betrifft, viele, meist oliv-ockerfarbene Flecken und Fleckflächen aufgrund eines mittleren Maßes an optischem Nachdruck nicht eindeutig dem 'eingezogenen' Farbgrund oder der Bildebene der Fleckgebilde zuzuordnen. Dieser Umstand bringt ebensowenig wie die anderen eine Qualität des Verknüpfens, vielmehr eine gesonderte Stufung mehr mit sich, da formale Indizien für ihr tatsächliches Einlassen auf eine oder beide der bildnerischen Ebenen nicht auszumachen sind. Die spontane Wahrnehmung mag im Gedanken der Teilhabe an beiden bildnerischen Ebenen keine Schwierigkeiten sehen, sondern sie dem übergeordnet scheinenden Gesamt des eingezogenen Farbfeldes zuweisen. Eine genauere Beobachtung wird dem Eindruck ihres unvermittelten Danebenstehens, ihrer bezugsarmen Vereinzelnung größeres Gewicht beimessen als ihrer am rotbraunen Farbgrund mitbauenden Rolle oder ihrer formal zwischen Fläche und Ritzspuren vermittelnden Stellung.

Wie für **Gibbo** bereits festgestellt, sind die Tatsachen der Konkretion, also hauptsächlich der in die Farbmaterie gegrabenen feinen Lineaturen, für die Gestaltwahrnehmung schwächer als der Eindruck kaum verbundenen Neben- und Übereinanders. Nun läßt sich gut vorstellen, daß die Grafismen mittels ihrer Furchungen die in ihrem Bereich befindlichen Fleck- und Fleckflächen-Agglomerate an das rotbraune Farbfeld und dieses an den eigentlichen Bildgrund *heften*. Doch bleibt diese Vorstellung zu schwach, um sich neben dem entgegengesetzten Eindruck zu behaupten: demjenigen der Inselhaftigkeit oder, weniger bildhaft ausgedrückt, der strukturellen *Vereinzelnung*, der potentiellen Verschiebbarkeit der Gestaltungsschritte und der Gestaltungsebenen gegeneinander - zwei Gründe, Flecken, Fleckgebilde, Grafismen.

Die Struktur der Vereinzelnung geht unter phänomenologischen Gesichtspunkten mit der großen Anlage **Taras Bulbas** ein zweifaches Verhältnis ein. Gegensätzlichkeit und Gleichklang im Detail wie im Ganzen veranlassen die Wahrnehmung zu einer Bewegung, die zwischen diesen Qualitäten unablässig springt. Die *Vereinzelnung* erweist sich in ihrer konsequenten Anwendung als ein gestalterisches Vorgehen, deren Sonderungen keinen Mangel, sondern produktive Unterschiedenheiten bezeichnen.

Nach der Betrachtung von **Taras Bulba** kann nun auch, als Nachtrag, die Fleckenhaftigkeit der beiden Farbgründe **Gibbos** dem Prinzip der Vereinzelnung unterstellt werden. Einige besonders akzentuierte Flecken heben sich über die modulierende Belebung des jeweiligen Grundtones hinaus bis zu einem ersten Grad von Eigenwirkung.

Im Ganzen besehen, schlägt das Prinzip der Vereinzelnung bei **Gibbo** nicht in dem Maß durch, wie es für **Taras Bulba** konstatiert werden muß. Strukturell wie räumlich den einzelnen Gestaltungsebenen zugeordnet - die Modulationsflecken an ihre Bildgründe, die Grafismen an das gelbe Farbfeld, Kontraste, Grafismen und Flecken in erhöhter Intensität und qualitativem Sprung an die geballte Zone der Fleckgebilde - ist innerhalb dieser Ebenen keine eigentliche Dynamik oder Steigerung zu erkennen. Anders formuliert, verbleiben die Gestaltungsschritte bis auf wenige Übergangssituationen unterhalb der Gliederungsdynamik ihrer Gestaltungsebenen. Jene allerdings weisen sehr wohl eine Progression rhythmisch immer weiter zusammengezogener Intensivierung aus, welche mit den 'Einmaligkeiten' innerhalb der Fleckgebilde einen Höhepunkt und Abschluß findet. Es ist zum einen diese Progression, zum anderen sind es die sanften, fließenden bzw. vermittelnden Übergänge zwischen den drei hauptsächlichlichen Gestaltungsebenen

(⁷⁸), welche bei **Gibbo**, im Unterschied zu **Taras Bulba**, das Vorhandensein *vermittelter Zusammenhänge* ausweisen.

Diese Beobachtung relativiert für **Gibbo** und bestätigt für **Taras Bulba** die Bemerkung Dieter Honischs, die gestalterische Absetzung von den Bildrändern sprengt "die herkömmliche, auf das Kontinuum der Fläche sich gründende Bildeinheit" (⁷⁹). Wie gezeigt, äußern sich in **Gibbo** und **Taras Bulba** zwei voneinander unterschiedene Lösungen des einen großen bildorganisatorischen Ansatzes der Jahre 1957-59.

An dieser Stelle sei mit **Gingo** (1958) kurz ein dritter Typ der gestalterischen Organisation angesprochen (; Bsp.). Das Thema zweier 'Bildgründe' bzw. der Absetzung eines inneren Farbgrundfeldes vom Bildrand spielt kaum eine Rolle. Der überwiegend helle, ockerfarbene Grund erfährt in den Bildrandzonen einige flächige Umbra-Tönungen, deren Präsenz nicht ausreicht, um zwischen dem Ockerfeld und einem Umbra-'Grund' zu unterscheiden. **Gingos** Grafismen sind teilweise farblos, zum Teil mit dunkler Farbe fleckig oder schärfend akzentuiert und stellenweise mit englischroten Flecken versehen. Sie sind wesentlich länger als die insgesamt auch weicher wirkenden Grafismen **Gibbos** und **Taras Bulbas**. Kreuzweise Überschneidungen werden nicht vermieden, sondern entschieden vollzogen. Die Brüchigkeit der Grafismen hält ihre Schnittstellen und Verknüpfungen aber, was mögliche übergreifende Bewegungszüge angeht, im lokalen Ausdrucksbereich; trotz ihrer ausgreifenden Längen und Schwünge besetzen die Grafismen wirkungsmäßig sehr wenig Umland. Auch in **Gingo** sind sie in den Bildrandzonen nahezu nicht anzutreffen. Für das Bildganze kann, erneut, kein ausdrücklicher Verbund festgestellt werden (⁸⁰).

Legt man Conrad Westpfahls allgemeine - und an sich kluge - Bemerkungen, das nicht-formelle Bild atme "über die Ränder hinaus", es stehe damit "schwebend über jeder Einschränkung" und schicke "die Kraft seiner Bewegung in ein Kontinuum" (⁸¹) an **Gibbo**, **Taras Bulba** und **Gingo** an, so ist bei deren bildnerischer Struktur weder eine Überschreitung - und damit die Überwindung einer Einschränkung - noch ein "Kontinuum" festzustellen. Insbesondere bei **Gibbo** und **Taras Bulba** sind die flächigen Gründe, Fleckaufträge und Grafismen in sich gekehrt und wie unbeholfen gerundet. Die "Bewegungsstöße" (Westpfahl), mit Ausnahme **Gingos**, besonders seiner großen halben Ovalform, fahren nicht aus, sondern versickern nach jedem Ansatz bald wieder. Die flächenräumliche Ausstrahlung ihrer 'Impulse' hat nur eine geringe Reichweite. Es kommt daher zu keiner wirklichen gestalthaften Geschlossenheit. Auch den verhältnismäßig langgezogenen Grafismen **Gingos** hat Schumacher diesen Charakter übertragen. Man könnte ihn als eine Art 'gestischer Selbstbescheidung' bezeichnen. Wenn bei Schumacher von Verhaltenheit gesprochen werden kann, wie es Walter Kambartel getan hat (⁸²), so bei den Gemälden dieser Schaffensperiode. Die nicht leicht zu fassende, irritierend ambivalente Eigenart dieser Bilder spiegeln zwei, anscheinend einander widersprechende, dennoch zutreffende Sätze Werner Schmalenbachs von 1961. Schmalenbach spricht zunächst von einer allgemeinen Farben- und "Formenscheu heutiger Maler" und bescheinigt dann weiter unten den "linearen Bewegungen" Schumachers, den er zu dieser Gruppe von Malern zählt, einen "in jedem kleinsten Abschnitt" expressiven Charakter (⁸³). So spröde und gebrochen diese Arbeiten schon im Kleinen erscheinen, so entfaltet die ganze Schaffensphase doch eine ungeheure gestalterische und sinnliche Reichhaltigkeit.

V. 4. Die *Tastobjekte* (1956-58) und ihre Entsprechung im Bild

Eine vierte gestalterische Organisationsform aus dem Jahr 1959, von der sogleich kurz die Rede sein wird, steht in enger Verbindung mit den schwerpunktmäßig 1957 entstandenen sogenannten *Tastobjekten*. Arnold Gehlen hat in seinem 1960 erschienenen Buch *Zeit-Bilder* für gewisse, von ihm nicht näher charakterisierte, tachistische Arbeiten das Wort "Gebilde" verwendet. Beim Abtasten ihrer Oberfläche würde dem Betrachter die Unmöglichkeit "vollständi-ge(r) sinnliche(r) Aneignung" bewußt werden (⁸⁴). Gehlen stellt die Frage, ob man es in diesen Fällen "noch mit Bildern zu tun hat." Als Schumacher, hauptsächlich 1957, seine *Tastobjekte* schuf, faßte er sie seinerseits als "Gebilde" auf (⁸⁵). Vergleicht man diese mit seinen gleichzeitig entstandenen 'Bildern', so ergibt sich, daß ihr Abstand zueinander den Gebrauch des 'Gebilde'-Begriffs durch Schumacher klarer legitimiert als Gehlens interessante Fragestellung, deren nicht weiter unterschiedenes Changieren zwischen "Bild" und "Gebilde" die Bezugsebene der "tachistischen" Bildfläche nicht verläßt (⁸⁶).

Die *Tastobjekte* Schumachers (; Bsp!e.) bestehen im allgemeinen aus einem tragenden Teil mit materialen, farblich überarbeiteten Zusätzen, oft mit gering dimensionierten Fund- und Versatzstücken aus der Gebrauchswelt des Haushalts und des Handwerks. Oft handelt es sich bei letzteren um sehr verschiedenartige und kuriose Einzelstücke. Die Oberfläche ist dementsprechend reliefiert und regellos kleinteilig. Sie wird durch den meist unregelmäßig flächig oder fleckig abwechselnden Auftrag zweier Haupttöne strukturell vereinheitlicht. Die Grundfläche bzw. das tragende Teil besteht aus einem mit flüssiger Papiermasse versetzten unregelmäßigen Stück

Maschendraht oder aus Hartfaser- und ähnlichen Platten. Beide Varianten weisen hier und dort belassene bzw. geschaffene Löcher auf, die formal mit etwaigen Einbuchtungen ihrer unregelmäßigen Konturen oder auch mit den Flächenformen des Farbauftrags korrespondieren. Die Zurichtung bis zur endgültigen Form trägt durch den wiederholten Einsatz der Lötlampe oft deutlich zerstörerische Züge ⁽⁸⁷⁾.

Die Entwicklung der Tastobjekte folgte nicht aus einem Interesse Schumachers, den Bildbegriff auszuweiten ⁽⁸⁸⁾. Sie galten ihm als keinen Vergleichen mit seinen Bildern ausgesetzte Experimentierfelder. Unbelastet von den bildnerischen Parametern der Bildfläche und des Bildgevierts konnte er sich hier vor allem dem Gebiet der ausdrücklichen, mithin auch plastisch präsenten Materialität, der von ihr bestimmten stofflichen Strukturmöglichkeiten und ihrem Verhältnis zur Farbe, genauer: zur Farbe als Qualität, zuwenden.

Ein Blick auf den gelben Farbgrund **Gibbos** oder auf die vom Bildrand 'eingezogene' Farbfläche **Taras Bulbas** weist auf einen genetischen Zusammenhang ihrer Formen mit den Konturen der Tastobjekte hin. Es liegt der phänomenologisch orientierte Gedanke nahe, Schumacher habe die Form der eingezogenen Farbgründe von den je ersten Gründen ab- und aus dem Bildgeviert gelöst. So liegt in der physischen Lösung vom Bild zugleich der Rückbezug auf es. Die von Schumacher intuitiv und klar getroffene Trennung von Bild und Gebilde zeigt sein frühes, sensibles Eingehen auf die von Gehlen wenige Jahre später ebenfalls angesprochene Thematik ⁽⁸⁹⁾.

Die zu Anfang dieses Kapitels erwähnte vierte gestalterische Organisationsform der Arbeiten aus den Jahren 1957-59 steht

mit der Erscheinungsform der Tastobjekte in besonders enger Verbindung. 1959, über ein Jahr nach den Tastobjekten, verschärft Schumacher die Gegensätzlichkeit von erstem und zweitem, 'eingezogenem' Bildgrund bis zu einem Maß, das in jenem zweiten Farbgrund die Gestalt eines mehr oder weniger klar abgegrenzten Körpers entwickelt. In *Sela* () ist der ovale, orangefarbene Grund mit all seinen an Löcher, Ätzungen, ja an Zerfleischung erinnernden Bearbeitungsschritten eine ungleich stärkere Einheit im Sinn eines Körpers, eines Leibes, als das eingezogene, in sich brüchige Farbfeld **Taras Bulbas**. Die Randzone wie 'Körper' unentschieden tangierenden Flecken und Lineaturen können diesen grundsätzlichen Gestalteindruck nicht wesentlich mindern. Begreift man den orangefarbenen, eingezogenen Farbgrund gestalthaft als Leib, so hat der Betrachter eine Teileinheit innerhalb des Bildes vor sich, die schon vor ihrer so schmerzhaft anmutenden Bearbeitung existierte. Die Auf- und Einträge in ihr bieten zwei Aspekte. Dem Gesichtspunkt der materialen Konkretion entsprechen sie als Aufträge und Einritzungen; dem Aspekt der Gestaltwahrnehmung zeigen sie ihren Austragungsort als Leib in der Bedeutung des Afflikts, der Verletzung. Der Betrachter legt, ganz legitim, der materialen Konkretion die Dimension des Schadens auf. Es ist dann z.B. von der Verletzung der Oberfläche die Rede (⁹⁰).

V. 5. **Tula** (1959)

Mit dem großformatigen **Tula** vollzog Schumacher 1959 einen wichtigen Schritt in die den *Tastobjekten* entgegengesetzte Richtung. Die Begründung, warum die bisher gebrauchte, vorsichtige Formulierung der 'gestalterischen Organisation' nun zugunsten des Begriffes der 'Bildorganisation'

zurücktreten kann, liefert die Eindeutigkeit, mit der Schumacher die Bildrandzonen abgeschafft hat. Deren vergleichsweise geringer Grad gestalterischen Einsatzes und unverändert wiederholte Anlage im Flächengeviert der vorhergehenden Gemälde läßt eine bildnerisch bewußt defensive Entscheidung vermuten. Die gestalterische Behandlung **Tulas** zeugt dagegen unmißverständlich von einer neuen Un-Unterschiedenheit der Bildfläche (⁹¹). Die örtlichen Qualitäten der zentralen und der peripheren Bildflächen unterliegen keiner Abstufung ihrer gestalterischen Intensitätsgrade. **Tula** liegt im Grenzbereich zwischen originär informellem Ausdruck und Tendenzen der Kalkulation (⁹²), die der Bildfläche als Ganzem gegenüberreten. Allerdings kommen nicht etwa Planungselemente zum Zug, sondern momentbestimmte Vorstöße während der Bildentstehung.

Der *informellen* Seite gehört u.a. das optische 'Umkippen' der klar voneinander getrennten Farbflächenbereiche an, mit dem diese sich einer dauerhaften Funktionszuordnung entziehen. Es bleibt dem Betrachter freigestellt, die Trennlinien der ockerbraunen oder den hellbeigen Flächen als Formkonturen zuzuschreiben, so daß Beige- und Braunbereiche für die Gestaltwahrnehmung in ständigem Wechsel von Figur und Grund fluktuieren (⁹³). Selbst die isolierte Positiv-Form innerhalb der braunen Fläche, die an den Farb'körper' *Selas* denken läßt, fungiert für die vertikal ausgerichtete Ritzung in ihrer Mitte als Grund. Diese Situation ist am rechten Rand und, in Abwandlung mittels horizontal orientierter Pinselzüge, für die braune 'Form' am oberen Bildrand wiederholt.

Der im Hinblick auf die ganze Bildfläche - wenn auch momentgebunden - *kalkulierende Ansatz* wird daran deutlich, in welcher Weise die beiden großen Trennlinien die Bildfläche

teilen. Die rechte, markantere und längere Trennlinie ist in der Schärfe variiert, bis auf eine Stelle rechts oben aber ununterbrochen. Der Punkt ihrer stärksten Richtungsveränderung fällt mit dem Wechsel von sanft geschwungenem zu mehrfach gebrochenem Verlauf zusammen. Die linke Trennlinie nimmt in angedeuteter Kurve, ohne den Schwung oder die Brechungen ihres Gegenübers aufzuweisen, deren Linksorientierung in schwächerer Ausprägung auf. Diese beiden Trennlinien unterstützen mit ihrer Mischung aus Formunterscheidung und Richtungsgleichklang die rhythmisch gespannte, asymmetrische Gewichtung der vier großen Flächenpartien zueinander. Schumacher setzt in **Tula** zwar weiterhin vereinzelte Gestaltungsschritte ein - blaue Farbflecken, weiße Fleckflächen, kleine Grafismen etc. - doch verfolgt er nicht ihre auf einer oder mehreren Gestaltungsebenen angelegte Häufung. Sie ist es ja, welche in den vorhergehenden Gemälden die Eigenart des Einzelnen zu einer Bild-*Struktur* erhebt. In **Tula** tritt das Prinzip der Vereinzelung zugunsten der Prinzipien der Variation und der Modulation zurück.

V. 6. 'Mitte'

Die Untersuchung wendet sich erneut der gestalterischen Organisation der Arbeiten von 1957-59 zu. Die kurze Beschäftigung mit **Tula** schärft den Blick für eine Problematik, die ein Satz von Erwin Sylvanus aus dem Jahr 1959 fruchtbar aufwirft. Sylvanus wendet die Feststellung, es gebe bei Schumachers Gemälden keine "fixierbare Bildmitte", im folgenden zu der Aussage: "Das ganze Bild ist Mitte, aperspektivisch, asymmetrisch, akausal." (⁹⁴). Auf die poetische Dimension als Verstehensmöglichkeit dieses Paradoxons sei hier nicht weiter eingegangen. Unter Berücksichtigung der anderen themenrelevanten Textaussagen Sylvanus' (⁹⁵) könnte man das Adjektiv "ganz" zu Anfang des zitierten Satzes als Hinweis dafür verstehen, daß jedes einzelne bildnerische Element unter dem Blickwinkel der konzentrierten Aufmerksamkeit des Malers als ein Element augenblicksbestimmter, qualitativer Mitte bildnerischen Schaffens zu begreifen sei. Diese Interpretationsmöglichkeit (⁹⁶) ist ohne Schwierigkeiten mit dem Prinzip der Vereinzelnung in Einklang zu bringen. Konzentriert sich der schaffende Künstler mit hoher Intensität auf sehr begrenzte Bereiche der Bildfläche, so entgleitet das Bildganze vorübergehend seinem Blickfeld (⁹⁷). Das Nebeneinander solcher Orte schöpferischer Konzentration etabliert die Vereinzelnung als ein bildnerisches Prinzip. Sylvanus' Aussage wäre insoweit auf die Diskretion von Gestaltungsschritten abgestimmt.

Die Wirksamkeit dieses Prinzips widerspricht jedoch einer solchen Interpretation, die das Bild als *Ganzes* zur Mitte erklärt. Der anschließende Gedankengang versucht, dem zweiten Verständnis von 'Bildmitte' bis zu dem Punkt zu folgen, an dem

es nicht weiter logisch widerspruchsfrei aufrecht zu erhalten ist (⁹⁸).

Nimmt man 'Mitte' als ein Thema der damaligen Schumacherschen Bildorganisation ernst, so wächst in unmittelbarer Abhängigkeit die Bedeutsamkeit des von der Mitte Unterschiedenen, nämlich der Peripherie. Die Folge ist nicht etwa die Konkurrenz beider Bildregionen auf einer Ebene, von deren Kontinuität im Fall Schumacher ja nicht ausgegangen werden kann. Die oben bereits für **Gibbo** getroffene Feststellung einer kaum behandelten Randzone wie auch die Bemerkung Dieter Honischs über das Fehlen eines, ästhetisch verstandenen "Kontinuum(s) der Fläche" (⁹⁹) können als Vorgaben dafür gesehen werden, die Peripherie als qualitativ dem Mittenthema *gleichrangigen* Bildort zu verstehen - in ihrer spezifischen Eigenart des weniger Ausdrücklichen, des geringer Konzentrierten, der von der Mitte entfernten Randlage. Hieraus ergibt sich der gegenüber dem Mittenthema eigenständige und selbstverständlich ganz andersartige Rang des Peripheriethemas. Diese Unterschiede erfahren mit der anzutreffenden Diskontinuität der Bildfläche eine neue Wendung. Das Fehlen eines Bildflächenkontinuums führt zwischen den Bildzonen der Mitte und denen des Randes zu einer Wechselbeziehung, in welcher der eine Bereich die Eigenart des anderen nun mit kategorischem Nachdruck unterstützt. Sylvanus reagiert auf diese Konstellation durchaus konventionell, wenn er der Eigenart der Mitte, weil 'zentral bedeutsam', nicht aber derjenigen der Peripherie, weil 'eben nur peripher bedeutsam', den Vorrang der Erwähnung gibt (¹⁰⁰).

Werden die Gestaltungsebenen der Grafismen und Flecken mitberücksichtigt, so ist auch dieses erweiterte Verständnis einer *gleichrangigen* Ausdruckssteigerung von Mitte und

Peripherie nicht mehr allein tragend. Für die Grafismen und Flecken **Gibbos** und besonders **Taras Bulbas** wurde weiter oben die augenfällige Verinselung mit dem Fehlen struktureller Verknüpfungen untereinander begründet. Daß die Flecken und Grafismen vor allem im Bereich des eingezogenen Farbgrundes anzutreffen sind, ist Sache einer Zuordnung, die *ihrerseits* keiner *strukturellen* Gesetzmäßigkeit unterliegt. Um den situativen Entscheidungscharakter eines mehr oder weniger bewußten Willensantriebs gegenüber einer gesetzmäßigen Strukturierung hervorzuheben, ist vielleicht die Formulierung hilfreich, Schumacher habe die Flecken und Grafismen mit Vorliebe dem eingezogenen Farbfeld 'angelegt'. Immerhin gibt es einige Gemälde, bei welchen diese Zuordnung zu dem abgesetzten Farb- oder Bildgrund weniger deutlich ist oder fehlt (¹⁰¹). Die Gestaltungsebenen der Grafismen und der Flecken begegnen den Bildrandzonen zwar nur selten. Ihr Anlegen an die zentraleren Flächenzonen hat jedoch nichts mit der Unterstützung einer Bildmittigkeit zu tun. Existenz und Position dieser durch das Prinzip der Vereinzelnung bestimmten grafischen Gestaltungsebenen kontern der Bildmitte aber auch nicht einfach: Sie lösen durch die Zerrissenheit ihrer kontrastverdichteten Einzelungsstruktur die klassische Bildordnung schlechthin auf. Schumachers Einsatz bildnerischer Elemente baut zwar eine gestalterische Organisation auf, ist aber frei vom Diktum ihrer Unterordnung unter ein übergeordnetes Bildganzes. Bildrand, Bildmitte, die Ebenen der Flecken, der eventuellen Fleckgebilde, der Grafismen: Keines ist mit dem anderen wirklich verknüpft; jedes meint zunächst einmal sich selbst. "Kompositionelle Zentren" gibt es infolgedessen nicht (¹⁰²). Die vermeintliche 'Mitte' eines Schumacher-Bildes dieser Jahre trägt sich als einer von mehreren, hierarchisch ungewichteten, Tatbeständen der Bildentstehung zu. Ihr eine darüber hinausgehende Bedeutung

beizumessen hieße, den suchenden Charakter der Arbeitsweise Schumachers ein Stück weit zu ignorieren.

Gibbo, bei dem die Gestaltungsebenen im Zusammenhang der progressiven Steigerung stehen, unterscheidet sich daher im übrigen von **Taras Bulba** und *Sela*. Es sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, daß sich diese Überlegungen zur 'Vereinzelung' an der Gestaltwahrnehmung orientieren. Aus der Sicht des Entstehungsprozesses existieren selbstverständlich engere Zusammenhänge.

Die Aussage, Schumachers Bilder jener Zeit seien nicht Bildmitte, wird im folgenden durch einen Gedankengang erläutert, welcher die Art der Bildentstehung mit dem originär informellen Ansatz zu verknüpfen sucht. Es sei kurz das im Kap. V.1. ("Grundlegende Suche ...") Gesagte wiederholt. Die Reihe der Bilder aus den Jahren 1955 bis 1957 zeigt eine Unstetheit des bildorganisatorischen Ansatzes. Schumacher führt sie 1957 in eine, weiterhin tastende, 'Kreis'bewegung um eine Bildanlage, der sich die Gestaltungsschritte und -ebenen nicht eigentlich unterordnen. Nach vielen, von der geometrischen Abstraktion bestimmten Schaffensjahren lösen sich die Bilder der Jahre 1956 und 1957 langsam von ihr. Daß die Fortbewegung nicht einfach 'geschah', sondern von Schumacher bewußt erlebt und in gewisser Hinsicht intentional betrieben wurde, macht die Länge des Zeitraumes deutlich, während dem er sich großen künstlerischen Unsicherheiten aussetzte. Ein solches Durchstehvermögen diskreditiert die hypothetische Annahme, Schumacher hätte die erstbesten Anzeichen gestalterischer Konsolidierung zum Anlaß genommen, um sich ein bildnerisches 'Thema' zurechtzulegen, das er in den folgenden Jahren regelrecht durchzuspielen die Absicht gehabt hätte. Sinnvoll ist, die subjektive Situation

Schumachers weiterhin als die eines Suchenden anzunehmen, der die eingetretene Beruhigung des bildnerischen Ansatzes nicht affirmativ-instrumentell ausnutzte, sondern mit der nun ausführlich besprochenen gestalterischen Organisation in einer Haltung umging, die das herkömmliche Ordnungsdenken einfach lassen wollte. Es steht außer Zweifel, daß Schumacher jegliches Forçieren im Bemühen um eine griffige persönliche Bildordnung ablehnte. Die Mittenvorstellung Sylvanus' gibt nur einen Aspekt der damaligen Bilder Schumachers an.

Auch das Prinzip der Vereinzelnung untersteht sicher keiner bewußten gedanklichen Vorgabe im Bildschaffen. Schumacher hatte wohl damals schlicht einen ersten Modus gefunden, in einfacher, nicht konstruierter, stark separierter Gliederung der Gestaltungsmittel und der Bildfläche der Gefahr der Beliebigkeit zu entgehen, die in der Aufgabe, vor die er sich gestellt sah, enthalten ist: mit einer unsystematischen, prozessual getragenen Aufeinanderfolge gestalterischer Aktivitäten einen künstlerischen Weg zu beschreiten, dessen Perspektiven im Dunkeln liegen. Die Unangestrenztheit der gefundenen gestalterischen Organisation ist ein Indiz für die künstlerische Klarheit Schumachers. Er hatte mit ihr ein vorzügliches Feld an der Hand, auf dem er seinem damals vorrangigen Interesse nachgehen konnte: Farbe, Materie, grafische Mittel im regional betonten Gegen- und Miteinander, unter Wahrung ihrer strukturellen Unterschiedenheit, zu größter künstlerischer Dichte zu bringen und mit ihnen Akzente für Teilgebiete wie für das Gesamt der Bildfläche zu setzen.

V. 7. Anmutungswerte

Mit einer Ausnahme vermieden es die obigen Darlegungen aus methodischen Gründen, dem Betrachter die angesprochenen Arbeiten anhand von Stimmungswerten näherzubringen. Als wichtiger Bestandteil der Kommentarliteratur, zumal derjenigen der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre, in der sie besonders geballt auftreten, sei auf dieses Thema kurz eingegangen. Die Rolle der Gestaltlehre (¹⁰³) ist hierbei nicht zu übersehen. Ihr Vorschlag, der die Phänomene der Gestalteigenschaften dreifach gliedert, schafft innerhalb der Systematisierungsbemühungen bei allen Verdiensten eine Quelle der Unklarheiten. Arnold Gehlen folgend entspricht die "Struktur", welche "Eigenschaften des Figuralgefüges, der Anordnung und Komposition" untersucht (¹⁰⁴), durchaus dem wissenschaftlichen Anspruch, Feststellungen zu treffen. Mit den "Ganzqualitäten" finden sich dann Elemente der Beschreibung - "rauh, seidig, durchsichtig" (¹⁰⁵) - schon neben, wie Gehlen schreibt, "ästhetisch wichtige(n)" Eigenschaften. Gehlens Darstellung ist zu entnehmen, daß beides offensichtlich unter die Kategorie des Faktischen subsumiert wird, ohne sich bei der Notwendigkeit aufzuhalten, für Begriffe wie "scheinhaft, schwebend, solide" den Nachweis ihrer argumentativen Tragfähigkeit aus dem vasten Freiraum global interpretierender Unschärfe herauszuarbeiten. Dies gilt in erhöhtem Maß für die dritte, die Wesenskategorie. Wenn Gehlen "Wesenseigenschaft(en)" wie Wärme, Freundlichkeit, Bedrohlichkeit als "zwingend" vorfindbar versteht (¹⁰⁶), hebt er die für die Rezeption wichtige Thematik der Anmutungswerte in ihrer einseitig individuell-subjektiv bestimmten Ausprägung zu einer apodiktischen Geltung. Auch sie müssen jedoch hinterfragt werden, um eine allgemeine Übereinstimmung der

Rezipienten und eine argumentative Grundlage wissenschaftlicher Kommunikation zu erreichen (¹⁰⁷).

Im folgenden werden einige wenige Textbeispiele aufgeführt, welche die Problematik der Anmutungswerte in unterschiedlicher Form beinhalten. Diese Rückschau will zum einen ein Licht auf diesen damals von aufgeschlossenen Kunstkritikern besonders betonten Zugangsaspekt werfen, die nicht auf den begrifflichen Apparat der vergangenheitsorientierten kunstgeschichtlichen Forschung zurückgreifen konnten und wollten. Zum anderen will sie darauf hinweisen, daß geäußerte Anmutungswerte sehr wohl zur sachlich fruchtbaren Auseinandersetzung um bildnerische Tatbestände beitragen können. Sie dürfen mit ihr aber weder gleichgesetzt werden, noch erübrigt ihr Vortrag das Feststellen dessen, was auf nüchterne Weise wahrzunehmen ist.

Erwin Sylvanus, 1959

"Häufig setzt Schumacher jetzt die Nervenfäden des Unsichtbaren ein, jene scheinbar abgerissenen Verbindungslinien, die an abschnellende Atomteilchen um zerfallendes Uran erinnern. Oder auch an zerlegte Chromosomenfäden. Jedenfalls weisen sie auf den innersten Zusammenhalt hin, so wie ja auch die Leuchtspuren der Atomteilchen nur auf den Weg verweisen, während die Teilchen selbst unsichtbar bleiben." (¹⁰⁸)

Klar kommt die für die Zeit typische Übernahme atomphysikalischer Erkenntnisse zum Zug, wie sie damals gerade populär geworden waren. Der Text entwickelt allerdings keine positivistische Haltung, die über den handfest greifbaren künstlerischen Prozess und über seine 'Niederschläge' theoretisch gut zu etablieren wäre. Er bringt, im Gegenteil, das Thema des Geheimnisses auf, des Sichtbaren als Symbol und 'Spur' dessen, was selber nicht sichtbar ist. Die Anmutungswerte sind nicht der allgemein zugänglichen

Lebenswelt entlehnt, wie sie die Natur ja vor allen Dingen anbietet. Sie haben die Mikrodimensionen von Raum und Körper zum Vergleich, in denen sich physikalische Bewegung bzw. Leben ("Nervenfäden", "Chromosomenfäden") abspielt.

Erwin Sylvanus, 1959

"Sie ((die neue Kunst)) weiß um den Tod und dient ihm. Die besten Bilder Emil Schumachers treffen uns deshalb so tief, weil wir das Todhafte sehen - nicht in Konfrontation, sondern in Brüderlichkeit. Darum haben diese Bilder das Umschließende, Bergende." ⁽¹⁰⁹⁾

Die folgenden rhetorischen Fragen sind nicht als Kritik zu verstehen, sondern als Mittel, die Thematik entlang der Wendungen Sylvanus' weiter zu öffnen. Könnte Sylvanus in dem aufgestellten Prinzip der Vereinzelnung das "Todhafte" wiedererkennen? Sieht er das Antipodische und das Unverknüpfte der Gestaltungsmittel nicht, wenn er "Brüderlichkeit" anführt? Übersieht er die Kontinuitätsbrüche, wenn er den Bildern bergenden Charakter zuschreibt? Kann man den Perspektiven der Anmutungswerte sinnvollerweise eine desillusionierend trockene Formaluntersuchung entgegenhalten? Es wird doch ein Erleben angesprochen, das mit dem "Todhaften" wohl auf die Grafismen, die Flecken und die Dunkelheit der Randzonen anspricht, mit dem "Umschließende(n)" wohl den Leibcharakter des eingezogenen Farbgrundes meint, ein Erleben, das sich allem Anschein nach also auf einen wachen Blick stützt. Diese letzte, grundsätzliche Frage wird weiter unten wieder aufgenommen.

Carl Bänfer, 1958

"Der Betrachter tritt einem Zustand gegenüber, der am ehesten - wenn ein Vergleich aus der dinglichen Umwelt erlaubt ist - in Gesteinsbildungen und elementaren Schichtungen der Erdoberfläche sichtbare Gestaltung angenommen hat. Damit hat auch das Bild eine neue Aufgabe bekommen, die seinen Inhalt nicht mehr lesbar, sondern schon erfahrbar macht, es selbst als ein Ereignis, als Schicksal in die Zeit stellt." (¹¹⁰)

In diesen Sätzen ist eine reflexive Distanz zu bemerken, die insoweit ungewöhnlich ist, als sie die vorgebrachte Analogiebildung in Ansätzen kommentiert und zudem mit "Schichtungen" einen Begriff einbringt, der sich auch für die Beschreibung der materialen Konkretion eines Schumacher-Bildes tauglich erweist. Zudem erfaßt der Autor, mit "Ereignis" in Form einer Feststellung, mit "Schicksal" in Form einer Anmutung, die neue künstlerische Position des Bildes und die entsprechend andere Rezeptionsweise als Konsequenz der Bedeutung unmittelbarer Bildzuständlichkeit.

Arnold Gehlen sieht in der "Entlastung" als Wirkungsweise der modernen Kunst eine Möglichkeit, den heutigen, gehetzten Menschen vor der "Daseinsmächtigkeit" der älteren Kunst zu bewahren (¹¹¹). Bei Schumacher erscheint gerade dieser Empfindungswert mehr als berechtigt, wie das Zitat Carl Bänfers erneut anschaulich macht - allein schon durch das deutliche Vorhandensein materialer und prozessualer Konkretion. Auch die obige formale Auseinandersetzung mit verschiedenen Gemälden Schumachers will auf ihre Weise die Existenzberechtigung des Anmutungswertes "Daseinsmächtigkeit" bestätigen.

Speziell auf Schumachers Bilder angelegt, erweist sich Gehlens allgemein vorgebrachter Vorschlag, es mit der Tiefgründigkeit

doch nicht so weit zu treiben, als reichlich deplaziert. Es ist Gehlen hierbei zuzugestehen, daß die Masse der Kunst, die er ungenau mit "abstrakter" Kunst anspricht (¹¹²), Tachismus und Informel miteingeschlossen, besonders im Gefolge der "Ecole de Paris" schon vor 1960 mengenmäßig inflationiert und daher modisch verflacht war:

"Natürlich Emotionen und Gefühle, aber gefiltert und durchbelichtet und in Destillation gelöst, und natürlich Gedanken, aber ineinander und in sich selbst gespiegelt, und doch nicht etwa "Urimpulse", wo gibt es denn das, die Subjektivität ist ja das Bezugssystem, und nicht mehr die alte, große, tötende und heilende Natur." (¹¹³)

Werner Schmalenbach, 1961

"Die Expressivität hat sich vom Künstler abgelöst und ist eine Eigenschaft des Bildes, der Bildmaterie geworden. Darum ist die Wirkung so, als ob nicht der Künstler, sondern die Materie "etwas durchgemacht" habe; sie hat ihre Geschichte, ihr Schicksal, ihren Leidensweg. Wo sie von Lineaturen schmerzhaft aufgerissen ist, da drängen sich nicht Schmerzen des Künstlers unserm Mitgefühl auf. Man hat von solchen Bildern gesagt, sie seien einem Martyrium unterworfen worden. Wo dies zum erstenmal geschah - etwa bei Wols - , da empfand man es zugleich als ein menschliches Martyrium. Hier aber ist es zum Stil geworden, der für jegliche menschlichen Expressionen offen ist." (¹¹⁴)

Schmalenbach referiert Abstufungen einer Betrachtungsweise, die zugunsten des *Wirkungseindrucks* die gestalterischen Fakten hintanstellt. Im Verfolg logischer Korrektheit wird sich ein ästhetisch geschulter Leser mit der Aussage, daß Bilder des informellen Umfeldes in gewissen Fällen einem Martyrium unterworfen worden seien, nicht zufrieden geben. Sie geht, genau genommen, pro Einzelfall von je zwei 'ganzen' Bildern oder Bild-Teilen aus: einem heilen und dem vorliegenden, verletzten. Das verletzte Bild entstand nach dieser

Vorstellung durch das Martyrium dessen, was entweder schon einmal heil gewesen war oder sich zu heiler Form hätte entwickeln sollen. Als Parabel scheint das Gleichnis der menschlichen Entwicklung vom Zeitpunkt der Zeugung an geeignet zu sein. Eine 40-jährige Person ist im sogenannten Normalfall eine in psycho-physischer Hinsicht ganze Wesenheit, die viele verletzende Erfahrungen gemacht hat. Hypothetisch kann man sie sich im Konditional ihrer Unverletztheit vorstellen; faktisch ist ihre Individualität ohne Verletzungen nicht denkbar. Mit einem prozeßorientiertem Bild scheint es sich genauso zu verhalten: Es ist eben so und nicht anders *geworden*.

Dennoch ist diese Analogie, streng genommen, nicht zulässig. Die Gleichsetzung eines im Entstehen begriffenen Bildes mit einem Menschen verfehlt den Umstand, daß, im Gegensatz zum Menschen, der als Kleinkind schon eine ganze Wesenheit ist, ein Kunstwerk als Physis erst im Augenblick der Fertigstellung in seiner ästhetischen Bedeutung zu existieren begonnen hat. Daher kann ein prozeßbestimmtes Bild oder ein Teil von ihm nach dem ästhetischen Verständnis nicht schon während seiner Entstehung 'verletzt' werden. Ist das Kunstwerk einmal vollendet, so betrifft dies auch seine ästhetische Konstitution. Nunmehr kann es nur noch physisch beschädigt werden.

Der von Schmalenbach herangezogene Gestalteindruck widerspricht in seiner Formulierung den Gegebenheiten auf der ästhetisch-reflektierenden Ebene. Es sind jedoch dieselben faktischen Gegebenheiten, welche diese von jedem Betrachter nachvollziehbare Assoziation erwecken. Die durch die Gestalttheorie versuchte Systematisierung bringt dieses widersprüchliche Phänomen zu einer, nicht zuletzt durch Kulturkonventionen bedingten, sachlich berechtigten Akzeptanz.

Schmalenbachs Beispiel der Materie, die "etwas durchgemacht" hat, wurde deswegen ausführlicher und auf durchaus pedantische Weise mit einem Aufgebot gedanklicher Gegenzüge behandelt, um die Unfruchtbarkeit einer Denkweise zu veranschaulichen, die im Axiom einer absoluten Widerspruchsfreiheit ein veraltetes Prinzip von Wissenschaftlichkeit aufrecht zu erhalten sucht. Die Frage, wie mit der Gegensätzlichkeit zwischen Anmutung und ästhetisch orientierter Faktenaufnahme zu verfahren sei, wurde oben schon einmal gestellt (¹¹⁵). Grundlage ihrer Lösung ist das Bestreben, sich einem künstlerischen Werk *umfassend* zu nähern. Daher kann kein Ansatz, wenn er in sich begründet ist, aufgrund seiner Gegensätzlichkeit zu einem anderen geopfert werden. Die Unvereinbarkeiten bleiben also bestehen - es sei denn, man ändert das wissenschaftliche Grundaxiom. Schumachers Kunst offenbart, wie in den Kapiteln VI - VIII aufgezeigt wird, äußerst vielgestaltige Erfahrungsmöglichkeiten. Sie gibt sich als ein Komplex, in dem *Widerspruchsfreiheit im Sinn kausaler Folgerichtigkeit kein taugliches Axiom* für eine auf wissenschaftlichem Weg fruchtbare phänomenologisch-hermeneutische Forschung darstellt. Es ist die Aufgabe der Sprache und der Begriffe, "sich ausschließende Zugänge" (Gehlen)(¹¹⁶) zu begreifen und zu vermitteln.

V. 8. 'Einflüsse' und Ähnlichkeiten

Die Art, wie Emil Schumacher seine Position zur folgenden Thematik vertritt, ließ es als nicht sinnvoll erscheinen, zum gegenwärtigen Zeitpunkt die Werkgenese unter formalen wie motivischen Gesichtspunkten systematisch zu erforschen. Wiederholt nach markanten, folgenreichen Begegnungen mit Kunstwerken und nach Einzelfällen großer Ähnlichkeiten mit Bildern anderer Künstler (siehe Wols) gefragt, entgegnete

Schumacher, er könne in der Erinnerung an diese Zeit keine einzelnen Daten künstlerischen Einflusses benennen (¹¹⁷). Unter dem Aspekt der historischen Fixierbarkeit hatten - und haben heute erst recht - solche Begegnungen für Schumacher keine besondere Bedeutung. Die kunstgeschichtliche Forschung kann aus einer solchen Reaktion im allgemeinen keine Berechtigung für den Verzicht auf methodische Recherchen ableiten. Emil Schumachers Position entspricht angesichts seines damaligen Suchens nach neuen, gangbaren Ansätzen ohne weiteres dem Umstand, daß die künstlerisch eindrucksvollen Begegnungen sich nicht einfach dadurch als folgeträchtig erwiesen, daß sie sich im Werk Schumachers sofort niederschlugen. Die grundlegende Suche der Jahre 1955 und 1956 und das schließliche Entstehen einer wirklich eigenen (¹¹⁸), wenn auch vorläufigen gestalterischen Organisation bestätigen die folgende Einschätzung. Nachhaltige künstlerische Begegnungen führten bei Schumacher durchaus zu schnellen Adaptionen. Ihre eigentliche Wirkungskraft kommt jedoch dort zur Geltung, wo sie der Maler zu etwas Eigenem verwandelt, nämlich im allmählichen, jahrelangen Prozeß künstlerisch selbständiger Weiterentwicklung. Die Schwierigkeit, diese 'Einspeisung' in das eigene Schaffen formal und motivisch zu greifen, ist für die 'informelle' Position speziell Schumachers charakteristisch.

Die Unmöglichkeit, von einer Motivforschung im herkömmlich ikonografischen und ikonologischen Sinn zu sprechen, bedarf bezüglich der informellen Kunst keiner weiteren Erläuterung. Das Bemühen um ein Festmachen von Einflüssen hat mögliche 'informell-motivische' und formal-strukturelle Anleihen und Parallelen zu berücksichtigen. Ihr signifikantes, aber vereinzelt auftretendes Auftreten legt das Skizzieren des Interessenumfelds Schumachers ohne den Anspruch der

Vollständigkeit nahe. Ein Versuch, 'die' Einflüsse als greifbare Fakten eines lückenlosen Netzes von Nachweisen zu präsentieren, wird im Fall Schumacher einer dessen Leben aufmerksam begleitenden Person vorbehalten bleiben - andernfalls erscheint er methodisch fragwürdig. In diesem Sinn lediglich beispielhaften Vortrags künstlerischer Anregungen und Verwandtschaften sind alle nachfolgenden Beobachtungen zu verstehen (¹¹⁹).

Die hintere Grenze des Zeitraums, in dem Schumacher auf der Suche nach eigenen künstlerischen Grundlagen offensichtliche Anleihen bei anderen Künstlern in bemerkenswertem Umfang machte und sich umfeldtypischer gestalterischer Elemente bediente, ist um 1958/1959 anzusetzen. Indem **Tula** (1959) diejenige gestalterische Organisation verläßt, die Schumacher ein allererstes Feld, wenn auch vorübergehender, Konsolidierung bot, besiegeln Bilder wie dieses ein künstlerisch eigenständiges Bewußtsein (¹²⁰).

Der nach der Jahrhundertwende in Hagen wohnhafte Christian Rohlf's (¹²¹) kann insoweit bestimmend für den jungen Schumacher gelten, als er dessen Augenmerk auf dem Expressionismus nahestehende Ausdrucksformen lenkte (¹²²). Viele frühe grafische Arbeiten zeigen in der unbeirrten Weise, kräftige Formen im kontrapunktischen Miteinander von Schwarz und Weiß zu setzen, entsprechende formale Aufnahmen (; Bsp.). Auch die Motivwahl: Heimatlandschaft, die Wohnstraße in Hagen, Figuren, Interieurs und vor allem Stilleben, nimmt sicher Bezug auf diejenige Rohlf's'. Im Vergleich von Zeichnungen beider gibt es formal auffällige Ähnlichkeiten. In der Kreidezeichnung *Bei der Toilette* (1947) (¹²³; Abb.) zeigt Schumacher eine Strichführung, die sich in der Kombination aus langen Schwüngen, Brüchigkeit und der Ausdrücklichkeit, mit

der eine Linie das Berühren einer anderen meidet bzw. die Überschneidung mit ihr wie gezielt knapp geschehen läßt, in Rohlf's Kreidezeichnung *Haus und Kirchturm* (1923) (; Abb.) ebenso findet. Übereinstimmungen zeigt auch der großzügige Rhythmus der fast nie geschlossenen Binnenflächen - sieht man in diesem Fall von den nahezu flächigen Kreide-Einsätzen Schumachers ab.

Für die Zeit der Ersatzdienstjahre ist nach Günter Engelhard das "dramatische(s) Linienwerk" Matisse's, Miros und Picassos für Schumacher von Interesse (¹²⁴). Werner Haftmann beruft sich auf Aussagen Fautriers und Wols', um die Bedeutung Paul Klees für die "späteren Informellen" anzuführen (¹²⁵). Solche Hinweise lenken das Augenmerk auf die Tatsache, daß die meisten der deutschen Künstler, die nach dem II. Weltkrieg neue Ausdrucksformen suchten, eine Phase der sog. geometrischen Abstraktion hinter sich brachten. Albert Schulze Vellinghausen nannte sie einen "unausweichlichen Engpaß" der Selbstabklärung" (¹²⁶). Daß Willi Baumeister in der Mitte der fünfziger Jahre für Schumacher anscheinend mehr Anregungsstoff bot als Klee, und wie irreführend der Gedanke kausalzeitlicher Einflußnahme ist, soll das Aufweisen zweier formaler Elemente illustrieren, die, in zeitungleichen Bildern Baumeisters geschieden, bei Schumacher in den Gemälden ***Innuration*** und ***Dionysisch*** aus dem Jahr 1952, sowie in ***Gingo*** (1958) ähnlich anzutreffen sind (¹²⁷). Ihnen seien die Baumeister-Gemälde ***Leichte Bewegung*** (1952) und ***Laternen auf Blau*** (1955) als stellvertretende Beispiele formaler 'Ressourcen' gegenübergestellt. Die Baumeister-Beispiele konzentrieren sich in jeweiliger Einseitigkeit auf lineare bzw. flächige Gestaltungsmittel. Für Schumachers Bilder ist zunächst die Art der Kombination von Flächenkompartimenten (¹²⁸) und grafischen Elementen festzuhalten. Das Fehlen der Verschmelzung beider

Gestaltungsebenen entspricht ihrer säuberlichen Getrenntheit bei den Baumeister-Bildern. Die Unverbundenheit rührt bei **Innuration** von der kaum modulierten, schwarzbraunen Tönung der mit dem Pinsel teilweise breit und schwellend gestrichenen grafischen Elemente, die, mit wenigen Ausnahmen, als letzte Gestaltungsebene in das Bild gesetzt sind. In **Dionysisch** erfolgt die grafische Absetzung mittels scharfer Formkanten noch entschiedener. Sie betrifft hier die dunklen grafischen Elemente ebenso wie die geometrisierenden, ungleichen Farbflächenkompartimente, welche in Umrißscharfe, in Überschneidung und Einlagerung größerer und kleinerer Formen Anklänge an die Baumeister-typischen Umkip- und Durchdringungseffekte kantenüberlagerter Formkombinationen aufweisen (¹²⁹). Frappierender ist die strukturelle Ähnlichkeit der grafischen Anlagen von **Innuration** und **Gibbo** mit Baumeisters **Leichte Bewegung**. Die größte grafische Form ist in allen drei Fällen eine nach rechts geöffnete Kurve. Ihr Verlaufsrythmus aus geringerer und stärkerer Krümmung weist eine hyperbelähnliche Spannung auf. Besonders **Innuration** teilt mit **Leichte Bewegung** eine vielfache Querschneidung dieser Kurvenform. Anders als die langen, dünnen Linien bei Baumeister haben die fleckähnlichen, kurzen Pinselaufträge Schumachers keinerlei Affinität dazu, Verbindungen über auch nur geringe Strecken im Bild herzustellen.

In **Dionysisch**, das die farbliche, flächenmäßige und grafische Bildanlage von **Innuration** unverkennbar aufnimmt, bestätigt sich die Tendenz dieser Beobachtung. Linien und Flecken stehen, kaum noch vermittelt, nebeneinander (¹³⁰). Ihre Konturen sind meist allseitig scharf begrenzt. Der fließende Pinselduktus von **Innuration**, der noch in seinen kurzen Wischflecken eine Bewegung des Verbindens erkennen läßt, fehlt. Mit ihm hat Schumacher die flächenabdeckende,

netzähnliche Struktur Baumeisters mit ihren langen, teilweise gewellten, unaufgeregt gezogenen Linien und vielen Überschneidungen auf eine frühe Struktur der Vereinzelung hin aufgebrochen (¹³¹).

Andere wichtige Bezugspunkte bildete für Schumacher der Austausch mit seinen Künstlerkollegen der 1948 gegründeten Gruppe "junger westen". Thomas Grochowiak weist auf die großen formalen Ähnlichkeiten zwischen den damaligen Mitgliedern hin (¹³²). Mit Gustav Deppe sei es bei einem Beispiel für formale Parallelitäten belassen. Seine 1957 und 1958 gemalten *Turmköpfe* (; Abb.) werden eindeutig in Schumachers *Vernis Mou* (1958)(¹³³) reflektiert - oder auch umgekehrt. Einleuchtend in der Ähnlichkeit zungenartiger Landschaftsformen ist die Gegenüberstellung einer Tempera-Arbeit Deppes, *Fjellgebiet in Südnorwegen* (1941/46) (¹³⁴; Abb.) mit Arbeiten Schumachers von 1948 und 1949 (; Bsp.). Feinste grafische Elemente auf verwaschenem Grund zeigt Schumachers *Brücke bei Herdecke* (1948)(¹³⁵; Abb.) ebenso wie Deppes *Lichtsaaal des Märkischen Museums Witten* (1946)(¹³⁶; Abb.). Diese schlaglichtartigen Vergleiche wollen nicht mehr, als erneut beispielhaft auf die Korrespondenzen Schumachers mit seinem künstlerischen Umfeld verweisen. Langfristig gesehen, war der "junge westen" für Schumacher keine Quelle entscheidender Anregungen.

Viel stärker und anhaltender war, im zeitlichen Anschluß an eine allgemeine Aufmerksamkeit für die Ecole de Paris, Wols für Schumacher von Bedeutung (¹³⁷). Auch in diesem Fall ist ein faktisches Überprüfen erfolgter Adaptionen nicht möglich. Die Gegenüberstellung von Arbeiten beider kann aber, entgegen der Ansicht Werner Schmalenbachs, zu keinem anderen Schluß kommen (¹³⁸).

Im Jahr 1955 entsteht Schumachers Gemälde **Lavaloh**. Die Rückführung auf die sogenannten "Barrierebilder" Wols' von 1944/45 erscheint zwingend, speziell auf *Bois rouges verticaux* (um 1944/45)(; Abb.) und **La grande barrière qui brûle** (um 1945). In allen drei Arbeiten durchsetzen schmale, glutig rote Formteile in Kreuz- und Querführung das Bildformat. Die mehr oder weniger flächenfüllende Vergitterung erlaubt das Erfassen des Bildgrundes größtenteils nur in Durchblicken. Schumacher, weit davon entfernt, die Eigenarten der Wols-Blätter nachzuahmen, übernimmt lediglich die große Motiv-Anlage; die zarte, modifizierte Aquarelltechnik Wols' ersetzt er durch einen kräftigen Farbmaterie-Auftrag. Aus seiner Undurchdringlichkeit, aus der rissigen Oberfläche, welche die Formen massiv erscheinen lassen, aus den Ritzungen, die einzeln oder in Bündeln auftreten, aus den rußigen Schwärzungsflächen und aus dem Fehlen jeglicher optischer Elastizität des wie nahtlos verschweißten Formenverbunds ergibt sich ein bei Wols nicht anzutreffender Anmutungswert von Sperrigkeit, der zusammen mit der Farbigkeit an Holzbalken oder Eisenteile denken läßt, die in Feuer schwelen. Schumachers Titelgebung unterstützt solche Vorstellungen. In ihr eine Paraphrase auf Wols' "Brennende Barriere" zu sehen, ist naheliegend. Schumacher hat diese Bildanlage, nach Kenntnisstand der Werke, nicht in anderen Bildern wiederholt.

Im Blick auf die gestalterische Organisation der Arbeiten 1957-59 stellt sich heraus, daß Wols' Ölgemälde (ab 1946) vor dem Bildgrund Motivfelder entwickeln, die ihrerseits den 'Grund' für weitere detaillierte, vor allen Dingen grafische, Bearbeitungen abgeben. Dies rückt ihre Bedeutung als je geschlossen begreifbares 'Motiv' in den Hintergrund (; Abbn.). Die strukturelle Gleichheit mit den je zwei Farbgründen bei Schumacher ist evident, und in ihrem Gefolge auch die

Parallele der Bearbeitung durch fleckähnliche Aufträge und Ritzungen. Bei Wols ist eine solche Konstellation schon in den, ungleich gegenstandsbezogeneren, Papierarbeiten ab 1943 angelegt. Deren Motive sind als solche der Anlaß für, mehr im Sinn einer Art Gegenstandsschilderung, an sie gebundene Bearbeitungsweisen (; Abbn.). Schumachers **Taras Bulba** (1957) ist der *Composition*, einer Papierarbeit von 1944 oder 1945 (¹³⁹; Abb.), in der großen Farb- und Formanlage sehr nahe. Auch in diesem Fall zeigt sich die völlig eigene Art, in der Schumacher, nach eigenen Angaben nicht bewußt, die Bildanlage in starker individueller Charakteristik aus sich heraus neu entwickelt und durcharbeitet.

Links auf **Gibbo**, in geringer Distanz zum gelben Farbfeld, hat Schumacher mit dem Pinsel eine dunkelgraue, gebrochene Lineatur gesetzt, die im Umschwenken von vertikaler zu horizontaler Ausrichtung knapp die Hälfte des Farbfeldes umfährt und dabei das rot-weiße Fleckgebilde im unteren Bildteil passiert. Sie kann als Variante oder Paraphrase des nicht klar bestimmbareren Farbfeld-Umrisses aufgefaßt werden. Wols hat das gleiche gestalterische Mittel in **Nu** (um 1949), nur kontrastreicher, formuliert. In **Wagadug** (1958) hat Schumacher mit **Nu** ähnlichen Hauptfarben dem Anklang in **Gibbo** eine weitaus kräftigere Version der Motiv-Anlage **Nus** folgen lassen. Das weiße Farbfeld scheint dem Wols'schen in Ausdehnung, Form und assoziativem Moment - z.B.: Torso mit deutlich eingezogener Taille - unmittelbar nachempfunden. Die schwarzen, partiell nachgeritzten Konturen begrenzen das Farbfeld verhältnismäßig exakt.

Die zwei blauen Fleck-Flächen innerhalb des Weiß-Feldes entsprechen in ihrer Ausdehnung ungefähr den zwischen punktuell Akzent und Fläche einzuordnenden grünen Aufträgen (und der einen roten Auftragung) bei Wols. Schumacher

wiederholt des weiteren die dunkle Auftragung am unteren Ende des weißen Feldes von **Nu**. Gemäß der Ausstrahlung des krustig Verhärteten bietet sie in **Wagadug** kaum noch Anlaß zur Assoziation mit Schamhaaren. So ähnlich auch hier die motivische Anlage beider Gemälde ist, erweist sich Schumachers Vorgehensweise als viel zu eigenständig, um Gefahr zu laufen, im Akt der Adaptation der Imitation zu erliegen.

Jean Fautrier wird zuletzt als Beispiel für mögliche materiale Anregungen genannt. Seine Bilder sind ab den vierziger Jahren mit pastendicker Farbmasse bestrichen, die innerhalb des Bildformats je einen vom Bildrand räumlich und vom Bildgrund scharf reliefhaft abgesetzten, zweiten Grund für weitere, meist zartfarbige Bearbeitungen vor-stellt.

Spachtelbearbeitungen, Ritzungen, Puderungen und das Bilden von mit dem Pinsel erzeugten Schlieren sind bei ihm grundlegende Gestaltungsmittel. Schumachers *Omar Muktar* (1962)¹⁴⁰; Abb.) weist mit einem Pinsel gezogene, eingetiefte Schlieren und eine cremige Konsistenz der Farbmaterie auf. Sie könnten in Anlehnung an Bilder wie *Vase de Porcelaine* (1949)¹⁴¹; Abb.) entstanden sein.

VI. Bildanlagen und Form-Motive ab 1960

Bildnerische Organisation, einzelne bildnerische Elemente und Aspekte der Bildhaftigkeit der Werke von 1955-59 wurden im vorigen Hauptkapitel gemeinsam besprochen. Für die Schaffenszeit ab 1960 werden diese und neu hinzukommende thematische Schwerpunkte kapitelweise gegliedert. Dies erfordert ihre Vielfalt und ihr Umfang.

VI. 1. *Rofos* (1960)

Rofos ist für die Wandlung im künstlerischen Schaffen Schumachers paradigmatisch. Die an ihm aufgezeigten Bildelemente vereinigen Züge der späten fünfziger Jahre mit einem neuen bildnerischen Denken, dessen Impulse durch die kommenden drei Jahrzehnte, bei aller Unterschiedlichkeit der gestalterischen Lösungen, bis heute wirksam sind. Daher steht **Rofos** als ausführlich behandeltes Beispiel am Anfang der Untersuchung der Bild-'Motive', der Wahl und Variation der Bildmittel und ihrer Beziehungen untereinander.

Einen Einstieg in die Beschreibung der bildnerischen Elemente **Rofos'** vermittelt der Blick auf die neuen Verhältnisse der das Bildganze bestimmenden Farbfelder untereinander sowie zum Bildrand. Ihre eindeutigen 'Funktions'-Zuteilungen als Randzone bzw. als vom Bildrand allseitig abgesetzte Flächenzone sind aufgehoben. Die Bildfläche ist mitsamt ihren Begrenzungen als Kontinuität begriffen. Die schwarz-rote Vertikalzone am linken Rand und das dominierende Gesamt des perlmutt schimmernden weißlichen Arealen ergänzen sich unmittelbar zur ganzen Form des Bildvier-ecks. Völlig unbefangen läßt sie Schumacher an die Bildränder grenzen und

mit ihnen die gesamte Bildfläche füllen. Ebenso sind die Grenzen großer Flächenzonen nicht mehr so befangen gezogen wie bei **Tula**, sondern sind innerhalb eines Übergangsbereichs in variiertes Weise ineinander verzahnt.

Ein auffälliges Novum ist die Form der grafischen Mittel. In großen Zügen, die den Auftrag bläulich-schwarzen Pigments und seine Ausschabung bis auf den Bildgrund kombinieren, ziehen einige wenige, kräftige, unterschiedlich breite Lineaturen (¹⁴²) durch den gesamten Bereich der gebrochenen weißen Fläche. Auch sie greifen also, analog zu **Gibbo**, nicht auf die linke Vertikalzone über. Doch begegnet ihre Kräftigkeit, mit der sie sich materiell und gestaltemäßig in den ganz unterschiedlich dicken Farbmateriebereichen des weißen Areals behaupten, dem Eindruck, sie würden der linken Randzone ausweichen. Einige Anknüpfungsstellen verbinden zudem deren untere, blauschwarze Flächenpartie mit den Lineaturen. Die gleiche Farbmaterie tritt also in unterschiedlichen, miteinander verbundenen Erscheinungsformen auf.

Die phänomenologisch wirksamsten Lineaturen formieren eine teilweise geschlossene Figur. Um eine horizontale Balkenform auf mittlerer Bildhöhe greift eine Lineatur wechselnder, allmählich abnehmender Breite weit in die Bildfläche aus. Ihr Ansatzpunkt liegt an einer deutlich von links her eingerückten, auffällig verdickten Stelle des Balkens. Über eine stark gekrümmte, in sich noch einmal sphärisch leicht eingeknickte, buckelige Kurve in mittelbarer Nähe der linken unteren Bildecke zieht sie in abgeflachter Diagonalausrichtung von unten her zum rechten Bildrand, knickt in einem neuen, das Ende der bisherigen Furchung überkreuzenden Ansatz schärfer nach oben und führt in lotrechter Berührung des Balkenendes knapp am rechten Bildrand vorbei in die obere Bildhälfte. Ein

gutes Stück, bevor sie einen ausladenden, nach oben gerundeten Halbkreis am linken Balkenende schließen kann, unterliegt ihre nun weniger kräftige Materialpräsenz einer Zersetzung, der sich eine aus der weißlichgrauen Farbpartie scharf geschnittene, flächige Ovalaussparung anschließt. Es ist diese rotbraune Ovalform, die eine Rückführung der Lineatur zum linken Querbalkenende, trotz der noch verbleibenden beträchtlichen Distanz, thematisiert.

Dieser großen Figur lagern drei zueinander separate Regionen untergeordneter grafischer Aufträge an. Sie haben an ihrer prägnanten, einfachen Klarheit keinen Anteil. Da ihre wesentlich kürzeren und brüchigeren Formen nicht ansatzweise mit den großen linearen Bewegungszügen korrespondieren und ihre Verbindungen untereinander brüchig sind, treten sie strukturell wie auch gestalthaft unverbunden auf. Im Gegensatz zu **Gibbo**, **Taras Bulba** und **Sela** existiert bei **Rofos** andererseits fast keines der dunklen grafischen Elemente isoliert. Im Bezug zu dem Bildganzen ist, entsprechend den großen Farbflächen, auch bei den grafischen Elementen die Scheu vor den Bildrändern verschwunden.

Schon bei **Gibbo** war von einer Dichotomie von grafischen Elementen und Bildgründen die Rede. Indem **Rofos** keine solchen deutlich unterscheidbaren Gründe, nichtsdestoweniger aber eine Figur-Grund-Konstellation aufweist, bleibt die Schmalenbach'sche Fragestellung von "Grund und malerischer Aktion" (¹⁴³) bestehen. Um mit ihr weiterzukommen, wird der Ausgangspunkt der Überlegungen umgekehrt. Die Vorstellung des Grundes wird durch diejenige der *Oberfläche* ersetzt. Damit werden die Beobachtungen auf die physische Präsenz der *Farbmaterie* gelenkt.

Die üblicherweise im Begriff der Oberfläche implizierte Qualität eines Kontinuums ist bei **Rofos** nicht gegeben. Schumacher hat mit Nachdruck und formal reich aufgefächert das Gegenteil verfolgt. Weitab von rhythmischer Regelmäßigkeit sind alle möglichen Varianten allmählichen Übergangs und abrupter Kontrastierung angelegt. Dünn lasierend erlaubt das von grafischen Elementen unbesetzte Rot der Fläche links oben den Einblick in darunterliegende Schichten. Nach unten schließt in gleichmäßig griseliger Dicke der blauschwarze Flächenauftrag an. Breite, vertikale Auftragszonen eines dick und vielfältig geschichteten Weißpigments belegen große Anteile der mittleren Bildzone. Sie sind aufgrund haardünnere Bruchlinien voneinander zu unterscheiden. Wie gerissen oder ausgeschnitten besetzen mit dem Pinsel zu Wellenformen geschobene, puzzleähnliche Flächenformen das höchste Niveau. Die tiefer gelegenen Areale weisen Spuren von Überwerfungen oder blättrigen Abplatzungen einzelner oder mehrerer Schichten auf. In den Randbereichen dieser massierten Weißpigmentformationen sind einige Flächenteile des Leinwandgrunds freigelegt. Die Konturen der unteren Weißpigmentschicht begrenzen sie scharfkantig. In der oberen Bildhälfte hat Schumacher die anschließenden Flächen mit einem bläulich kalten, halbpastosen Weiß bestrichen. Ihre dünnflüssige Konsistenz zeigt sich in feinen, spröden Strähnen, deren körperlose, flächenbetonte Ausdehnung die physische Präsenz der Weißpigment-Formationen indirekt unterstützt. Schließlich schaffen die zum Teil sehr breiten Furchungen der Lineaturen die abruptesten Niveau-Unterschiede, wobei ihre dunklen seitlichen Aufwerfungen zusätzliche materiale Akzente setzen. Zu diesen physischen Umständen der Oberflächendiskontinuität tritt auch noch die gestaltmäßige Wirkung der Farbe, treten ihre unterschiedlichen Partien flächiger und grafischer Formen. Die Orte farblichen Aufeinandertreffens stimmen mit denjenigen, an welchen sich

ein Wechsel der materialen Oberflächenbeschaffenheit ereignet, oft nicht überein, sondern liegen diesen gegenüber verschoben. Zum Beispiel überstreicht der große rote Fleck in der oberen Bildhälfte die Übergangszone von der dicken Weißpigmentschicht bis zum flach gestrichenen bläulichen Weiß. Er ignoriert den materialen Wechsel. - Die eingeschlossene Partie des unteren Teils der Lineamentfigur wird vom Betrachter, der das Gesamt des Bildes im Auge hat, als eine flächige, weiß modulierte Einheit wahrgenommen, obwohl sie krasse Unterschiede und Brüche der farbmateriellen Gegebenheiten aufweist.

Diese Beobachtungen belegen ein solches Maß an Diskontinuität des Materialauftrags, daß der Begriff der Oberfläche selbst in Frage gestellt ist. Hypothetische Sätze wie "Die Oberfläche ist aufgerissen und zerfetzt" gehen im Grunde von der Voraussetzung ihrer materialen Einheitlichkeit, sozusagen von ihrem Ganz-Sein und Heil-Sein, aus. Eine solche Annahme wäre nicht korrekt. Die materiale und prozessuale Konkretion der Arbeitsweise Schumachers verneint ganz offensichtlich die Existenz einer gezielten Bildvorstellung im Künstler. Für das Verhältnis von Grund, Oberfläche, Farbmaterie und Aktion folgert daraus, sich apriorischer und statischer Vorstellungen zu entledigen. Mit der Konzentration auf die Farbmaterie und den Umgang mit ihr ist die Gefahr, das tatsächlich Wahrzunehmende in einen Vergleich mit einem hypothetisch vom Künstler anfänglich Gemeinten zu setzen, nicht gegeben.

Zum konkret materialen Bildkörper der Farbmaterie gesellt sich auf der Gestaltebene die aus den Lineaturen gebildete Figur. Auch sie beinhaltet die Aspekte des Geschlossenen, Ganzen, also eines Körpers. Nur durch diese Doppelung des Körperhaften kann sich ein gegenläufiges Gestaltprinzip reich entfalten: das der Offenheit.

Die großen Linien der Figur fungieren für die Gestaltwahrnehmung als Konturen. Ihre Konstellation als menschlichen Kopf zu interpretieren, wäre naheliegend, da diese Sichtweise die Optionen der Frontal-, der Profilansicht und dazwischenliegender Variationen öffnet. Es ist indessen unverfänglicher und, in der Folge dieses vorsichtigen Hinweises, völlig ausreichend, von einer nicht weiter spezifizierten, dreidimensional vorgestellten Körperlichkeit auszugehen. Ein solch gegenständlich interpretierendes Sehen ist durch die Wirksamkeit der Gestaltgesetze grundsätzlich legitimiert, solange es die Eigenwertigkeit der bildnerischen Mittel nicht übergeht. In diesem Sinne weist **Rofos** vielfältige Gesichtspunkte einer gestalthaften Offenheit aus.

Bei einem festen Körper - der im allgemeinen als geschlossener vorgestellt wird - finden sich für die Wahrnehmung an jeder Stelle seiner Begrenzung Konturen bzw. konturverwandte 'Linien'. Die Figur **Rofos** weist diese durchgehende Geschlossenheit nicht auf. Der offene Bereich zwischen Querlinie und auslaufendem Lineaturende in der linken oberen Bildhälfte ist für eine gestalthaft vollziehbare Ergänzung durch den Betrachter zu groß. Andererseits ist die Wirkung der 'Figur' zu stark, als daß ihre Gestalt von einer phänomenologischen Auflösung bedroht wäre. Zwischen beiden Tendenzen der Gestaltwahrnehmung besteht eine enorme und entschiedene Spannung, deren Unauflösbarkeit eine verbleibende Offenheit auf der Ebene der Gestalt-*Struktur* bedeutet.

Das eigentliche Geöffnetsein der Bildgestalt ist so evident, daß es leicht übersehen werden kann. Wird die Figur als konturenbestimmter, in der Vorstellungskraft dreidimensionaler Körper begriffen, so bietet sich dem Betrachter der Eindruck

maximaler Einsicht in ihn. Die 'Konturen' faßt er dann als Ergebnis eines Schnitts auf, der definitionsgemäß alle restlichen Körperbegrenzungen und -wände nicht berücksichtigt. Offen liegt, von den Schnittkonturen umfaßt, das 'Innere' da, der Wechsel aus massiv anwesender und rigoros bis auf den Leinwandgrund abgetragener, gelblichweiß-perlmutterner Farbmaterie. Ihr reliefhaftes Wuchern widerspricht der Vorstellung glatten Durchschneidens. Schumacher überbietet die Qualität der einfachen Draufsicht und damit der einfachen Bloßlegung, indem er durch die verschiedenen Arten der Materiebehandlung, ihres Auftragens, Abtragens und Aufreißens alle möglichen Aspekte des Reliefhaften, des Einblicks in die Lagen ihrer Schichtungen zur Geltung bringt. Was unter dem Gesichtspunkt der Konkretion als materialer Aufbau gelten muß, trägt im Empfinden der Gestaltwahrnehmung eine Anmutung gnadenlos bloßgelegter Eingeweide, von 'Innereien'. Die geschlossenen Linienzüge der 'Konturen', eigentlich die gestalterischen Anhaltspunkte für 'Innen' und 'Außen', sind dieser Machart und dem Betrachterblick in gleicher Weise ausgesetzt.

Ausgangspunkt der Überlegungen war die durch die Gestaltwahrnehmung gestützte Annahme, daß die 'Darstellung' eines dreidimensionalen Körpers einer von mehreren legitimen Interpretationsaspekten der **Rofos**-Figur ist. Sie erlaubt es, über die Vorstellung schlichten Einblicks in einen Körper noch hinauszugehen. Der Einblick wird an denjenigen Bildstellen zu einem imaginierten Durchblick in räumliche Tiefe, wo die Materialität des Weißpigments zurückgenommen ist und jenseits der umfassenden Lineatur, also im 'Außen', unmittelbaren Anschluß flächenhaft kontinuierlicher Fortsetzung erfährt. Dies trifft in erster Linie für die bläulich-weißen und hellweißen Partien um das Bogenstück der oberen Bildhälfte zu.

Diese Kontinuität zwischen den die Lineatur innen wie außen flankierenden Flächen etabliert einen, lediglich regional wirksamen, Bild-Grund. Die farbliche Kühle der bläulich-weißen und der weißen Flächenpartien verleiht ihm den Charakter des Hintergrund, da sie ihn auf der Gestaltebene zugleich in die Raumtiefe öffnet. Die an dieser Stelle geringe materiale Präsenz der Lineatur fördert zudem den Eindruck, daß der 'Hintergrund' nicht auf das Hindernis einer konkreten, physisch tiefen Furchung stößt, sondern die Lineatur einigermassen ungestört 'unterläuft'. Anders verhält es sich in der unteren Bildhälfte, wo die spezifische, einheitliche Farbnuance und die Materieschichtung der eingeschlossenen Fläche zumeist an der tief eingegrabenen Lineatur ihre Grenze findet. Zwischen Innen- und Außenflächen besteht weder eine ungebrochene farbliche Kontinuität noch eine solche des materiellen Auftrags; die Vorstellung von einem Hintergrund tritt daher tendenziell zurück.

Durch die Farbmaterie, der das Element des Abdichtens und Verschließens eigentümlich ist, gelangt Schumacher zu dem gegenteiligen Ausdruck größtmöglichen Bloßgelegtseins. Aus den grafischen Mitteln entsteht in **Rofos** eine teilweise geschlossene Figur. Mit ihr sind zwei Variationen des Umschließens gegeben, indem sie gewisse Bildareale optisch zusammenfaßt und andere vollständig abschließt. Das variierte Thema der geschlossenen Figur bedingt mehrere gestalthafte Offenheiten: die Öffnung der Figur in der Fläche, den Einblick in das umschlossene Innere, die Sicht durch einen 'Körper' 'in' eine tiefenräumliche Dimension. Nicht das Verhältnis der malerischen Aktion zu Grund bzw. Oberfläche, sondern Schumachers Behandlung der Farbmaterie an sich ist der eigentlich bestimmende Faktor für die Untersuchung des *material-konkreten* Aspekts des Bildaufbaus. Aus ihr resultiert

die Erkenntnis, daß die, in der materialen Konkretion begründeten, gestalthaften Momente des Verschlössenen, Geschlossenen und Geöffneden, des Inneren und Äußeren die Arbeiten ab 1960 langfristig und wesentlich mitbestimmen. Schumacher spannt, quer durch Farbmaterien und Lineaturformen, konkrete und gestalthafte Sachverhalte extrem in die Pole des Inneren und Äußeren auseinander. Ihre Verschränkung zu einem unentwegten, arhythmischen Wechsel gehört zur grundlegenden Bildstruktur vieler bis heute nachfolgender Arbeiten, auch wenn deren große Bildanlagen im Vergleich zu derjenigen **Rofos'** in der Tendenz klarer gegliedert sind.

Diese Eigenart Schumachers wird in Vergleichen mit informellen Gemälden Karl Fred Dahmens und Peter Brüning klarer.

Dahmens materiegetragenes **Erdfigurationen** (1958) weist eine sehr dezente Ambivalenz zwischen Geöffnendem und Verschlössenem auf. Sie wirkt sich auf die gegenüber **Rofos** ganz andere Art aus, in der das Bildelement der Oberfläche relevant wird. Die Oberfläche ist bei **Erdfigurationen** ein kontinuierlich wirksames Prinzip. Es wird durch die Ritzungen modifiziert, aber nicht in Frage gestellt. Daher läßt sich von *der* - nämlich als solche vorhandenen - Oberfläche korrekterweise sagen, daß *sie* zerklüftet sei. Für die dunklen Farbzonen, denen keine eigene Materialität zukommt (¹⁴⁴), ist eine Umgrenzung im Sinne der Geschlossenheit einer Figur, einer gestalthaften Entität, nicht thematisiert. Ihr völliges, gefurchtes Ausbreitetsein besitzt daher nicht den Charakter des Bloßgelegten eines klar begrenzten Objekts. Von eventuellen weiteren materialen Gegebenheiten ungeschieden, ist die Oberfläche ein Ort, der dem Geschlossen- wie dem Geöffneden gegenüber zunächst völlig indifferent bleibt. Lediglich die roten Farbpartien in einigen Ritzungen der

unteren Bildhälfte vermitteln den Eindruck, als würde die Oberfläche dort aufklaffen und eine tieferliegende Schicht zum Vorschein bringen. Allein diese Stellen eröffnen für die gesamte Oberfläche den Aspekt des Überdeckens und damit auch eines Inneren. Dieser Gestalteindruck wird von den konkreten Fakten indes nicht getragen, da die roten Partien nicht das Ergebnis einer Ritzung, sondern eines nachträglichen Farbauftrags sind. Die Oberfläche von **Erdfigurationen** gibt also, trotz der Materialbetontheit des Gemäldes, nicht wirklich ein Inneres preis. Die tieferliegende Schicht wird von Dahmen durch ein Verweisen lediglich *dargestellt*. Für die materiale Konkretion bleibt die Perspektive eines tatsächlichen Aufbaus von ästhetisch relevanten Schichten deshalb außerhalb der Diskussion. In Dahmens Bild herrscht die Allgegenwart der material greifbaren Oberfläche *anstelle* eines Außen bzw. Innen. Indem aber die reliefhaft greifbare Anwesenheit schrundiger Materie neben ihrer Oberfläche auch ein Inneres impliziert, ist Dahmens Bildoberfläche als ein bildnerischer Aspekt zu begreifen, der unter Umständen etwas anderes verhüllen mag, tatsächlich aber keine Einsicht gibt. Die Bildgestalt bleibt ausschließlich an die Oberfläche gebunden.

In Peter Brünings **Bild 2/63** (1963) ist die reliefhaft materiale Präsenz der Farbe kein Thema. Die Konsistenz des Farbmaterials entspricht der in erster Linie gestischen Intention. Seine Viskosität ist auf das Auftragsmedium Pinsel, auf hohe Geschwindigkeiten und auf die sichtbare Umsetzung variierten Drucks abgestimmt. Grundsätzlich bleibt jede Arm- bzw. Handbewegung in Form ihres Niederschlags als Spur, in unterschiedlichen Abstufungsgraden partiell wiederholten Übergehens, erhalten und bildwirksam. Daß örtliche pastose Übermalungen nicht wesentlich als Abdeckungen fungieren,

ergibt sich aus den akzentuierten Form-Absetzungen zwischen ihnen und den unterliegenden Farbaufträgen. Sie wurden durch Richtungsänderungen bzw. durch geringere Breitenausmaße der neuerlichen Farbaufträge erreicht. Das 'Innere' der wenigen flächigen Aufträge unterliegt diesem Zusammenhang ohne Abstriche. Ihr Auftreten ist ausschließlich der Verwendung eines breiteren Pinsels zuzuschreiben, nicht etwa dem insistierenden Bestreben nach Flächenausdehnung. Die Gestik Brünings ist so unmittelbar wirksam, daß Flächeninneres und Umrißbildung der einzelnen Farbaufträge optisch nicht von einander abzukoppeln sind.

Dem prinzipiell gestischen Vorrang entspricht auch die Abwesenheit bzw. Bedeutungslosigkeit geschlossener Formen, da diese, wie bereits angesprochen, den elementaren bildnerischen Mitteln der *Darstellung* angehören.

Brünings informelle Bilder entwickeln in ihrem kompromißlos gestisch-prozessualen Charakter eine ungeheure Offenheit, welche des Gegenpols der Geschlossenheit, der Innen-Qualität etc. weder in materieller noch in gestalthafter Hinsicht zu ihrer Existenz bedarf. Die Bilder weisen daher auch keine Oberflächen-Qualitäten, wohl aber Grund-Qualitäten auf.

Die genannten Bilder Dahmens und Brünings zeigen hohe strukturelle Homogenität: die ***Erdfigurationen*** in der materiebestimmten Oberfläche, die den Gestaltvalenzen von Abgeschlossenheit und Offenheit, Innen und Außen in einem Gleichmaß gestalthafter und materialer Tendenzen undynamisch gegenübersteht, ***Bild 2/63*** mit der völligen gestischen wie auch gestalthafter Offenheit.

Die Offenheit **Rofos'** unterscheidet sich von Brünings Bild durch den hinzukommenden Charakterzug der *Bloßlegung* - nämlich der objekthaften Gegebenheiten. Sie entwickelt durch den materialen und gestalthaften Umgang mit dem gegenläufigen Element der Geschlossenheit eine auf ihre Weise größtmögliche Relevanz. Wesentliches Bildprinzip **Rofos** ist der *unregelmäßig alternierende Wechsel von Verslossenheit, Schließung, Offenheit und Bloßlegung auf materialer, gestalthafter und prozessualer Ebene*. Dieser Wechsel ist ein Teilaspekt dessen, wie Schumacher mit Materie verfährt. Ihm übergeordnet ist das allgemeinere Prinzip des *arhythmischen, Konkretion und Abstraktion vielfältig verflechtenden Wechsels der Art farbmaterialer Behandlung*. Es löst das bildnerische Prinzip der *Vereinzelung* aus den fünfziger Jahren ab. Die grundsätzliche Bedeutung eines ästhetischen Kraftaufwands, der jeder rhythmischen Einschleifung und der Gleichbehandlung auch nur zweier Zonen innerhalb eines Bildes entschieden entgegentritt und dabei doch regional übergreifende Gliederungen entwickelt, gewinnt enorm an Wirksamkeit.

VI. 2. Die Grundformen bildnerischen Aufbaus ab 1961

Mit Bildern wie *Kuomi* (1961) hat Schumacher Anfang der sechziger Jahre eine bis heute wirksame Grundform bildnerischer Organisation entwickelt, die Form und Farbe miteinander verschränkt, dabei aber schwarze Lineatur bzw. grafischen Auftrag und Farbgrund klar unterscheidet. Sie beruht auf der eindeutigen Dominanz eines Farbtons, der beträchtliche Areale, oft fast die gesamte Bildfläche, belegt. Der Anmutungswert von Schmutz oder Schlamm, neben einer Reihe leuchtend roter Gemälde in vielen Bildern von 1961 bis 1963 gegeben (¹⁴⁵), tritt danach zugunsten dunkel oder auch kräftig leuchtender Töne zurück. Abweichend von dieser monochromischen Vorliebe existieren einige Bilder, in denen der vorherrschende Farbton lediglich ungefähr die Hälfte der Bildfläche einnimmt. Auch wenn auf diese Weise seine Dominanz zurückgenommen ist, kann von einer großdimensionierten Konkurrenz zweier Farbwerte nicht gesprochen werden, da der andere große Flächenanteil von schwarzen, schwärzlichen oder auch 'unfarbigen' Materien eingenommen wird (¹⁴⁶; Bsple.).

Selten tritt bei dieser Farbflächenorganisation Schwarz, öfter Weiß an die Stelle des Farbgrundes.

Zur Dominanz dieses Farbtons treten bis zu vier weitere grundsätzliche gestalterische Stufen.

1 - In Form der Lineaturen wird nahezu immer Schwarz auf dem Farbfeld angelegt. Ihr linearer Charakter kann sich flächig weiten. Sogar gesonderte schwarze Flächen treten auf (¹⁴⁷; **Bsple.**). Nur in einer Minderzahl dieser Fälle läßt sich Schumacher auf ein, sehr zurückgenommenes, farbliches Spiel ein (¹⁴⁸; Bsple.).

Im Vorgriff auf das Thema des Farbeinsatzes sei schon an dieser Stelle prinzipiell auf das Verhältnis von Lineatur bzw. schwarzem Pigmentauftrag und Farbbehandlung eingegangen. Verdünnte Farbschlieren und einzelne Flecken verbleiben auch aus größerer Betrachterdistanz mit dem Schwarz der Lineaturen farblich unverbunden. Im Fall der Lineaturen **Aureas** (1987) z.B. könnte man vom Paradoxon einer Modulation des Schwarz selbst sprechen. Von wenigen Blau-Aufträgen ergänzt, beleben Gelb-Übergehungen die linearen Züge mit vielgestaltigen texturalen und tonigen Werten. An keine Stelle aber kommt der Eindruck auf, die nichtfarbige Qualität des Schwarz verschmelze mit seinen subtilen gelben Übergehungen zu einem souveränen neuen Farbwert. Die ockerfarbenen Stellen verdrängen die Schwarz-Qualität der Lineatur nicht wirklich. Der schwärzliche Ton selbst scheint einerseits Veränderungen zu unterliegen, ohne andererseits seine eigentlich nichtfarbige Qualität aufzugeben. **Maroussi** (1980) bringt eine ganz andere Wirkung hervor. Wie auf **Aurea** bleibt die schwarze Farbmaterie faktisch mit anderen Farbpigmenten unvermischt. Doch sind die Angleichungen der materialen Erscheinungsweisen, die vielen texturalen Stufen farblichen Infiltrierens und Überdeckens und die Mehrfarbigkeit der Übergriffe auf das Schwarz bestimmende Faktoren dafür, daß in **Maroussi** die Geltung des unvermischten Schwarz partienweise dem Eindruck seiner Vermischung mit Farbpigmenten weicht.

In den Grenzbereich farbiger Modulation wird das Schwarz der Lineaturen auch dann gestellt, wenn es auf einem dem Schwarz angenäherten Farbgrund aufgetragen wird (¹⁴⁹; Bsp.). In solchen Angleichungen zeigen sich ganz andere Möglichkeiten farbiger 'Zwischenbereiche', als auf den schlammfarbigen Bildern Anfang der sechziger Jahre, welche die sozusagen

farbliche Qualität der "Unfarbe" (¹⁵⁰) aufgrund ihrer relativen Homogenität überall aufweisen. Das unvermischte Schwarz hingegen ist keine Unfarbe mit letzten Endes doch farbiger Qualität, sondern Nicht-Farbe. Wo Schwarz und Farbe optisch-farblich interagieren, hat es der Betrachter der Bilder ab Mitte der siebziger Jahre mit dem getrennten Einsatz von Schwarz-Pigment und Farbpigment zu tun.

2 - Die Gemälde besitzen, soweit in ihnen das Weiß nicht dominiert, zu kleinen Flächenanteilen Weiß in Form einer oder mehrerer kleinerer Flächenaufträge. Diese sind selten in den unteren Bildpartien zu finden, oft aber einer der oberen Ecken angelagert (¹⁵¹).

3 - In vielen Fällen erfolgen weitere, unterschiedlich dimensionierte, Farbaufträge, farbliche Zusätze, Modulationen. Dabei kann es sich um völlig andere Farbwerte als den dominanten handeln. Hierbei spielt Blau, in Variationen, die wichtigste Rolle (¹⁵²; **Bsple.**). Oft bleibt Schumacher aber auch nahe am vorherrschenden Farbton, indem er dessen Helligkeit mehr oder minder leicht abwandelt oder auch einen anderen Farbwert in Intensität bzw. Flächenausdehnung sehr zurückhaltend einsetzt. Beide Phänomene sind bei *Temun* (1987) anzutreffen. Vor allem bei beige- und ockerfarbigen Bildern kommt es vor, daß ein verwandter Farbwert in zum dominierenden Ton abgesetzter Helligkeitsstufe anhand mehrerer, kleinerer Flächenformen über das Bild verteilt ist (¹⁵³; **Bsple.**). Eine andere Gruppe von Gemälden läßt diese Stufe farblichen Aufbaus nahezu oder vollständig aus. Viele Bilder bestehen dementsprechend - neben dem Schwarz der Lineaturen, den kleinflächigen Weißaufträgen und lediglich feingradig aufgehellten Partien - nur aus einem Farb- und Helligkeitswert von Rot oder Blau (¹⁵⁴; **Bsple.**). Im Gegensatz zu ihnen sind

Farb-, mehr noch Helligkeitsstufen auf den von Gelbtönen bestimmten Gemälden oft reichlicher vorhanden (¹⁵⁵; **Bsple.**).

In diesem Zusammenhang farblicher Bereicherung übernehmen auch die der Applikation nahestehenden Gestaltungselemente die Rolle farblicher Akzente bzw. Zusätze (¹⁵⁶; **Bsple.**).

4 - Kleine und kleinste Elemente, die als einzelne auftreten und in ihrer strukturellen Abseitigkeit nicht auf einen Begriff gebracht werden können, beleben durch ihr vielfaches Auftreten die große Bildorganisation. Nicht gemeint ist damit z.B. das gehäufte Auftreten blauer 'Punkte' in der Pigmentflecken-Agglomeration auf *Blaue Figur* (1980); sie sind als ein ausdrücklich das Bildganze betreffender Gestaltungsschritt aufzufassen. Angesprochen sind vielmehr nicht repetitiv in Erscheinung tretende Flecken, Spritzer, helle Lichter, Grafismen, Materialknotungen; Erscheinungsformen, denen mit Anmutungswerten des Unschönen, der Verschmutzung, des Kleckerns, des Nebensächlichen, der Unachtsamkeit für die gestalterische Bereicherung eine wichtige Rolle zukommt. Auch sie betreffen in ihrer Häufung das Bildganze, jedoch kann ihre Entstehung nicht auf einen klar umreißbaren Gestaltungsschritt zurückgeführt werden. Ihre Gestaltqualität trägt den Charakter der Sonderung, des Abseitigen und Peripheren, nicht aber des bildnerisch energisch Vorangetriebenen, wie ihn z.B. die Lineaturen besitzen. In diesen kleinen Elementen treffen die Qualitäten des Farblichen und des Grafischen oftmals zusammen, wie bei **Adon** (1981), dessen versprengte weiße und farbig-weiße Fleckaufträge die bewußte Intention des Herstellens bezeugen. In **Alba I** (1981) besteht ein Feld, dessen malerisch-fleckige Behandlung eindeutig als intendierte Gestaltungseinheit aufgefaßt werden muß, separiert neben der großen weißlichen

Bildregion, in der sich die Stufen intendierten Vorgehens bezüglich der Kleinelemente nicht klar voneinander abheben. Ob die Existenz des größten der schwarzen Flecken einer ausdrücklicheren Absicht zu verdanken ist als diejenige des Fleckens links unten innerhalb der Lineatur, kann kaum entschieden werden. Für die hellvioioletten Flecken im blauen Feld rechts unten dagegen ist die grundsätzliche, weil textural begründbare, Gleichrangigkeit festzustellen. In **Aurea** (1987) sind die Übergänge zwischen fleckenhafter Textur und gesonderten gestalterischen Kleinelementen völlig fließend. **Kamos** (1987) zeigt letztere auf der oberen Bildhälfte in grafischer, auf der unteren Hälfte mit den gelben und weißlichen Aufträgen in malerischer Betonung.

Diese Gliederung dient lediglich einer ersten Unterscheidung. Schumacher hat so viele Varianten und Lösungen entwickelt, daß im folgenden nur eine repräsentative Auswahl vorgetragen wird.

VI. 3. Bildbestimmende grafische Mittel: Lineatur und Bogen

Die folgenden Untersuchungen zu 'Motivik', bildnerischen Mitteln und Bildanlage der Werke Schumachers bis zum Jahr 1991 gliedern sich, der Übersichtlichkeit halber, in getrennte textliche Einheiten über die bildbestimmenden Elemente der grafischen Mittel und der Materialien. Anhand dieser zwei Hauptachsen soll zugleich eine allgemeine Orientierung über die Schaffensphasen und ihre Chronologie ab 1960 ermöglicht werden. Eine Aufführung 'wichtigster' Werke ist sowenig intendiert wie die systematische Erwähnung der vielfältigen Abweichungen bildnerischer Lösungen. Die Behandlung weiterer bildnerisch bedeutsamer Thematiken schließt sich an.

VI. 3. a. Die Lineatur bis 1967

Das bildnerische Mittel der Lineatur (¹⁵⁷) ist für eine erste Beschäftigung mit den Bildanlagen Schumachers denkbar gut geeignet. In der großen Mehrzahl der Fälle ist es konstitutiv für die phänomenologische Erfassung des einzelnen Bildes, da die grafische Konstellation viel unmittelbarer als der meist intensive farbliche Eindruck Qualitäten eines 'Motivs' bzw. einer Gestalteinheit bereithält. Die überwiegende Präsenz motivbestimmender Lineaturen wirkt sich indirekt auf solche Werke aus, in denen grafische Elemente spärlich oder gar nicht auftreten. Deren Minderzahl läßt die Abwesenheit grafischer Mittel als signifikant erscheinen.

Für die erste Hälfte der sechziger Jahre ist eine Vielfalt grafischer Formen und Größenordnungen festzustellen. Die Gemälde *Kuomi* (1961) und *Soman* (1962) sind typische Beispiele hierfür. Auf sie wird Bezug genommen, um die Lineatur in Herstellungsart und bildnerischem Einsatz zu charakterisieren.

Schumachers Grafismen dieser Zeit resultieren nicht allein aus der im allgemeinen üblichen Weise des Pigmentauftrags (¹⁵⁸). Oft stehen sie in wesensmäßiger Wechselwirkung mit den - vielfach roten (¹⁵⁹) - Farbmaterieflächen und ihren Schichtungen. Mit dem Spachtel und ähnlichen Gegenständen in den Farbgrund gegraben, können sie keine eigene Farbe ausweisen, sondern legen das schwarze Pigment der unter der Oberfläche befindlichen Schichten, stellenweise auch die Textur der Leinwand frei. Schmale Furchung und flächige Abtragung gehen oft fließend ineinander über. Flächig offengelegte Stellen bleiben selbst dann, wenn keine

Konturenzerfaserung auf die Vielheit einzelner Schabungen deutet, ihrer Gestalt nach der linearen, im Fall des Spachteleinsatzes immer noch *gerichteten* Abtragung zugehörig. Die Spuren dieser Abtragungen können mittels der variierenden Dichte des an den Schabstellen verbliebenen Pigments nahezu immer voneinander unterschieden werden.

Der Ort der Lineaturen ist nicht von vornherein die gesamte Bildfläche. Schumacher nimmt auf vielen seiner Gemälde, vor allem auf Querformaten, in der Nähe zum oberen Bildrand eine horizontale, von Lineaturen vielfach mitbezeichnete, mehr oder weniger auffällige Flächenaufteilung vor. Auch wenn diese aufgrund ihrer Schräglage nicht die volle Breite des Bildes durchmißt oder partienweise den oberen Bildrand erreicht, entsteht der Eindruck des Horizonts. Dem Gestaltwert der 'Himmelszone' bzw. der 'Bodenzone' entspricht formal die jeweilige Andersartigkeit ihrer Oberflächentexturen. In der 'Himmelszone' sind Lineaturen nicht zu finden.

Somans Ritzungen und ihr Pendant, die flächenschaffenden Schabungen, stehen, trotz zahlreicher Mischformen, in kontrastbestimmten Ergänzungen zueinander. Die Verhältnisse des Tangierens, Durchkreuzens, der Umspielung und Gegenführung treten unwiederholt, also ohne rhythmische Variierung, auf. Dicht bearbeitete Zonen wechseln mit größeren, unbearbeiteten Flächenteilen. In schlangenähnlichen Formen bilden die schmalen Furchungen Schleifen und in holprigen Wellen geführte Kurvaturen. Das für Schumachers damalige Verhältnisse große Querformat **Kuomis** scheint Auswirkungen auf den Charakter der Grafismen zu zeitigen. In **Kuomi** weisen sie nicht das dichte Gedrängt- bzw. Eingekrümmtsein **Somans** auf, wo diese Wirkung von der nicht unbeträchtlichen Länge der einzelnen Furchungen bei vielfachen Richtungsänderungen sowie ihrer Tendenz, Außen-

berührungen zu vermeiden, herrührt. In **Kuomi** zeigen Verdichtungsweisen der Grafismen und Lineaturen zu Strichbündeln, balkenformdurchzogenen Gebilden und zu Flächenformen in ihrer Gestalt keinerlei Bekümmern hinsichtlich der Nähe zu den Bildrändern. Zu uneinheitlich ist das jeweilige Gesamt ihrer Richtungstendenzen und ihrer Zerfaserungen, welche geschlossene Konturen nicht ansatzweise zulassen. Auch die einzelnen, kräftigen Lineaturen und feineren grafischen Linien übernehmen diese Sperrigkeit durch die Art ihres ausgestreckten, rundungsarmen Verlaufs. Ihre zwischen Pigmentsättigung und reiner Schabung variierende Materialität suggeriert zusammen mit der fast überall unterschwellig wirksamen Scharfgratigkeit feinsten Ritzungen und Farbmaterialiekanten eine Sprödigkeit, welche die gekurvten Lineamentteile wie kurz vor dem Brechen erscheinen läßt. Die Grafismen **Kuomis** sind auf das Durcheilen weiter Strecken, diejenigen **Somans** auf kleinteilige Krümmung hin angelegt (¹⁶⁰).

Ein weitere Eigenheit vieler Bilder der Jahre 1961 bis 1964 ist der Schrägzug der Grafismen von der rechten oberen zur linken unteren Bildecke (¹⁶¹; **Bsple.**). In solchen Bildern ereignet sich eine gestalthafte Reibung zwischen zwei Aspekten. Der eine betrifft die ergonomischen Bedingungen einer unverkrampften Führung des rechten Arms als einem Faktor rein gestisch bestimmter, prozessualer Konkretion. Der andere vertritt die Tendenz, das Bildgeviert konventionell-kompositorisch zu bewältigen. Er sieht vermeintliche Unausgewogenheiten als Hindernisse an und trachtet diese zu überwinden. Peter Brünings informelle, rein aus der Gestik des rechten Arms entstandene Arbeiten können in diesem, konventionellen, Sinn nicht als bildhaft gelten. Brünings Bildgründe dienen den Niederschlägen lediglich als tragende Fläche. Das orthogonale Bildformat ist keine Instanz mehr,

welche eine flächendeckend 'ausgewogen' gewichtete Komposition für sich beanspruchen kann. Im Gegenteil schärft es die Empfindung dafür, wie vollständig Brüning, indem er die gestischen Spuren in Einklang mit dem natürlichen Bewegungszug des rechten Arms setzt, die Maßgabe des orthogonalen Bezugssystems bezüglich eines innerbildlichen Vorgehens ignoriert. Auch Schumacher entspricht dieser naturgegebenen gestischen Ausrichtung in einer Vielzahl der Bilder, ohne sein Augenmerk auf die Bildhaftigkeit zu vernachlässigen.

Pilar (1959/60) vermittelt formal zwischen den Gemälden mit eingezogenem zweiten Farbgrund - siehe **Gibbo** - und einer zahlenmäßig kleinen Gruppe von Bildern. Mit ihr müssen die Beobachtungen über die Bildorte der Lineaturen vervollständigt werden. Eine klare, horizontal ausgerichtete Teilung auf ungefähr mittlerer Höhe weist zwei Flächenzonen aus (¹⁶²; Bsp.). Die je hellere untere, mit den Bildrändern abschließende Partie steht zur dunklen oberen in einem Figur-Grund-Verhältnis. Erkennt man auch in den oberen Zonen Spuren linearer Tätigkeiten, so ist doch der eigentliche, das meint: gestalthaft in erster Linie wirksame, Austragungsort grafischer Aktionen das untere, tendenziell monochrome Farbfeld. Dessen Konturenführung erinnert an Hügel- oder Bergsilhouetten. Bei *Tebaga* (1961) (¹⁶³; Abb.) scheint sich Schumacher dafür entschieden zu haben, den dreigeteilten Formenkomplex als Körper aufzufassen und die grafischen Elemente dementsprechend bis zu einem gewissen Grad im Sinn einer fiktiven Oberflächenbeschreibung anzunähern. Der grafische Einsatz auf der beigen Flächenform *Galbas* (1962) scheint einer solch analogen Stützung genau entgegenzuarbeiten. Überwiegend starr, scharfkantig und mit nur geringen Breitenvariationen, sind die kräftigen Lineaturen in Richtungen und Winkeln zueinander angelegt, die keinen Ansatz

formalen Gleichklangs mit dem unscharfen, bergähnlichen Umriß der Flächenform aufkommen lassen. Indessen gehen einige der dünnen Ritzungen und Pinselspuren mit ihren Rundungen auf die zwei Kuppenpartien ein. Entfernt deuten sie zwei Kreise an. Auch sie negieren dadurch eine gestalthafte Dreidimensionalität des beige Formgrundes. Die grauschwarzen, mitunter fleckförmigen Lineaturen *Joops* (1963) - hier muß man statt von Abschabungen von zum Teil weich eingedrückten Aufträgen sprechen, denen eine weitere Bearbeitung mit roter Farbe folgte - zeigen eine große gestalthafte Indifferenz zum roten Grund. Die Ungleichheit von Ausrichtung, von langen und kurzen Zügen, von Flächenquerung und punktueller Setzung, von Verwischung und klarer Konturierung läßt optisch fast untergehen, daß die große Konturführung, welche den roten Grund nach oben hin begrenzt, im rechten unteren Bildviertel verkleinert wiederaufgenommen wurde.

Schumacher zeigt sich also, was den Einsatz verschiedenster grafischer Elemente auf der vom Grund abgehobenen Farbfläche angeht, gegenüber den gestalthaften Vorgaben der Farbflächen-Konturführung beweglich. Die drei genannten Beispiele zeugen von Schumachers Sinn für die Möglichkeiten, die gestalterisch autonome Formentwicklung der grafischen Elemente und ihre Einbindung in die oberseitig konturierten Farbgründe der unteren Bildhälften gegeneinander zu gewichten, zu verschmelzen oder zu scheiden.

Schumacher verfolgt während der Zeit bis 1967 zwei verschiedene Ansätze gleichzeitig, in denen die Lineaturen die Bildanlage gestaltmäßig mitkonstituieren: die Bogenform und die freie Entwicklung im Bildgeviert.

VI. 3. b. Das Bogenmotiv

Die Entstehung des linearen Bogenmotivs ist phänomenologisch aus zwei formgleichen, dem bildnerischen Aufbau nach aber zu unterscheidenden Formbeständen herzuleiten. Die Flächenformen der unteren Bildhälfte *Tebagas* (1961)¹⁶⁴; Abb.), *Galbas* (1962) und *Joops* (1963) haben bogenähnliche Konturen. Bei **Rofos** (1959/60) wurde die Bogenform bereits durch einen Abschnitt der Lineatur gebildet. *Paracelsus'* (1967) Flächenform kombiniert diese Möglichkeiten. Ihrer Abgrenzung zum hellen Grund wird eine kräftige Lineatur übergelegt. Die dicken Verbindungslinien zwischen den geschlagenen Löchern im Bildinnern und dem Rand der Flächenform heben die Randlineatur in einen Zusammenhang, der neben ihrer dienenden, formverstärkenden Funktion auch gestalterische Eigenwertigkeit beinhaltet (¹⁶⁵).

Die eigentliche Autonomie des linearen Bogenmotivs tritt mit **Bogen auf Rot** (1967) zutage. Bis 1975 ist der Bogen allgemein das beherrschende Motiv. Seine Wirksamkeit fällt in eine Phase, in der sich Schumacher von Ölen als Bindemitteln für lange Zeit (zugunsten von Acryl) und von Leinwand zeitweise trennt (¹⁶⁶). Papier wird zum Bildgrund. Die haptische Qualität von Farbmaterie hat bei den meist zurückhaltenden Einsätzen von Farbe keine Bedeutung. Das Bogenmotiv wird aus sonstigen ihm gleichrangigen motivisch-bildnerischen Zusammenhängen gelöst. Schumacher erkennt es als allein tragfähig. Seine Farbe ist schwarz; die Auftragsmittel sind bei großen Papierarbeiten und bei dem selteneren Einsatz von Leinwandgrund Spachtel und acrylgebundenes Pigment, bei kleineren Papiergründen Fett- bzw. Ölkreide oder Gouache.

Das Bogenmotiv ist meist unter Ausnutzung der ganzen Länge und Breite des Formats im Bildgeviert angelegt. Seine flächenmäßige Ausbreitung orientiert sich an der grundsätzlichen Nähe zu den Bildrändern. Es paßt sich somit auch allen von der Quadratur deutlich abweichenden Formaten an. Seine einfachste Form ist die symmetrisch an der Mittelachse ausgerichtete, beidseitig am unteren Bildrand senkrecht und unvermittelt aufstehende Führung. Asymmetrische Behandlung und seitliche Verdoppelung (¹⁶⁷; Abbn.) sind zwei Abwandlungsmöglichkeiten, die ihrerseits den Ausgangspunkt vieler Varianten abgeben. Durch das Hinzufügen einer linearen Querführung im unteren Bildteil entsteht eine weitere Grundform, bezüglich welcher die Konstellation auf **Rofos** wie ein Vorgriff wirkt (¹⁶⁸). Reichhaltige Bildlösungen werden entwickelt. Zu ihnen gehören u.a. horizontal-rundliche Farbflächengrenzen und die Kombination mit aus dem Papiergrund gerissenen Triangelformen. Ihr gestalterischer Nachdruck stellt sie über das Niveau reinen Variierens.

Auch in nichtlinearen Lösungen, das meint durch das Zurichten eines Stoffes, gewinnt die Bogenform im Vergleich zu den Ölbildern von 1961-63 motivische Eindeutigkeit. In *Weißer Bogen* (1969) bilden mehrfache Papierbahnen das Thema durch parallele Ineinanderfächerung. Im **Bleibild B-12/1970** ist die reliefierte Bleiplatte nach oben zu in einer flachen Rundung geschnitten. Der Bogen erscheint in diesen Beispielen als Körperform. Nichtsdestoweniger behauptet sich seine entschiedene Form gegenüber der starken sinnlichen Wirkung, die Schumacher z.B. mit der Oberflächenbearbeitung der Bleiplatte erreicht.

Das Bogenmotiv Schumachers wirkt unter der Betrachtungsweise anthropologisch-physischer Genese wie eine Idealfigur. Es

erweckt den Anschein, als sei es entwickelt worden, um in aktualisierter Form Ausführungen Kurt Badts über die Verbindung von unmittelbarer Lebenswirklichkeit und folgerichtiger Bildaufbau zu illustrieren. Aufgrund seiner psychophysischen Natur ermißt der Mensch die sichtbaren Erscheinungen

"im Bezug auf unser Stehen auf der Erde unter dem Himmel (nach unten und oben) und auf unsere eigene Bedingtheit im Handeln, das zwischen rechts und links unterscheidet." (¹⁶⁹)

Gottfried Boehm äußert sich zur Rezeptionsweise des Bildes im gleichen Sinn:

"Was auch immer wir im Bilde sehen, es bestätigt die Ordnung der rechtwinkligen Koordinaten. (...) Um so mehr, als sich der stehende Betrachter im Koordinatenkreuz des Bildes strukturell wiedererkennt, sich darin abgebildet sieht. Es wiederholt seine aufrechte Haltung, die Unterscheidung von horizontalem Boden und vertikaler, der Schwerkraft unterworfenen Zuordnung des Körpers etc." (¹⁷⁰)

Zwei Fotografien von 1976 zeigen den Künstler vor seinem 'lebensgroßen' Bild **B-2/1969** (¹⁷¹). Ihm stehend zu-, auf dem anderen Foto abgewandt, mißt er sich körpernah an ihm. Die Hände der ausgestreckten Arme kommen genau auf Höhe der Bogenlineatur zu liegen. Schumacher veranschaulicht mit dieser Vorführung, daß die - aus naheliegenden Gründen als abstrakt begreifbare - Gestalt des Bogens der sozusagen handgreifliche Niederschlag einer ganz konkreten, bei den Umständen anthropologischer Situation ansetzenden Handlung ist. Treffend bemerkt Bernhard Holeczek:

"Der Bogen, den der Arm des Malers schlägt und mit dem er das mit seinem Werkzeug direkt erreichbare Feld umreißt - als eine fixierte Projektion der eigenen Körperlichkeit." (¹⁷²)

Der Bogen kann als eine sinnfällige Figur anthropogener Ausgangsbedingungen betrachtet werden, deren konkrete Genese Schumacher ungeschmälert in die Zusammenhänge bildnerischen Denkens einbettet. Die Qualität seiner gestalthaften Einheit übersteigt alle Versuche interpretatorischer Erläuterungen (¹⁷³).

Andererseits von einer 'Zweck-Erfüllung' des Bogens in "formal-ästhetisch(er)" Hinsicht zu sprechen, wie es Gabriele Lueg tut, erscheint als eine zu starke Forçierung bildnerischer Funktionalität (¹⁷⁴). Lueg stellt dadurch die gestalthaft entschiedene Setzung der Bogenfigur als souveränen, im Hinblick auf gestalterische Dienstleistungen nicht diskutierbaren Akt in Frage. Ihre auf die Vorhandenheit des Bogens bezogene Aussage

"Die Malfläche ist somit ein für den Maler von vornherein fixiertes Begehungsfeld." (¹⁷⁵)

widerspricht der Tatsache, daß die Bogenlineatur - wie die Lineaturen bei Schumacher allgemein - zwar nicht als allerletzter Akt, aber meistens in einem fortgeschrittenem Stadium malerischer Bearbeitung der Bildfläche aufgetragen wird (¹⁷⁶; Bsp). Dies schließt weitere, zum Teil wesentliche Überarbeitungen nicht aus (¹⁷⁷; Bsp.).

Obwohl Horst Richter eine "innere Gegensätzlichkeit" für die Arbeiten bis zur Mitte der sechziger Jahre feststellt, sieht er sie, was die Verselbständigung der Lineamente angeht, danach reduziert. Nach ihm bestätigt der Bogen die irdische Schwere der Bildfeld-Fläche (¹⁷⁸). Dabei ist die gegenteilige Behauptung mindestens genauso plausibel - ohne daß sich beide

gegenseitig ausspielten: Das Bogenmotiv setzt gestalthafte Leichtigkeit durch seinen nicht-lastenden Eindruck wie auch bezüglich des meist hell gehaltenen Grundes in vollem Umfang frei. Diese Polarität von Lasten und Schweben ist dem Bogenmotiv wesentlich eigen. In seinem 'Stehen' orientiert sich der Bogen auf den Grund hin; die Rundung wölbt sich, frei von lastenden Momenten, nach oben. Der Figurpart des Lastens ist geöffnet ; die strebende Tendenz figuriert mit - bei der einfachen Grundform - geschlossener Rundung (¹⁷⁹). In vielen abweichenden Lösungen hat Schumacher am Scheitelpunkt bemerkenswerte Unterbrechungen - Schlitzungen, Versetzungen, Ausrisse - eingesetzt. In diesen Gegensätzlichkeiten liegt ein wesentliches Moment für die gestalthafte Mächtigkeit des Bogenmotivs, die der unübertrefflichen Einheit der Kreisform nicht zu eigen ist.

Auch das Bogenmotiv ist indessen, wie bereits bemerkt, eine - wenn auch nicht geschlossene - Einheit. Das schwerkraftbedingte Lasten und die strebende Tendenz nach oben werden durch die Rundung des Bogens in stufenlosem Übergang an die Tendenzen der seitenwirksamen Raumeinnahme vermittelt. Das Auge durchläuft verschiedene Gestaltmomente, ohne daß im ganzen eine der Gestalttendenzen dominiert.

VI. 3. c. Abgewinkelte Figurationen

Zu dem Grundmotiv der Bogenform gesellt sich am Ende der siebziger Jahre ein weiterer figurativer Typ. Er läßt sich auf keine einzelne Form, sondern auf die Merkmale der geschlossenen Binnenfläche und der lotrechten bzw. spitzen Winkelbildung zurückführen. Es ergeben sich einfache und erweiterte Dreiecks- und Vierecksformen und Kombinationen durch ihre Aneinanderlagerung, wobei die Dreiecksform immer breit auf der Oberseite des Vierecks aufliegt. Das Viereck hält grundsätzlich eine mehr oder minder vertikale Ausrichtung. Es stellen sich Assoziationen an Schachtelung, Kasten, vor allem an eine Hausform ein. So tragen die Lineaturen den Charakter bauender Zuordnung, die zusammen mit den teilweise mehrfach auftretenden geschlossenen Binnenflächen zum Eindruck des Objekthaften und einer figurativ gestützten Raumhaltigkeit führt. Zur formalen Eigenwertigkeit dieser Lineaturkonstellationen gesellt sich ein beiläufiger Aspekt von Funktion im Sinn Gabriele Luegs (siehe voriges Kapitel). Er ergibt sich aus der Existenz vor allem jener Binnenflächen, die einen zusätzlichen, mehr oder weniger füllenden Farbeinsatz erhielten. Die blaue, wolkige Fläche im Zentrum von *Blaue Figur* (1980), die mit zartem Blau übergangene weiße Fläche in der Dreiecksform *Calas* (1979), die flüssig deckenden Weiß-Einsätze *Kabuls* (1979) und *Bitons* (1978) entwickeln gegenüber den kraftvoll und materiereich aufgetragenen Lineaturen konkurrierende optische Wirkung. Ihr Ein- und Anliegen längs der Lineaturen führt auf der Gestaltebene dazu, daß, wenn auch nur in geringem Ausmaß, die Dominanzwirkung der mächtigen schwarzen Züge durch ihre dienende, rahmende 'Funktion' gedämpft wird.

VI. 3. d. Freie Lineatur und weitere Figurationen

Die prägnante Formschöpfung des Bogens entstammt einer rastlosen Forschertätigkeit Schumachers, deren formale Reichweite die Möglichkeiten des einzelnen Linienzugs und der komplexen Formbildung seit Anfang der sechziger Jahre auslotet. 1964 waren neben der Bogenfigur bereits andere lineare Lösungen vorhanden. Mit der Entscheidung für das Bogenmotiv zu Ende der sechziger Jahre wurden diese anderen Ansätze vorläufig nicht weiterverfolgt. Nach einer Latenz von ungefähr einem Jahrzehnt begann Schumacher dann, reichste lineare Formbestände hervorzubringen.

Vier 1964 entstandene, großformatige Radierungen (¹⁸⁰; Abbn.) zeugen von der gleichen Gegenwärtigkeit und Wertigkeit verschiedener formaler Ansätze. Ihre Linienführungen gewinnen bis zum vierten Blatt an Komplexität. Genauer ausgedrückt, vollzieht Schumacher mit jedem Ansatz einen kleinen Bruch mit dem Figurencharakter der vorhergehenden Grafik. Beim ersten Blatt, 8/1964, steht trotz der Randüberschneidung die Kontinuität des Auftrags so offenbar vor Augen, daß jede Zäsur innerhalb des linearen Verbunds optisch verifizierbar ist. Die gestalthaft geschlossene Figur wird zwar in Frage gestellt, doch nicht völlig aufgehoben. Der Linienverlauf von 9/1964 erfährt in der vom Rand unbeeinträchtigten Kontinuität seiner geschlossenen Gestalt keine Störung. Verdickungen, Auskantungen, seitlich auskragende Fortsätze und der unterschiedliche Sättigungsgrad im Auftrag weisen darauf hin, daß mehrere Partien ein zweites, wenn nicht ein drittes Mal übergegangen wurden (¹⁸¹). Schon prinzipiell, aufgrund der Geschlossenheit der Vierecksform, kann sich der Blick zwischen den Orten möglichen Auftragsbeginns nicht entscheiden. Der Betrachter wird, und das im Angesicht einer suggestiv ein-

fachen Gestalt, durch den angesprochenen, örtlich mehrfachen Auftrag um die Möglichkeit gebracht, die Schritte der Figurentstehung - selbst wenn man von ihrer Reihenfolge absieht - klar voneinander zu sondern, wie es für 8/1964 der Fall ist (¹⁸²). Die dritte Radierung bezieht sich mit drei angeschnittenen Halbkreisrundungen und einer langen diagonalen Führung thematisch auf den Blattrand. Setzt man, in versuchter Analogiebildung zu 8/1964 und 9/1964, anstelle von vier verschiedenen Auftragsansätzen eine prinzipiell kontinuierliche Bewegung voraus, so ist diese im Vergleich zu 9/1964 nicht einmal mehr als *gestalthafte* Kontinuität gegeben. Zudem gerät man über die Geschehnisse jenseits des Papierrandes leicht in haltlose Spekulationen. Die Schwierigkeit, sich solcher zu enthalten, liegt in der offenbaren Verlaufs-Dynamik der Lineaturen begründet. Die Zeitlichkeit des Auftrags ist bei allen drei Radierungen ebenso bedeutsam wie die Gestaltbildung. 11/1964 hebt die formale Komplexion auf ein neues Niveau. Im ausdrücklichen Wechsel grafischer Dichte treten zu geschlossenen und offenen Figurenteilen Durchkreuzungen und binnenpositionierte Variationen. Überdies ist ein besonderes Verhältnis dieser Elemente zu den flächigen Bearbeitungen des Blattgrunds auszumachen. Beim Vergleich der horizontal separierten Blatthälften zeigt sich, daß sich die Anteile von flächiger Bearbeitung und freigelassenem Grund reziprok zueinander verhalten.

Vom Figurtyp des Bogens distanziert sich auch die verlaufsbestimmte Lineaturführung *Rubernos'*, ein sehr ausgeprägtes Querformat (1964) (¹⁸³). Verfolgt man mit dem Blick die einzelnen Lineaturzüge, so erkennt man, daß die prozeßhafte Bildung zunächst *einfacher* Gestalten eng mit ihrem Umschlagen in eine Komplexität verbunden ist, die aus den wiederholten

Überlagerungen dieses grundsätzlich 'einfachen' Vorgehens erwächst. Hinzu tritt im Vergleich zu den Radierungen das handgreifliche Arbeiten mit der Farbmaterie.

Der Entstehungsprozeß des Liniengebildes *Rubernos*' bedeutete für Schumacher ein besonderes Wagnis (¹⁸⁴). Bisher hatte Schumacher ähnliche Querformate über eine Figur-Grund-Konstellation zweier einander horizontal gegenüberstehender Flächenbereiche (¹⁸⁵; Bsp.) bzw. in kleinteiligen und feinen Abstufungen der Gestaltungsschritte (¹⁸⁶; Bsp.) bewältigt. Ebenso verbergen die kraftvollen Lineaturströme der großen *documenta I-II-III*-Arbeiten (1964) die Vielgliedrigkeit der gestalterischen Schritte keineswegs. In *Rubernos* nun geht der Lineaturenzug, den Schumacher vor allem durch Führung eines Spachtels auf der obersten roten Farbmateriensicht erreicht, ein sofortiges, unvermitteltes Verhältnis zu einem kontinuierlichen Bildgrund ein. **Somans** bewege Wechsel von Zierlichkeit, Brüchigkeit und mitunter flächigem Einsatz zeigen eine ganz andere Charakteristik. Gestaltmomente eines augenblicklich das Bildganze betreffenden Vorgehens treten hier nicht auf. An diesem Punkt erweist sich erneut die bedeutende Rolle des frühen **Rofos'** (1960). Als Vermittler zwischen den Arbeiten von 1957 - 59 und denjenigen nach 1960 bis weit in die siebziger Jahre vereint es beide Aspekte.

Die linearen Konfigurationen Schumachers können in der Gesamtheit des je entstehenden Gebildes völlig unterschiedlich ausfallen, gleich, ob die Lineaturen als Teilgestalten voneinander unterscheidbar oder aber kontinuierlich ineinander überführt sind. Die bildnerischen Ergebnisse sind in dieser ihrer Unterschiedlichkeit Zeugen dafür, daß eine elementare Einfachheit im Vorgehen die gestalterische Polarität von Freiheit und Wagnis nicht schmälert. Das Bogenmotiv nahm sich

Schumacher allerdings regelrecht vor. Bei ihm äußert sich die künstlerische Skrupelhaftigkeit daher nicht in der prozessual fortwährend laufenden Entscheidungsfindung bezüglich der Großform, sondern in der Art und Weise seiner Ausführung (¹⁸⁷).

Das Querformat *Matora* (1966) ist, entgegen dem Anschein seiner unrund sperrigen Gestalt, im Sinn der kräftigen, prinzipiell komplexen Lineaturform mit *Rubernos*, wie übrigens auch mit **Rofos**, strukturell verwandt. *Harun* (1979) knüpft, bei allen sonstigen Unterschieden, in der *strukturellen* Ähnlichkeit der linearen Komplexion nach der langen Bogenmotiv-Phase von 1967 - 1974 an Gemälde wie *Rubernos* und *Matora* an (¹⁸⁸; weitere Bsp.)). Hierzu vergleiche man die energisch betriebenen Verschiedenheiten der Richtungsmomente einzelner Lineatur-Abschnitte zueinander. Auch bildinterne Ähnlichkeiten und Entsprechungen linearer Führungen fügen sich keinem wirklichen, z.B. gestaltmäßig fließenden, *Gleichklang* - eine Beobachtung, die für die sehr häufige Kombination *verschiedenartiger* Bildmittel bereits seit der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre zutrifft.

Nach *Matora* setzt Schumacher die grafische Gattung der kräftigen, breiten Lineatur bis ca. 1974 ausschließlich für das Bogenmotiv ein. Meistens wird dieses indes durch dünnere Linien und Grafismen gebildet.

Mit dem Jahr 1975 beginnt Schumacher, die zugunsten des Bogenmotivs geübte Ausschließlichkeit im Einsatz breiter Lineaturen aufzugeben. Er wendet sich den verschiedensten offenen wie teilweise geschlossenen, 'ganzen' wie auch bruchstückhaften Konstellationen zu (¹⁸⁹; Bsp.)). Dabei ist festzuhalten, daß dem Niederschlag in den Gemälden das künstlerische Denken mittels der Gouachen um Jahre vorausgeht

(¹⁹⁰; Bsple.). In ungezählten anderen Gemälden schwingt die Rundung in der Art des Bogenmotivs bis heute mit.

VI. 3. e. Zur Verwendung des Begriffs "Chiffre"

Die grafischen Bildelemente gaben in der Literatur zur Kunst Schumachers vielfach Anlaß zu ihrer Interpretation als 'Chiffren'. Dieser Begriff sei in einigen Aspekten beleuchtet. Im praktischen Verständnis sind Chiffren durch per Absprache gesondert vereinbarte Zeichen, mit denen eine Information oder eine Botschaft verschlüsselt und somit unerwünschten Lesern entzogen wird. Die Inhalte sind ausschließlich für denjenigen Adressaten bzw. Leserkreis rückübersetzbar, der über den vermittelnden Code als Instrumentarium der Dechiffrierung verfügt (¹⁹¹). Das inhaltliche Äquivalent der Chiffre sind ausschließlich reale Referenzen. Ihr praktischer Gebrauch kennt keine Mutmaßungen und Geheimnisbereiche (¹⁹²). Im ästhetischen Zusammenhang der Nachkriegskunst verlagert sich das real Referentielle nach Thomas Zaunschirm tendenziell in ein unfaßbares fiktives Referentielles. Nach Zaunschirm ist die

"Auseinandersetzung mit den Bildzeichen (...) nicht als Dechiffrierung vorzunehmen. Hinter den Chiffren steckt kein verborgener Sinn, der auch anders deutbar wäre, sie sind die Buchstaben von persönlichen Alphabeten oder besser Schriften, und keine Symbole. Sie sind nicht Abbild, sondern eher Metaphern metaphysischer Bezüge." (¹⁹³)

Zaunschirms Erklärung weicht vom klassischen Chiffrenverständnis ab. Seine Definitionen von 'Chiffre' spannen die Pole des referenzlosen - da persönlich alphabetischen - Signifikats und der, letztlich ebenfalls nicht greifbaren, Meta-Metapher auf (¹⁹⁴). Seine Auffassung von den Chiffren als "Buchstaben

von persönlichen Alphabeten oder besser Schriften" müsste stim-
migerweise die Vorhandenheit persönlicher Referenzen einer
jeden Chiffre anerkennen. Ihre Rolle als Symbole wird aber
verworfen. Zaunschirms Aussagen spiegeln die allgemeine
Unklarheit im Verständnis von 'Chiffre', wie sie sich auch in
vielen Texten zu Schumacher niederschlägt.

In den fünfziger Jahren war es in erster Linie Georges
Mathieu, der mit verschiedenen Aufsätzen den 'Zeichen'-Begriff
in die informelle Kunst einbrachte. Für die Zeit um 1970 sei
Umberto Eco's Buch "Einführung in die Semiotik" erwähnt. Eco
versucht, das semiotische Modell (Signifikat, Signifikant,
Code, Empfänger etc.) in Beziehung zur informellen Kunst zu
setzen (¹⁹⁵).

Nach Ursula Geiger (¹⁹⁶) stellt Mathieu in seinem Aufsatz
"Esquisse d'une Embryologie des signes" (1951) ein zyklisches
Modell über die Gesetzmäßigkeiten in der Entwicklung von
Kunstformen auf. Es sucht die seines Erachtens zu dieser Zeit
gerade aktuellen Übergangsstadien anschaulich zu machen. Diese
Stadien macht er an den wechselnden Beziehungsbildungen von
'Zeichen' und 'Bedeutung' fest, wobei er die Bedeutung dem
Zeichen nachordnet und die Ausbildung des Zeichens als
vorrangiges Anliegen ansieht. Für Mathieu äußert sich die
künstlerisch tätige Suche nach dem Zeichen in einer "erste(n)
Formung des Ungeformten". Diese Formulierung transportiert,
genau genommen, eine Unmöglichkeit. Mathieu sucht mit der
grammatischen Form des genitivus obiectivus (¹⁹⁷) ein Phänomen
zu objektivieren und gedanklich von ihm Besitz zu ergreifen,
obwohl er es inhaltlich als noch gar nicht existent ausgibt. -
Eine sehr ähnliche Konstellation zeigt sich mit der Frage des
Betrachters, was denn nun dieses oder jenes Bild zu bedeuten
habe. Er setzt, zumindest bei nichtfigürlichen Kunstwerken

fälschlicherweise, eine von seiner Gestaltwahrnehmung unabhängig existente Bedeutung voraus, welche sich hinter der Erscheinung des Kunstwerks verberge. Auch der Betrachter versucht von etwas, das er als eine selbständige, ihm unbekannte Existenz postuliert, geistig Besitz zu ergreifen. Dies ist aber unmöglich. Es handelt sich bei 'Bedeutung' nicht um ein objektiviertes, von den Gegebenheiten (nach Mathieu: "Zeichen") des Kunstwerks sowie, in noch höherem Maße, vom Betrachter getrenntes inhaltliches Gegenüber. Das Entstehen von Bedeutung geht von der Wahrnehmungstätigkeit und damit auch von jener Gestaltbildung aus, die sich in Wechselwirkung mit der Rezeption im Betrachter selber entwickelt.

Vor dem Hintergrund von Konkretion und Gestalt ist die Spaltung des bildhaft nichtgegenständlich Vorhandenen in Form und Inhalt bzw. in Zeichen und Bedeutung irreführend. Sie unterläuft die Eigenständigkeit des Betrachters hinsichtlich seiner physiologisch neutralen Wahrnehmungsfähigkeit wie auch hinsichtlich der im Betrachter stattfindenden Gestaltbildung. Auch Arnold Gehlen schlägt in die Bresche jener subjektiven Empfindung, für die Form und Inhalt auseinanderklaffen. Er besetzt sie mit der scheinbar so treffenden Formulierung der "nichtartikulierbaren Sinnvermutung" (¹⁹⁸). Diese Invention leistet in Einklang mit Gehlens Entlastungsgedanken (¹⁹⁹) einem Handlungsverzicht Vorschub. Mit diesem nähme man Abstand von derjenigen Hypothese, die davon ausgeht, daß die Begegnung zwischen einem offenen, unvoreingenommenen Betrachter und einem nichtfigürlichen Bild im Grunde alles Erfahrbare in sich birgt.

Genau das nun, was Gehlen in der genannten Formulierung immerhin zwischen dem Sichtbaren und seiner Deutung offen läßt, überbrückt vor allem im Bereich grafischer Bildmittel

der Ausdruck 'Chiffre'. Seine allgemeine Akzeptanz als - vermeintliches oder tatsächliches - Element der informellen und nachinformellen Malerei mag dazu verführen, von weitergehenden Nachforschungen am Objekt selber Abstand zu nehmen. Anstatt eine Problematik aufzuwerfen, installiert sie eine Unschärfefunktion zwischen 'Zeichen' und 'Bedeutung', ein unantastbar scheinendes Geheimnis möglicher Bedeutungen. Die zumindest beim Informel falsche Separierung von Konkretion und Gestalt durch die Gliederungsfigur von Signifikant und Signifikat wird dadurch auf dubiose Weise überbrückt.

Klarer Befürworter eines Chiffren-Verständnisses bezüglich der Kunst Emil Schumachers ist Joachim Büchner. In seinem Sprachgebrauch scheinen sich die Dinge, wie es Werner Schmalenbach in bewußter Reflexion mit einem "als ob" angesprochen hatte (²⁰⁰), ohne Zutun Schumachers in Stimmungsräumen ahnungsvoller Geheimnisweberei von sich aus zu ereignen:

"In ADES schreiben sich Chiffren für Natur und Mensch, Haus und Baum in den schwebenden Grund des Schwarz." (²⁰¹)

Schon für **Gingo** (1958) bemerkt Büchner im gleichen Text,

"... wie sich schwarz als runenartige Chiffre einträgt, Entschlüsselung heischend..." (²⁰²)

Sowenig Schumacher in seiner Arbeit projektierte Zielvorstellungen hegt, so wenig heischen bildnerische Elemente in seinen Bildern Entschlüsselung. An Punkten wie diesem kann der Begriff der Gestaltbildung alle Spekulationen ausräumen, ohne Freiräume der Vorstellung zu zerstören.

Selbst mit Blick auf die Triangel-Ausrisse der Papierarbeiten von 1969, bei denen Schumacher mit knappstem Aufwand einen so radikalen wie prosaischen gestalterischen Eingriff in die Bildorganisation vornimmt, kann BÜchner im Rahmen einer Aufzählung sich nicht des Zusatzes "mit Kopfchiffre" enthalten⁽²⁰³⁾. Gesichter erkennt BÜchner auch innerhalb der durch "Bildchiffre und Farbgrund" in *Palau* (1985) 'aufgerufenen' Reihe 'vielfältiger Bedeutungen' (vgl. dort):

"...dazu die aus der Tiefe des Blaugrunds aufsteigenden physiognomischen Züge, das eingetragene Antlitz." ⁽²⁰⁴⁾

Und für *Gingo* (1958) stellt BÜchner fest:

"Es bedarf nur wenig Phantasie, um in dem gittrigen Liniengeflecht Kopfumriß, Gesichtszüge, Augen eines Menschen zu erkennen..." ⁽²⁰⁵⁾

Das Herbeizitieren angeblicher 'Chiffren' macht der Eigenaktivität des Betrachters zu leicht ein Ende. Schumacher hatte anscheinend schon in den fünfziger Jahren mit dieser Art des Bildzugangs Kontakt bekommen, denn er schrieb Ende 1960 der Kunstkritikerin Juliane Roh:

"Meine Bilder treibe ich weit voran, bis mir etwas gegenübersteht, ein Etwas, das sich bei allzu großer Neugier des Betrachters wieder in sich zurückzieht. Ob es nötig ist, diesem Gegenüber Schlips und Kragen anzumalen, wage ich mit aller Entschiedenheit zu bezweifeln. Wir hätten wieder einmal eine Revolution gehabt, die in der Banalität verendet." ⁽²⁰⁶⁾

Emil Schumacher hat sich auf die Frage, was er zu den Bemerkungen über die Existenz von Chiffren in seiner Kunst halte, auch in letzter Zeit eindeutig ablehnend geäußert ⁽²⁰⁷⁾. Eine solche Zuordnung stimme nicht. In solchen Fällen werde etwas in seine Bilder hineinprojiziert ⁽²⁰⁸⁾.

Aufgrund der ästhetisch zu verstehenden Offenheit der Arbeiten Schumachers läßt sich die Irrelevanz von Chiffren an den Werken selber feststellen. Nahezu keiner der linear orientierten Gestaltungsschritte bzw. Gestalten auf irgendeiner Arbeit Schumachers weist im Formcharakter eine intentional auf die Funktion eines Zeichens gerichtete Komplexität auf, geschweige denn den Eindruck der Selbstverständlichkeit, wie diese im Ausführen einer Handschrift zur Geltung kommt. Die linearen Formen bei Schumacher schlechthin als Chiffren zu bezeichnen, wie es Ursula Grzechca-Mohr tut, ist daher verfehlt (²⁰⁹). Auf den wenigen Arbeiten, die zeichenähnliche Lineaturkonfigurationen aufweisen, bezeichnenderweise Gouachen (²¹⁰; **Bsple.**), ist unübersehbar die Betonung auf den prozessualen Verlauf gelegt, mehr noch: Mit dem sichtbar festgehaltenen Erfahrungswert ehemals stattgefundenener, prozessual bedeutsamer Geschehnisse wird jede Option auf Chiffre bestenfalls ins völlig Nebensächliche verlagert. Selbst auf den Gemälden *Flink* und *Zehn* (beide 1979) (²¹¹; Abb.) verhehlen die nahezu zitierten Figurkomplexe des Unendlichkeitszeichens bzw. der zweistelligen Ziffer ihr Zeugnis als Vorwand für linear-prozessuale Ereignisse keineswegs. Im Gegenteil verhält es sich eher so, daß sie den in die Werke Schumachers eingesehenen Betrachter mit dem statischen Ausdruck ihrer Existenz als decodierbares Zeichen wie in einem Nachsatz überraschen.

VI. 3. f. Figuren der Gegenstandswelt

Ab 1983 entstehen auf einigen Gemälden lineare Figurationen, deren Gestalteindruck Gegenstände oftmals zwingend assoziiert. Es ist bei ihnen zu unterscheiden zwischen rein

prozeßgetragenen Bildern (²¹²; **Bsple.**) und solchen, in denen Schumacher ein der Umwelt entnommenes Motiv setzt und behandelt.

Schumacher begann seine Aufmerksamkeit einer gewissen Gegenständlichkeit ab der Mitte der sechziger Jahre zu widmen. Auf Reisen in mittelmeerische Regionen und in den mittleren Orient fertigte er Gouachen an. Die Kuppelformen der tunesischen Marabuts, denen er schon 1965 und 1967 begegnete (²¹³), korrespondieren mit den Bogen-Lineaturen *Paracelsus'* und **Bogen auf Rot** (beide 1967). Angesichts der frühen Bogenformen auf *Joop* (1963) und **Rofos** (1960) ist die Frage nach einer bewußten Übernahme des Bogenmotivs als solchem in einen gegenständlichen bzw. erneut konkret-abstrakten Zusammenhang nicht zu klären. Für die Arbeit im Atelier zuhause hatte diese gegenständliche Ausrichtung ansonsten offenbar keine weiteren nachvollziehbaren Auswirkungen.

Die gegenständlich-figurale Gestalt mancher Gemälde ab 1983 ergibt sich, formal betrachtet, aus der prozeßgetragenen Entstehung geschlossener Lineaturformen. Schumacher bestreitet für eine Tierfigur suggerierende Bilder wie *Telem* (1989) jede darstellerische Intention. Natürlich denkt auch er, wie er im November 1988 in einem Gespräch vor einem vergleichbaren Gemälde erklärte, an eine Kuh. Ein solches 'Erkennen' registriert Schumacher auch bei sich selber mit Amusement. Korrekturen mit dem Ziel, eine gegenständlich unfixierbare Bildgestalt zurückzugewinnen, lehnt er mit der Begründung ab, die betreffenden Bildergebnisse seien mit der gleichen ernsthaften Auseinandersetzung zustande gekommen wie die der anderen Gemälde auch.

Ein weitere linear getragene Motivgruppe, zylindrische und schachtelartige Gefäßformen (²¹⁴), wurde von Schumacher sichtlich in ihrer gestalthaften Gesamtheit herangezogen. Das tragende motivische Element, für das sich Schumacher offenbar vorab entschied, besteht im Aneinanderlagern zweier je von Lineaturen umschlossener Binnenflächen in der Gestaltbedeutung etwa von Gefäßwand und -öffnung. Eine größtmögliche Freiheit der Bildentstehung ist zugunsten des Ponderierens mit geschlossenen Gestaltelementen beschnitten, deren Formtyp von vornherein einen gewissen Flächenanteil beansprucht und Richtungsakzente in der angenäherten Parallelität einiger Konturen doppelt wirksam setzt. Wiederum etabliert Schumacher dieses Motiv, 1980, über Gouachen (²¹⁵; Bsp. .), bevor er es 1983 und 1984 in Form von Gemälden angeht (²¹⁶; Bsp. .). Daß diese motivische Präsentation unsuggestiv und dezent bleibt, liegt an der Zierlichkeit der Lineaturen. Ihr grafisch feiner Auftrag mittels Ölkreidestift trägt der Gefahr motivischer Aufdringlichkeit im Sinne zurücknehmenden Ausgleichs Rechnung. Mit dem Auftreten der *Darstellung* von Körpern entfällt die spezifische materiale Körperlichkeit der in den Kapiteln VI.3.a.- d. ("Bildbestimmende grafische Mittel: ...") behandelten breiten Lineaturen. Gleichwohl handelt es sich nicht um eine identifizierbare Motivübernahme und nicht um Darstellung im konventionellen Sinn künstlerischer Intention, sondern schlicht um die Eigengesetzlichkeit der Gestaltwahrnehmung, geschlossen aneinandergefügte Linien als Körper zu verstehen. Mit Hilfe dieser gesetzten Form kann er sich ganz auf die Figurkonstellationen und ihre Ponderierung konzentrieren.

Eine dritte Gruppe figurativer Ansätze tritt seit 1989 auf. Schumacher bedient sich nunmehr in vollem Umfang auch breiter Lineaturen. Die eingekrümmten linearen Züge sind zweifelsfrei

auf die Umrisse von Tieren, bevorzugt eines Pferdes, abgestellt. Die Annahme eines völlig unbeabsichtigten Entstehens ist in den meisten Fällen nicht mehr zu halten. Ulrich Schumacher, Sohn des Künstlers und Leiter des Josef-Albers-Museums in Bottrop, berichtet zu dieser Art motivischen Zugriffs, daß sich sein Vater solche Formen sozusagen hernimmt, weil sie ihm einfach gefallen (²¹⁷). Dieses rein formale Interesse meint weder das Tier noch die eigentliche Rückkehr zum Impetus der gegenständlichen Darstellung. Es ist für Schumacher offenbar unproblematisch geworden, klare bestimmbare Motive zu setzen (²¹⁸). Dies könnte auch die Begründung für den formal erweiterten Umgang mit bildnerischen Elementen sein. Die Binnenflächen geschlossener Figuren wurde bisher von Lineaturen eingefaßt. In "**Die Zwiebel**" (1990) erscheint die Farbfläche nicht als per Lineatur abgetrennter Teil eines größeren, zusammenhängenden Farbgrundes (²¹⁹; **Bsple.**), sondern als frei gesetzte Fläche mit in sich geschlossener Gestalt. Andererseits transportiert das bildnerische Element der Lineaturen nicht allein die material-konkrete Körperlichkeit ihrer eigenen Faktur, sondern nun auch *in Darstellung* die Körperform der dunklen Wurzelstränge. Geschlossene Figuren bildet sie dabei nicht.

Schumachers Interesse für gegenständliche Motive zeitigt für die Zukunft m.E. ambivalent zu bewertende Bildqualitäten. Einerseits sind motivische Zugriffe denkbar geeignete bildnerische Vorwände für die optische Wirksamkeit des Kraftpotentials, wie es von ihm über Jahrzehnte entwickelt worden ist. Seine Ausrichtung auf unentwegte, jede Kleinfläche eines Bildes ins Auge fassende Modulierung und Unterscheidung kann die Leichtigkeit, die im Akt der Entscheidung für ein klar umrissenes Motiv ästhetisch zum Tragen kommt, in Schumacher-typischer Intensität auffangen.

Andererseits ist die Verbindung der langjährig in hochgradig autonomen bildnerischen *Prozessen* gewonnenen Gestaltungskraft mit gegenständlichen Motiven bedenklich. Sollte sich Schumachers künstlerisches Interesse an Motiven der sichtbaren Umwelt wesentlich ausweiten, so stellt sich die Frage nach der Beliebigkeit dieses Interesses (²²⁰). Könnten zwischen den gewählten Motiven und den bisherigen, autonom bildnerischen Qualitäten formale Korrespondenzen festgestellt werden, so fiel die Antwort positiv aus. - Im Kapitel VII.3.b. ("Geste") werden die Überlegungen zur Problematik der Übernahme gegenständlicher Motive unter prozessualen Gesichtspunkten fortgeführt.

VI. 4. Bildbestimmende materiale Einsätze

Die Beschäftigung mit den materialen Einsätzen geht sinnvollerweise mit ihrer inhaltlichen Aufgliederung in Farbmaterie (²²¹) und sonstige materiale Elemente einher. Letztere sind das Thema dieses Kapitels.

Lassen sich die mit der Hand gezogenen grafischen Elemente in beschreibender Weise leicht von allen anderen bildnerischen Mitteln sondern, so ist dies beim Betrachten der materialen Mittel nicht der Fall. Beispielsweise beinhaltet die Problematik der Relation Vordergrund/Motiv - Hintergrund unterschiedlichste Ausformungen und Umkehrungen. Dies gilt ebenso für die grafische Wirksamkeit ganz unterschiedlicher materialer Einsätze. So ist die dünne Ritzung phänomenologisch weniger zu den breiten Lineaturen und eher den Papierfalten zuzurechnen. Der Überblick ist daher, was die vielen Spielarten bildnerischer Mittel angeht, mindestens so

ausschnitthaft wie derjenige des vorigen Kapitels. Gleichwohl behauptet auch er Anspruch auf substantiellen Einblick in die Vielfalt der künstlerischen Mittel Schumachers.

VI. 4. a. Das Eingreifen in den Grund; Die Bearbeitung des tragenden Stoffs

Um das durch Luftfeuchtigkeit bedingte Verziehen der von ihm damals bevorzugten Holzgründe zu umgehen, wählte Schumacher 1966 doppelagige Türblätter als Malgrund. Während der Arbeit begann er in einem Zornesanfall, auf das erste jener türblattgetragenen Bilder mit dem Hammer einzuschlagen. Zutage trat das wabenähnliche Muster der Türblattfüllung. Diese Begebenheit führte 1966/67 zur Gruppe der sog. *Hammerbilder* (²²²; **Bsple.**). Auch mit ihnen kommt Schumacher über ein Variieren hinaus zu qualitativ unterschiedenen Ergebnissen. Vom kleinen kaum einsehbaren Loch über kleinere und größere Flächen, die der Künstler stellenweise auch noch des Füllstoffs entledigt, gelangt Schumacher durch die Anbindung an unterschiedliche lineare Figurationen, Farb- und Oberflächenbehandlungen zu jeweils völlig andersgearteten Ausdruckscharakteren.

Das Thema des Lochs nahm Schumacher 1969/1970 wieder auf, indem er ungefähr in die Mitte einer Papierfläche Quarktöpfchen aus Plastik einsetzte (²²³; **Bsple.**). Die einem Kubus angenäherten Behälter sind in den Rückraum des Papiers eingelassen. Ihre Öffnung schließt mit der Papieroberfläche ab. Das Loch hat eine gänzlich andere Erscheinung als die Einschlaglöcher der Türblätter. Dort wird die Oberfläche durchbrochen, und ab einer gewissen Flächenausdehnung gibt das Loch die Füllstrukturen, deren teilweise deformierten Stege

bzw. den unregelmäßig freigelegten 'Boden' des hinteren Holzbretts frei. Die im Vergleich zu ihnen wesentlich tieferen Quarktopflöcher geben ebenfalls ein Volumen zur Sicht frei. Ihr Plastikmaterial bietet keine Gelegenheit unregelmäßig konturrierender oder reliefierender Bearbeitung. Das Auge erblickt im Innern des Loches somit keine im Schumacherschen Sinn interessante Formenbildungen. Allenfalls verlieren die Raumbegrenzungen, je nach den Lichtverhältnissen, mit der Tiefe des Einblicks an optischer Deutlichkeit. Die Löcher der Quarktöpfe, als bereits gewesene und nicht durch Schumacher gewordene, setzen zwar Raum ein, eröffnen und verbergen aber nichts. Ihr Ausdruck ist mit den Löchern der Hammerbilder sowenig vergleichbar wie mit dem folgenden Beispiel.

Die Lochöffnung im Bleibild **B-1/1969/1970** scheint Schumacher dem abgerundeten Quadrat der Quarktöpfe bewußt entlehnt zu haben (²²⁴). Durch die kegelförmige Weitung der Lochwände zum Innern sind Form und Volumen des Lochs nicht recht zu überblicken. Die drohende Unbestimmtheit wird durch den gähnenden Charakter der Öffnung ungemein verstärkt, da deren beträchtliche Ausdehnung nichts zur Erhellung der Umstände im Inneren beizutragen vermag; das einfallende Licht wird verschluckt. Aber auch die exakt sichtbaren Gegebenheiten des Loches, sein Rand, stützen einen unheimlichen Stimmungswert. Zerschlissen und tief eingeschnitten wölben sich die Randstücke, aufgeplatzten Lippen ähnlich, nach außen zur Oberfläche zurück, von der die Aufwürfe mit geknitterten länglichen Formen und blasenartigen Unebenheiten variiert aufgenommen werden.

Die Oberfläche, von der soeben die Rede war, ist nur ein Aspekt der Materialität, wie sie den *Bleibildern* zu eigen ist (²²⁵; **Bsple.**). Obwohl die Bleiplatten zumindest bei

B-9/1969 und **B-12/1970** optische Halterung in einer Grundfläche finden - eine Tatsache, die sie ausdrücklich in einen Bild-Zusammenhang setzt - bestimmen die Aufwürfe und Kantenüberlagerungen, die Spuren der materialen Traktierung und der Zuschnitt zu einem Umriß bzw. die plastische Absetzung vom Grund ihre Existenzart als die eines eigenen, abgesetzten Körpers. Das Bogenmotiv von

B-12/1970 ist in der Binnenfläche durch die nach vertikalem Schnitt erfolgte knappe Überlappung der Kanten wie durch das Relief der horizontalen 'Faltenwürfe' grafisch gegliedert. Die Bearbeitungs- und Verschmutzungsspuren durch den Lötbrenner teilen sich in grafische und flächengetragene malerische Elemente. Zu den letzteren treten die Goldtönung des die Bleiplatte stützenden Fasergewebes am unteren Rand und, alles übergreifend, die vielgestuften Lichtwirkungen. Körper, Grund, Oberfläche, Kontur, Formtrennung und -verbindung, Grafik, Malerei sind in den Bleibildern grundlegend miteinander verbunden.

Es wurde oben schon erwähnt, daß Schumacher 1967 den Schwerpunkt vom leinwandgetragenen, mit ölvermischem Farbpigment dicht bearbeiteten Gemälde auf Papier - als technischen Grund wie als bildnerisches Thema - verlegte. Der Forschungsdrang des Künstlers entdeckte es für sich als ein Stoff, mit dem er eine ganze Palette in feinen, aber markanten Stufungen entwickelte - vom reinen Objekt bis zum lediglich feine Knitterungen aufweisenden Bildgrund. Das Thema des Wechsels von Grund und hervortretender Gestalt wird reichhaltig angeschlagen.

Zunächst sei global auf die vielfache Unregelmäßigkeit der gefalteten, gerissenen oder geschnittenen Papiergrundkonturen auch der großen Papier/Acryl-Arbeiten hingewiesen. Ihnen

entsprechen im Bereich der Grafik die Umrissse der Radierplattenabdrücke.

Der große, acrylgehärtete *Knoten* (1968)⁽²²⁶⁾; Abb.) bildet am reinsten die Objektseite aus. Beachtenswert ist jedoch schon bei ihm die Tatsache, daß seine Präsentation keine Allsichtigkeit beinhaltet - er ist einer Fläche an- bzw. aufgelegt, nicht etwa frei in den Raum gehängt⁽²²⁷⁾. Es bestätigt sich Schumachers bildorientierter Ausgangspunkt, der schon bei den *Tastobjekten* keine Rückansicht einschloß.

Paper-Doll (1970) hat eine weit gefächerte, in der Anlage symmetrische Flügelform aus stellenweise mit blauem Pigment behandeltem Packpapier. Vor allem an der Biegungszone unten eng gerafft und gepreßt, zeigt es zum Teil auch noch in den breiter entfalteteten Flächen kräftige plastische Qualitäten. Sein Körper, zugleich Relief, wird vor dunkelbraunem Grund in die Position eines beinahe kastentief gerahmten Bildes versetzt⁽²²⁸⁾. Daß dieser thematische Zusammenhang nicht oberflächlich bleibt, zeigt eine dreifach erfolgte Einbindung. Zum einen behandeln die blauen Farbpartien den Körper des Packpapiers als eine Art zweiten, eingezogenen Bild-Grund⁽²²⁹⁾. Zum anderen nimmt Schumacher mit den fünf weißen, länglich-gerundeten Aufträgen an den Innenkanten des Rahmenkastens die flächigen, unregelmäßig geformten Weißakzente der mehrfach inselhaft umgeschlagenen Papierrückseite auf und bringt sie auf diese Weise in eine Gestalt-Ebene mit dem dunklen Grund. Zum dritten, resultierend, findet vermittelt der funktional ambivalenten Weißpartien der Papier-Rückseite eine grundlegende Verschränkung der blauen Farbaufträge auf dem Papier mit den weißen des Kastengrunds statt.

In *Weißer Bogen* (1969) hat Schumacher ausgeschnittene und weiß angemalte Papierteile zum konzentrisch mehrfach gegliederten Bogenmotiv auf dunkelroten Grund aufgelegt. Von einem Objekt kann nun nicht mehr die Rede sein. Zu sehr sind die weißen Flächenteile, aufgrund der schwindenden Reliefqualität, als Formmotiv in die Fläche eingebunden.

G-17/1970 behandelt das Papier als Grund für das lineare Bogenmotiv. Bei genauerem Hinsehen entdeckt man neben den Faltenbildungen auch Risse. Wenig unterhalb der Bildmitte hat auf diese Weise eine reliefplastische Partie mit in der Richtung des Verschiebens überhängender, leicht gebogener Kante und röhrenähnlich aufgeworfener Rundung eine Zuständlichkeit erreicht, in der sie sich aus dem Zusammenhang des Grundes zu lösen begonnen hat.

Bereits die Wellenformationen des Papier-'Grundes' treten mit den Lineaturen um die gestalthaft aktivere Rolle in Konkurrenz. Lineaturen und Verwerfungen bedingen die endgültigen Gestaltbildungen in wechselnder Dominanz: Hier gleitet die Lineatur über eine Verwerfung ohne Irritation hinweg, dort erfährt sie durch das nachträgliche Spannen des Papiers eine Zerfaserung. Diese Konkurrenz ist dort gesteigert, wo das Papier überstrapaziert wurde. Der 'schmerzliche' Akt des Zerreißen öffnet den eigentlichen Bildgrund und bedingt die Entstehung eines eigenwertigen, bildregionalen Motivs. In der Konsequenz wird das Papier definitiv der eindeutigen Rollenzuweisung als 'passiver' Bildgrund enthoben (²³⁰). Im übrigen erreicht Schumacher durch das Verschieben des nassen Papiers gegenüber der Unterlage eine mit dem auf so völlig andere Weise entstandenen Bleibild **B-12/1970** vergleichbare Wirkung: Das Material der bearbeiteten

'Grund'-Fläche gewinnt einen Aspekt der Körperhaftigkeit, die in variierenden Tendenzen die Reliefqualität übersteigt.

G-17/1970 breitet die Ambivalenz aktiver und passiver Momente der Papierfläche in feinen Abstufungen vor den Augen des Betrachters aus. Die gleiche Thematik führte Schumacher mit Papierarbeiten von 1969 in scharfer Dichotomie vor (**G-4/1969**, **G-5/1969**) (²³¹; Abbn.). Bei ihnen riß er in vertikaler Richtung eine Triangel aus der Papierfläche und klappte deren Zunge nach hinten bzw. sichtbar nach vorne (²³²). Das Ausreißen hinterläßt als Gestalt eine zweite, ungreifbare, deshalb aber nicht weniger positive Form und weist den 'Grund' der Papierfläche als Reservoir für konkrete Formbildung aus. Ist die Triangel nach vorne umgeklappt, entsteht eine Dichotomie von neu und gleich zweifach entstandenem Form-Motiv. Der Triangelriß entwickelt aus dem Papier die Eigenschaften des Grundes wie des von ihm abgesetzten Motivs in einem einzigen Akt. Unvermittelt wechseln die nichtlinearen Bildelemente ihre Gestaltrollen als Grund, Oberfläche und Motiv (²³³). Die Formulierung Umberto Ecos, die er für sein Verständnis eines offenen Kunstwerks mit informellem Charakter ansetzt, "das Sujet des Bildes wird der Hintergrund als Möglichkeit beständiger Metamorphose", hat im Werk Schumachers herausragende Entsprechungen gefunden (²³⁴).

VI. 4. b. Die 'Applikation'

Von Applikation wird bei Materialien gesprochen, die sich durch ihre Festigkeit und durch ihre klare Abgrenzung in Form und Körperlichkeit gegenüber ihrem bildinternen Umraum, insgesamt durch ihre Andersartigkeit, von den pastenähnlichen und flüssigen Erscheinungsweisen der konventionellen Farbpigment-Anmischungen unterscheiden. Die Applizierung erfolgt durch das Anbringen eines solchen Materialstücks an ein künstlerisches Objekt oder, üblicher, an die 'Oberfläche' eines in einem fortgeschrittenen Stadium des Entstehens begriffenen Bildes. Gemäß dieser Umschreibung weist weder die als zweiter Grund auftretende, geknitterte Papierfläche von ZK 61 (1961)⁽²³⁵⁾; Abb.) noch ein Gemälde wie *Tebaga I* (1963)⁽²³⁶⁾; Abb.) mit seinen knotig auftretenden Farb-pigment 'warzen' Applikationen auf.

Während seines Aufenthalts als Gastprofessor in Minneapolis 1967/68 begegnet Schumacher - neben großen Packpapieren, die ihn zu seinen Papierarbeiten anregen - der Sisalfaser⁽²³⁷⁾. Er formt sie zu unregelmäßig auseinandergezogenen Flächengespinsten, bevor er sie - einzeln oder zu mehreren - auf die helle Papierfläche aufklebt⁽²³⁸⁾; Abbn.). Ihre Bearbeitung weist undurchdringliche Partien, dicke und dünne lineare Stränge und Züge, die an Schumachers bisherige grafische Elemente anschließen, und eine den netzartigen Zusammenhang bis ins Extrem beanspruchende Ausdünnung auf. Schumacher bringt sie ungeniert mit den grafisch meist kräftigeren, material aber zurückhaltenden Fettkreide-Lineaturen zusammen.

Das dem Auftrag von Sisalgeflecht auf Papier materiell und gestalthaft denkbare entgegengesetzte Extrem vollzog Schu-

macher 1975/76, als er Feldsteine auf das Holz der Bildfläche anbrachte. In **Petros II** (1976) sind zahlreiche, zunächst naturbelassene, oft mehr als faustgroße Steine angebracht. Die Gattung 'Bild' scheint bis an ihre Grenzen strapaziert. Tatsächlich ist auch hier Schumachers unbeirrt bildorientiertes Denken nachweisbar. Mit der Verwendung der Steine setzt Schumacher nicht einfach eine Idee oder gar ein Konzept zur Erweiterung des Bildbegriffs um. Der Rhythmus ihrer Zuordnungen, der die unterschiedlichen Formationscharaktere spannungsvoll ineinander übergehen läßt (²³⁹), zeugt an sich schon von Interesse an der Beziehung zwischen Steinverteilung und querformatiger Bildfläche. Diese allgemeine Orientierung erfährt in der Korrespondenz zu dem oben in einer flachen Bogenform konturierten, das Bild breit durchwirkenden Bereich helleren Rots einen intensivierten Nachdruck, indem die Steininformation als Ganzes dem flach nach oben gerundeten Silhouettenzug unaufdringlich, aber eindeutig entspricht. Die handwerkliche Methode der Applikation führt der prozeßbetonten Bildentstehung formaler Entsprechung interessanterweise ein dem *kompositionellen* Denken verwandtes bildnerisches Moment zu. Der Formangleichung nähert sich Schumacher allmählich, in schrittweise, Stein für Stein, gesetzten Akten der Formierung. Das Wagnis prompten Handelns, das aus dem Augenblick agierende Moment variiertes Formwiederholung einer ganzen Gestalt ist im Umgang mit den Steinen ausgeschlossen. Indes ist die Gestalt der Steinformation doch lebendig an sich zu nennen (vgl. die **Detailaufnahme Petros II.**). Zudem korrespondiert sie mit den wie zufällig verteilten Hammerlöchern - negative Entsprechungen zur Raumform der Steine - und vor allen Dingen mit jenen ihrer äußeren Steine, die in das Umfeld der Formation auskragen. Schumacher bindet die Formation vollends in einen bildnerischen Zusammenhang, indem er vielen Steinflächen die

Töne des roten Farbgrunds überlegt, den Vertikalzug der Rinnsuren mit schwarzen linearen Aufträgen willkürlich auf sie überträgt und sie auch mit den wenigen weißen, mit Abstand hellsten Akzenten des Bildes versieht. Deren scharfe Konturführung gibt sich den Formen der sie tragenden Steine gegenüber völlig ignorant. Als Folge bindet die in Helligkeit und Form weit herausragende Auffälligkeit der weißen Flecken die gestalterische Ebene der Steininformation gelungen in das restliche Bildfeld ein.

Schumachers Vorgehensweise unterläuft durch die formanaloge und malerische Einbindung der Steine in das Bild die pure Applikation. Erneut zeigt sich das vorrangige Interesse Schumachers am *Bild* durch Erreichen von Kommensurabilität, d.h. von gegenseitigen Bezügen zwischen zunächst augenscheinlich disparaten gestalterischen Elementen innerhalb eines Gestaltungsfelds.

Der Einsatz von Asphalt 1974/75 (²⁴⁰; **Bsple.**) zeigt noch deutlicher die begrenzte Tragfähigkeit des Begriffs der Applikation. Schumacher sonderte von einer größeren Masse, indem er sie teilweise zertrümmerte, einzelne Stücke. In erhitztem Zustand richtete er diese weiter zu und trug sie auf den Bildgrund auf (²⁴¹). Das Materialstück kann also nur durch vorübergehende Zustands- und bleibende Formveränderung angebracht werden. Der Asphalt wird vermittels der notwendigen Tätigkeiten des Applizierens erst eigentlich zur Formung gebracht. Schumacher nahm auf die Körperform der einmal mehr flachen, ein andermal steil felsförmig aufragenden Stücke auch über ihre Oberflächenbehandlung gezielt Einfluß. Die Asphaltbrocken *Elias*' haben die Form dick aufgetragener Batzen. Ihre Oberfläche wird durch teilweise stark reliefierte Schlierenformen, rundliche Buckel und wenige, wie

Glasurüberzüge wirkende, unentwegt zwischen konvexen und konkaven Biegungen wechselnde, flachere Zonen gebildet. Die Lichtreflexe glänzen in kleinteiliger Wellenbildung. **Eliams** Asphaltbrocken sind dagegen scharf gekantet. Die größten unter ihnen stoßen wie Klippen mit klaren, glatten Flächenbegrenzungen in benachbarte Flächenräume bzw. frontal aus der Bildfläche heraus. Ihre fast strenge Anordnung entspricht der Formenklarheit der einzelnen Asphaltstücke. Auf ihren Flächen findet man gespiegelte Extrakte der aktuellen Lichtverhältnisse. Diese vermitteln die Wände und Kanten der Asphaltstücke über die Weißaufträge und die weißlich pigmentierte fleckige Struktur der großen grauen Fläche fließend zum malerischen und, allgemein, formalen Gesamtzusammenhang des Bildes.

Schumachers Asphaltstücke nehmen innerhalb der bildnerischen Elemente des Künstlers eine eigenartige Position ein. Sie besetzen in Klumpenform ein Volumen, das im Charakter dem der Feldsteine in **Petros II** nicht unähnlich ist. In ihrer Schwärze und Formung entsprechen sie den Hammerlöchern vielleicht noch mehr als die Steine. Sehr unorthodox ist ihr nachdrückliches grafisches Moment innerhalb des Bildganzen, so wenig dieses, allenfalls in den Kantenbildungen auf **Eliam**, Elemente der Linearität aufweist. Die grafische Qualität liegt anscheinend in den nachdrücklichen Akzenten, welche die unterschiedlichen Größen der Fleckformen und ihre meist zerfurchten, daher lichtschluckenden Oberflächen setzen.

In *Fluß* (1983) formte Schumacher sogar eine flächendeckende, lange Reliefzunge aus schwarzbraunem Asphalt. In ihr reihen sich ovalförmige Erhebungen aneinander. *Dunkle Wolke* (1983) übernimmt das Thema rein motivisch in konventionellem Pigmentauftrag.

Mehr oder weniger dominante bis kleinteilige Applikationen sind auf vielen weiteren Gemälden anzutreffen. Ihre Gegenstände sind oder waren Kartoffelkraut, Zimmermannsnägel, Steine, Drahtgitter, Plastikhandschuhe, Pinsel, Laub, Holz, Schrauben, Schnüre, sonstige Fundstücke (²⁴²; Bspile.). Neben aller bildnerischen Ernsthaftigkeit drückt sich auf solchen Arbeiten auch der reine Spaß am spielerischen Umgang mit diesen in einem bildnerischen Zusammenhang durchaus eigensinnig wirkenden Dingen aus. Bildnerisch gesprochen, stützt ihr Dasein den texturalen Reichtum, fallweise auch die bildnerische Struktur. Antipodisch hierzu sieht es bisweilen aber auch so aus, als ob Schumacher mit ihrer diskreten Widerborstigkeit auf der Ebene des Details, sozusagen zwischen den Zeilen, sein eigenes Bemühen, gestalterische Aktionen und verwendetes Material innerhalb des großen Zusammenhangs der Bildanlage aufeinander abzustimmen, ironisch kommentierte.

VI. 5. Räumliche Elemente in Konkretion und Gestaltbildung

VI. 5. a. Ein Blick auf die Höhlenmalerei

Innerhalb der Malerei stehen sich das informelle Bild und die Höhlenmalerei als denkbare Extreme unter Gesichtspunkten gegenüber, deren Bedeutung zu Unrecht als geläufig und selbstverständlich genommen werden könnte. Die primären Gegebenheiten der informellen materialen und prozessualen Konkretion lassen einen 'Vergleich' sinnvoll erscheinen, der zur Klärung einiger der gestalthaften und konkreten Bedingungen des informellen Bildes dienen kann. Für **Rofos** wurde die Vorstellung imaginärer Erweiterung und der Offenheit

bereits ausführlich behandelt. Daran wird im folgenden unter Einbeziehung der Werke Schumachers ab 1960 angeknüpft. Die Überlegungen gehen von der Objektivität des informellen 'Tafelbildes', von den Begriffen des Grundes und der Oberfläche aus. Diese begründen erst die gegensätzlichen Tatbestände von Offenheit und Begrenzung.

Der - nicht nur magische - Charakter der altsteinzeitlichen Malerei verbietet selbstverständlich jede Gleichsetzung mit dem neuzeitlichen Bildverständnis. Der künstlerische Gesichtspunkt der *figürlichen Darstellung* ist nur ein Teil der ein ganzes Weltbild im Kern repräsentierenden Darstellung. Der Malgrund der Höhlenwand war nichts weiter als die grundlegende Gegebenheit, die Darstellung unter wesentlicher Einbeziehung symbolischer Ideogramme zu installieren (²⁴³). Diesen Faktoren ordnete sich natürlich auch die Darstellung eines Tieres in Bewegung unter. Die sie umgebenden Flächen halten keine darstellerischen Raumqualitäten im heute gängigen Bildsinn bereit. Der Grund ist nicht als ein innerbildlicher Raum zu verstehen, welcher der Tierdarstellung einen potentiellen, Kontinuität zu ihr aufweisenden Bewegungsraum liefert. Die vielfachen Überschneidungen unzusammenhängender Tiermotive belegen dies. Dementsprechend findet die Darstellung, anders, als sie das heutige Verständnis auffaßt, in der Figur bzw. in den Ritzungen selber ihren Abschluß. Auch existiert keine gesonderte, seitlich abgesetzte, Rahmenziehung. Die Ganzheit der zum Ausdruck kommenden Weltinterpretation bedarf ihrer nicht.

Im Fall der informellen Bilder, wie sie von Künstlern wie Schumacher geschaffen wurden, bedingen einander, wie gesagt, die Qualitäten der Offenheit und der Geschlossenheit. Zu der klassischen Begrenzung einer innerbildlichen gestalterischen

Konstellation durch den Bildrahmen tritt das im Ausdruck wesentlich gesteigerte Thema der sog. Bildoberfläche und, speziell bei Schumacher, das vielfach auftretende Moment der Geschlossenheit meist linearer Gestalten.

Primär materielle Rahmenbedingung der Höhlenmalerei und damit der Malerei schlechthin ist, neben dem von der Hand zubereiteten und durch sie dann aufgetragenen Farbmateriale, die Wandfläche. In dieser Eigenschaft tritt der Malgrund in der Geschichte der Kunst selten derart offen vor Augen wie in der Höhlenmalerei. In keinem anderen Zusammenhang ist die sichtbare Fläche einer Malerei so eindeutig in ihrer ausschließlichen Funktion als materialer Grund verstehen wie hier. Der Wandgrund der Höhlenmalerei, rein als Medium aufzufassen, weist keinerlei künstlerischen Bezug - vielleicht ließe sich auch sagen: keinerlei Ausdrucksbezug - zur Malerei selber auf. Unverhüllt vor den Augen ausgebreitet, greift er optisch und handwerklich unmittelbar in die Malerei ein und bleibt dennoch außerhalb einer eigentlichen, 'bildkünstlerischen Integration' im heutigen Verständnis.

Am Ende der achtziger Jahre des 19. Jhds. erklärte die französische Künstlergruppe der Nabis um Maurice Denis die Bildfläche in ihrer Zweidimensionalität zum primären, nicht diskutierbaren Kriterium jeglicher Malerei. Erst als diese prinzipielle Setzung kurz nach Beginn der klassischen Moderne erfolgte, konnte diese überhaupt in Frage gestellt werden. Mit dem radikalen 'Angriff' durch die materialbetonte informelle Malerei konnte die Bildfläche nach *Grund* und *Oberfläche* differenziert werden. Die Oberfläche gewinnt als material bestimmender bildnerischer Faktor einen ästhetisch eigenständig diskutierbaren Rang (²⁴⁴). Diese bildnerische Auseinandersetzung wurde konkret mit greifbarer Farbmaterie

(²⁴⁵) und gestaltmäßig mit dem Figur-Grund-Problem transportiert. Wurde diese Thematik im Kapitel VI.4.a. ("Das Eingreifen in den Grund ...") unter allgemein gestalterisch-motivischen Gesichtspunkten behandelt, so gilt das Augenmerk im folgenden mehr den entgrenzenden Qualitäten, die Schumacher unter selbstgeschaffenen Bedingungen des Bildgrundes bzw. der Oberfläche schon in **Rofos** etablierte.

VI. 5. b. Zu den Reliefqualitäten der Farbmaterie und der Bildoberfläche

Arnold Gehlen suchte 1960 mit dem Begriff der 'Struktur' diejenige materiale Textur zu erfassen, die "die bloße Flächenwirkung" übersteigt (²⁴⁶). Gleich einem Analogon zur relativen Unbestimmtheit informellen Schaffens wird ihm von Gehlen zugleich jener Gestaltaspekt auferlegt, welcher darauf beruht, "mittels aller möglichen Mischtechniken unbekannte, abgeschabte Substanzen her(zu)-stellen" und auf diese Weise eine "Neomaterie" zu bilden, deren Anmutungswerte "das Morsche, Krümelige, Lehmige, Welke, Kunstharzige usw." nur ungefähr evozieren (²⁴⁷). Gehlens Ausführungen zu einem der informellen Malerei angelegten Strukturverständnis kommen bezüglich der Nomenklatur demjenigen der Gestaltlehre ins Gehege, anhand derer Gehlen selber den Bildaufbau der *Ranke* Paul Klees (1932) unter Verwendung des Begriffs "Struktur", hier, wohlgermerkt, im Hinblick auf Figuralgefüge, Anordnung und Komposition, anschaulich erläutert (²⁴⁸). Im zweiten Fall zeigt Gehlen m.E. die sachlich korrekte Verwendung des Struktur-Begriffs auf. Ihm ordnet man gedankliche bzw. bildnerische Klarheit oder Trennschärfe zu. Die von Emil Schumacher um 1957 vorgenommene Polarisierung künstlerischen Schaffens mittels seiner Bilder auf der einen

und seiner nicht kategorisierbaren *Tastobjekte* auf der anderen Seite ist hervorragend geeignet, das Dilemma der Existenz zweier verschiedener Strukturbegriffe anschaulich werden zu lassen. Die Unmöglichkeit, ein *Tastobjekt* in der Gesamtheit seiner gestalterischen Mittel irgendeiner bildnerischen Kategorie bzw. Gattung zu unterstellen, bestätigt die Deckungsgleichheit seiner Sachverhalte mit den Inhalten des materialen 'Struktur'-Begriffs Gehlens. Ein wesentliches Charakteristikum der *Tastobjekte* besteht nämlich in der Schaffung einer *Textur*, deren retinale Wirkung sowohl von der körperhaften Materialität der Stoffe, als auch vom bildanalogen, den Trägerstoff zum Teil gerade außer acht lassenden Farbauftrag herrührt. Die *Tastobjekte* weisen Tatbestände stofflicher, speziell: 'ungeordneter' 'Natur' auf, in denen sich die Kategorien rein farbgetragener, optischer Oberflächenstruktur und der materiegetragenen Reliefhaftigkeit, in Einklang mit der informellen Intention, völlig vermischen. Die ihnen in vielem verwandten, 'offizielleren Nachbarn' der *Tastobjekte*, Schumachers Gemälde, stehen klar auf der anderen Verständnisseite von 'Struktur' - auf Seite der bildnerischen Organisation.

Werner Schmalenbach spricht 1961 davon, daß sich in der aktuellen Malerei "die Vorstellung des Bildes als einer Kruste oder einer Borke durchgesetzt" habe (²⁴⁹). Diese texturale Qualität tritt in der Begegnung mit Schumachers Werken seit 1959 immer wieder auf. Sie setzt allerdings die Bildoberfläche als Kontinuum voraus und spielt bei Schumacher überdies nicht die einzige bildbestimmende Rolle. *Pilar* (1959/60) und ***Atlanta I*** (1987), Bilder, bei denen man, im Gegensatz zu ***Rofos*** (1960), ***Soman*** (1962) oder ***Elam I*** (1981) tatsächlich von einer wenigstens grundsätzlichen Kontinuität der Oberflächen-Farbkruste sprechen kann, haben zugleich mit deren Präsenz

eine wenigstens nicht minder wirkungsvolle figurative Gestalt mit unterschiedlichen Verweisgraden auf potentiell gegenständlich interpretierbare Formen.

Im gleichen Text referiert Schmalenbach bezüglich der informellen Malerei die Vorstellung, daß Form und Farbe nicht mehr auf dem Grund stünden, "sondern mit diesem ein Amalgam bilden." (²⁵⁰). Wie in den Ausführungen zu **Rofos** und zu den Behandlungsarten des 'Grundes' erläutert (Kap. VI.4.a.), ist für Schumacher diese Amalgamierung nicht als ein tendenziell ununterschiedenes Vermischen zu verstehen. Die Unvermitteltheit, mit der Momente von 'Grund' und 'Oberfläche' nebeneinander stehen bzw. in ein und demselben Phänomen auftreten - siehe z.B. die gerissenen Papier-Triangeln - führt in **Rofos** beispielhaft zu einem ständigen Wechsel kleinregional zueinander bezüglichlicher Disparatheiten. Daß dennoch eine Bildeinheit zustandekommt, hat wesentlich mehr mit bildnerischen Verschränkungen (²⁵¹) voneinander unterscheidbarer Gestaltungsebenen zu tun denn mit einer globalen Amalgamierung.

Auch für Schumachers originär informelle Schaffensphase von 1956 bis 1959 kann die Borkenbeschaffenheit des Farbmaterials nicht ohne weiteres behauptet werden. Das Prinzip der Vereinzelung aller gestalterischen Schritte bzw. der Absetzung grafischer gegenüber flächigen Elementen ist bei diesen Arbeiten offenkundig. Die Verhältnisse der materialen Konkretion entsprechen diesem Prinzip unmittelbar. Oberflächenhafte Kontinuitäten, sollten sie im Ansatz sichtbar sein - z.B. im gelben Farbgrund **Gibbos** (1957) - werden im Sinn strukturierter Diskontinuitäten überarbeitet. Entsprechendes gilt bis zum Jahr 1958 für die Beziehungen zwischen den Stofflichkeiten, den grafischen Bearbeitungen und dem

weitgehend in ganz offensichtlich separaten Akten getätigten Farbenreichtum. Stofflichkeiten und Farbenreichtum sind vor allem der Detailbetrachtung zugänglich. Für den zusammenfassenden Blick auf das *Bildganze* bedingt die Separierung gestalterischer Schritte bzw. bildnerischer Elemente (Gründe, Grafismen, einzelne Farbaufträge) die tendenziell ungewichtete Vielfalt der Farbmaterialitäten - z.B. bei **Taras Bulba** oder *Kadmium* (²⁵²). In den Größenordnungen bis zur Kleinteiligkeit aufgefächert, ist schon für eine mittlere Distanz zum Bild das Erkennen vieler spezifischer, farbmaterieller Erscheinungsformen erschwert. Es kommt daher, phänomenologisch bedingt, zu einer gewissen Nivellierung des stofflichen Eindrucks. Dies zeigt auch der Vergleich mit Bildern wie **Rofos** (1960), **Bogen auf Rot** (1967), **Ohne Titel** (1974), **Atlanta I** (1987). Diese - nicht überzubewertende - entfernungsabhängige optische Nivellierung ist z.B. aber nicht mit den farblich und stofflich homogenen Qualitäten der sog. *terrestrischen Formationen* (1956-59)(²⁵³) K.F. Dahmens gleichzusetzen.

Emil Schumacher hat, neben der ungemein vielfältigen Behandlung der Farbmaterie, noch andere Formen der Ineinssetzung material-reliefhafter Behandlungen mit bildnerischen Mitteln entwickelt. Sie liegen in den Knickungen, Faltungen und Überlappungen der Papierflächen. Es ist sinnvoll, diese im Wortsinn grundlegenden Tätigkeiten Schumachers auch unter dem Gesichtspunkt der Dreidimensionalität zu betrachten, weil damit das eventuell im Allgemeinen bleibende Verständnis der hierdurch erreichten 'Textur' eine den Tatbeständen entsprechende Trennschärfe erreicht. Das Knicken des Papiergrundes ist methodisch der durch Farbmaterie transportierten Reliefwirkung entgegengesetzt. Schumacher weist dem Papier als Grund-Stoff durch Knickungen u.ä.

Entgrenzungspotentiale zu. Es wird in eine Form gebracht, deren mehr oder weniger amorphe Plastizität der handwerklich korrekt behandelten Planheit und der Passivität bloßen funktionalen Dienens konventioneller Bildgründe zuwiderläuft. Durch die vorlaufenden bzw. daran anschließenden gestalterischen Handlungen wird das Papier indes dem Bildresultat völlig eingegliedert. In **B-2/1969** zeigt sich am unvermittelten Aufeinanderstoßen zweier Farbnuancen-Zonen entlang der beiden auffälligeren Querfaltungen wie auch an den faltenbedingten seitlichen Versetzungen der Lineatur links und rechts in der unteren Bildhälfte, daß Farbbehandlung und Lineatur-Auftrag schon vor den Papierfaltungen getätigt wurden. Selbst wenn man von dem vertikalen Einschnitt am oberen Bildrand absieht, behält die aktive Integration des Grundes in einen bildmässigen Zusammenhang ihre Geltung. Die zeitliche Umkehrung konventioneller Aufbaustufen, nach deren Ordnung die - und zwar dienende - Zurichtung des Grundes vor dem weiteren bildnerischen Aufbau erfolgt, steht mit dem gestalterischen Denken Schumachers in Einklang. Seine Stimmigkeit ist nicht aus dem Einhalten einer klassischen zeitlichen Ordnung gestalterischer Schritte abzuleiten, sondern aus der unmittelbar am Werk einsehbaren Klarheit bildnerischen Aufbaus, die Schumacher nicht trotz, sondern mit der Überschreitung bildnerischer Kategorien wie die des 'Grundes' bzw. der 'Oberfläche' erreicht. Informelles und 'klassisches' bildnerisches Denken sind zu größter Einheit gebracht.

Die Gouache **G-13/1961** entspricht der klassischen 'Aufbau-Ordnung', gemäß derer der Grund nach seiner Installierung als solcher belassen wird. Dies heißt, daß die einmal erreichten Papierfaltungsverhältnisse im weiteren weder kategorial reduziert (z.B. durch Glattstreichen) bzw. gestalterisch

angegriffen (z.B. durch Zerreißen) noch kategorial übersteigert (z.B. durch starke Raffung und plastische Faltenbildung) werden. Schumacher überstreicht sie stattdessen mit bläulich-weißer Farbe. Vor allem in der rechten Bildhälfte heben sich der Farbauftrag und die Gegebenheiten des leicht reliefierten Grundes gegenseitig hervor. Die gestalterischen Mittel erscheinen durch die Transparenz ihres Einsatzes völlig klar voneinander abgesetzt. Eine gewisse Mindestgeschwindigkeit des Farbauftrags bewirkt in Verbindung mit der Dichtigkeit der Farbmaterie, daß die tieferen Wellensoleen des Papiergrundes weder sofort noch im nachhinein durch einfließende Farbe bedeckt werden. Die Farbverschiedenheit des relativ hellen Farbanstrichs und des dunkleren Papiertons unterstützt die Absetzung der vertieften Zonen gestalthaft, während die Pigmentdicke des bläulichen Weiß die Reliefunterschiede auch konkret verstärkt. Vom Einsatz eines breiten Pinsels zeugen die weißen, längsparallelen Schlieren der nur halb verrührten Farbanmischung. Sie etablieren zugleich eine eigene, zum konkreten Akt der Überstreichung konkurrierende Gestaltebene, da sie für die Wahrnehmung einen gesonderten Zusammenhang stiften. Gleichwertig treten sie neben die Gestaltformation der 'natürlich' anmutenden, tachistisch wirkenden Texturen der Vertiefungswellen.

Diese Bildpartie belegt beispielhaft, wie Schumacher über klar unterscheidbare Faktoren eine gestalterisch komplexe, im einfachen Akt des Farbüberstrichs unteilbare Synthese schafft. Arnold Gehlen würde ihre Erscheinung wohl global mit 'Struktur' im Sinn einer naturparallel texturalen, materialbetonten Oberflächendichte umschreiben, was in seinem Verständnis die verbleibende Unklarheit über ihr Entstehen einschließt (²⁵⁴). Schumachers 'Strukturen', die Oberflächenwie die bildnerischen Strukturen, hingegen sind als Ergebnis

prinzipiell klarer Handlungsweisen anschaulich zu begreifen. Das Gleichgewicht zwischen der konkret-plastischen wie gestaltnmäßigen Dynamik des Grundes und seiner Überstreichung - welcher ein bändigendes Moment nicht ganz abzusprechen ist - erfährt in Folge dieser gestalterischen Klarheit nicht etwa einen Spannungsverlust, sondern erreicht im Gegenteil ein hohes Niveau dichotomer Verhältnisse.

Eine materiale Steigerung, die über Reliefqualitäten bzw. über die ausgesprochen plastischen Qualitäten der an der Bildvorstellung orientierten Applikationen hinausgeht, ist in Schumachers Bildwerken nicht anzutreffen. Bernard Schultzes Arbeiten der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre zeigen eine solche Tendenz zu einer 'Malerei, die in den Raum wandert', bis sie sich mit den *Migofs* endgültig von der Bildfläche löste (²⁵⁵). Gerhard Hoehmes Arbeiten beschäftigen sich seit der zweiten Hälfte der sechziger Jahre auf mehr konzeptionelle Art mit Übergängen vom Bild in den Bild-Vorraum. Hoehme bedient sich vorwiegend mit den Farbtönungen der Bildfläche korrespondierend gefärbter Plastikschläuche. Inhaltlich den Gesichtspunkt des Transports durch Röhren, der Verbindung oder des Ausgreifens in den Vor- und Seitenraum thematisierend, bilden sie formal den denkbar größten Gegensatz zur physischen Erscheinung der gerahmten Bildfläche. Dieser maximale Kontrast setzt dem Thema des Überleitens und Ausgreifens in der Wahl seiner Ansätze äußerst variable Spielräume; im Einzelfall engt er die Möglichkeiten stufenloser Vermittlung bzw. Angleichung von Schlauch und Bild auf ein Minimum ein. Dieser Umstand ermöglicht Hoehme die Zuspitzung in der formalen Auseinandersetzung (²⁵⁶). Gottfried Boehms Bemerkung "Die Entgrenzung des Bildes ist für ihn kein Flächenphänomen" meint Hoehmes Ansatz der "Erweiterung in den Vorraum oder *Frontalraum* vor der Bildfläche" (²⁵⁷). Diese Erweiterung findet

physisch greifbare Formen (²⁵⁸). Wenn es Schumacher immer wieder um die Erweiterung seiner Bildmittel ging, so im Interesse, neue Lösungen innerhalb der Gattung des Bildes zu erreichen (²⁵⁹).

VI. 5. c. Zu Vor- und Umraum des Gemäldes

Es wurde eben festgestellt, daß die physische Form der Bildwerke Schumachers die ästhetische Wertigkeit des Bildes als künstlerische Gattung nicht zu überschreiten sucht. Gleichwohl muß auch bei Schumacher auf in der Konkretion und in der Gestalt der Gemälde angelegte Momente der Erweiterung eingegangen werden. Physisch nicht evident, kommen sie auf der Rezeptionsseite zur Wirkung (²⁶⁰).

Die Konkretion der Gemäldeoberflächen zeugt im allgemeinen von einer unüberbietbaren Bearbeitungsintensität. Die Eigenwertigkeit von Bewegungsspuren, von bildnerischen und farbmaterialen Sensationen im Bereich kleiner und kleinster Bildregionen erhebt die Forderung, wenigstens einige der Bildörtlichkeiten stellvertretend aus nächster Nähe zu betrachten (²⁶¹). Es ist also nicht völlig dem Belieben des Betrachters überlassen, ob dieser die malerische Konkretion als solche zu registrieren gewillt ist oder nicht. Um die grundsätzlichen ästhetischen Wertigkeiten eines Schumacher-Gemäldes zu erfassen, ist der Betrachter daher verbindlich angehalten, sich während seiner Tätigkeit in einem Bild-Vorraum zu bewegen, dessen Dimensionen und dessen unsichtbare Gliederung drei Grundentfernungen entsprechen. Der weiteste Abstand ermöglicht das phänomenologische Erfassen der Bildgesamtheit in einem Blick. Tritt man näher heran, nehmen einzelne Gestaltungsschritte die Aufmerksamkeit verstärkt in

Anspruch. Aus nächster Nähe gewahrt man unzählbare Details, die in den anderen Entfernungsstufen zum Teil überhaupt nicht erfaßt werden können. Sie erweisen die Komplexität unentwegter Modifizierung auch im kleinsten Maßstab und erschließen die Gültigkeit gestaltmäßig wirksamer Größenordnungen auf sozusagen sub-motivischem Niveau. Lokale Motivelemente - beispielsweise eine klumpige, fingerkuppengroße Erhebung - offenbaren auf diese Weise ein in noch kleinere Größenordnungen gegliedertes farbmaterialiales Umfeld und entwickeln in der Folge eine ungeahnte Monumentalität. Ein solches Erfahrungsmoment bestätigt, was Gehlen allgemein bezüglich der von ihm so genannten Malerei-"Gebilde" sagt - daß die materialbetonten Arbeiten Schumachers - u.a. - "auf sich ausschliessende Zugänge hin gebaut" sind (²⁶²). Nach einer Formulierung Michel Baudsons legitimiert diese Erfahrung auch die "nichtlineare Wahrnehmung", deren Charakteristik, auf die Kunst Schumachers bezogen, darin besteht, daß sich solche Detailelemente, aus großer Nähe betrachtet, der gegenseitigen "Reich"- bzw. "Rufweite" (²⁶³) und damit dem großen Bildzusammenhang entziehen. Die auch aus großer Nähe noch immer progressiv gestaffelten und damit infinit erscheinenden Detailverhältnisse des Farbmaterieauftrags gleichen den in ihrer Feinheit nicht mehr erfaßbaren Größenverhältnissen, wie sie sich einer Schau der Erdoberfläche aus größerer Höhe darbieten. Diese Ähnlichkeit gründet tatsächlich auf einer Strukturhomologie der Verhältnisse von materialer Bild- und geologischer Erdoberfläche.

Während beispielsweise die Lineaturgestalt des Bogens - als ganze, unter den anthropogenen Bedingungen menschlicher Maßstäbe geschaffene Figur - in der Kunst Schumachers eine Monumentalität figural-bildhaften Charakters entwickelt, eröffnen sich aus zentimetergeringen Entfernungen von der

Bildoberfläche planetarische Maßstäbe mit Distanzwirkungen von bis zu tausenden von Kilometern. Mit dem Wechsel der Betrachterentfernung vom Bild wechseln bei Schumacher die Kategorien der ästhetischen Monumentalität.

Die behauptete ästhetisch bedeutsame Konkretion, die Qualität bildnerischen 'Reichtums' kann ohne die tiefengestufte Wechselbewegung des Betrachters vor dem Bild nicht voll ausgelotet werden. Bildnerische Mittel aktivieren über die material getragene Konkretion indirekt einen Bild-Vorraum, durch dessen Ausschreiten die primär bedeutsame Bildwirklichkeit erst umfassend begreifbar wird (²⁶⁴). Im Unterschied zum Ansatz Gerhard Hoehmes wird die Entgrenzung in einem kategorialen Wechsel auf das Betrachterverhalten übertragen. Die faktisch greifbar vorhandenen Entgrenzungsmomente der Werke Hoehmes veranlassen ein Betrachterverhalten in der Form unmittelbarer Entsprechung, also ohne diesen eigentümlichen Kategorienwechsel. Bei Schumacher wird er durch bildnerische Gegebenheiten initiiert, welche die charakteristischen Rahmenbedingungen des Ortes der Bildoberfläche nicht verlassen.

Auch im Feld der konventionellen Gestaltwahrnehmung tritt bei vielen Schumacher-Gemälden ein Aspekt auf, der korrekt nur als ein potentiell - nichtsdestoweniger aber existierendes - bildnerisches Moment zu begreifen ist. Gabriele Lueg spricht bei informellen Bildern von der Möglichkeit, das Bildgeschehen im Geiste "allseitig, also auch nach vorn in den Raum hinein" weiterzudenken (²⁶⁵). Diese Perspektive umreißt, bei aller Notwendigkeit, sie fallweise zu differenzieren bzw. einzugrenzen, eine sozusagen 'konjunktivische', aber legitime Möglichkeit. Nach den Stufen unmittelbar konkret physischer Vorstöße in den Bildvorraum - siehe Hoehme - und des durch die

Konkretion der Bildoberfläche vermittelten Kategorienwechsels bildnerischer Wirksamkeit auf die rezeptive Bewegung im Vorraum des Bildes wird hiermit ein mentales Geschehen angesprochen, das keine sichtbare Entsprechung hat. Indem seine Bezüge zum Bild nicht deiktisch verifizierbar sind, kann dieser Gedanke, was seine intersubjektive Diskutierbarkeit betrifft, nur an die Vorstellungskraft bzw. Offenheit des Lesers als Betrachter appellieren, ihn bei sich selbst als Element allgemein gültiger Wahrnehmungsgesetze zu entdecken. Als solcher gewinnt er dann eine am Bild orientierte Wirklichkeit (²⁶⁶).

Am Beispiel **Midun** (1975) ergeben sich für dieses dynamische Gestaltmoment zwei Ansätze. Der eine hat den konkreten Umstand zur Grundlage, daß die materialen Aufwerfungen und vor allem die Mehrfachlagen der Lineaturen eine den Wachstumsformen von Korallen analoge Schichtenlage aufweisen, deren Richtungspotential, gemäß der zeitlichen Folge ihres Auftrags, aus dem Bild nach vorne, auf den Betrachter zu, herausdrängt.

Der andere Ansatz betrifft die gedankliche Entgrenzung in Richtung der Bildtiefe. Der obere, horizontal orientierte Abschluß der kombinierten Lineatur- und Flächenformation läßt die Assoziation an Hügel-silhouetten aufkommen. Einer unter vielen Gestalteindrücken, welche die Lineaturen betreffen, ist derjenige eines Terrain-Querschnitts. Er stützt sich auf die sichtbaren Andeutungen der hier und dort innerhalb der dunklen Lineaturen offengelegten Türblattfüllungen und, wesentlich deutlicher, auf die bis zum hinteren Türblatt glatt ausgeräumte, beinahe flächige, Lochöffnung. Ihre reale Tiefe legt durch Analogiebildung die Vorstellung nahe, daß die linearen Formen freigelegte Schnittflächen von in die Bildtiefe reichenden Gesteins-adern darstellen. So wird das

große Loch zum Anlaß der Tiefenvermutung für die anderen linearen Formationen, zumal die Lineaturen, die runzigen, realen Querschnittflächen der Türblattfüllungen und der Lochboden (die zweite Türblattfläche) in gleicher Farbe gehalten sind. Die Gestalt der Hügelformation vor einem offenen 'Himmelsausschnitt' bringt, in Steigerung, die Vorstellung einer Raum- bzw. geologischen Formationstiefe mit sich, die am konkreten, optisch evidenten Datum der hinteren Türblattfläche ihrerseits nicht haltmacht. Indem sie sich am als unendlich eingebildeten Tiefenraum der 'Himmelszone' orientiert, übertrifft die Gestaltwahrnehmung zuletzt die Maßgabe real angegebener Tiefe.

Die dynamischen Gestaltmomente beider Ansätze wirken unentwegt in der Qualität von Potentialen. Die drohende Ablösung gewisser Gestaltmomente von den Tatsachen des Bildes wird durch den feststellenden Blick ständig korrigiert. Die gestalthaften Momente der Entgrenzung, von konkreten bildnerischen Gegebenheiten initiiert, werden durch sie fortlaufend an die Bildrealitäten rückgebunden.

Solche Öffnungspotentiale wie die bei **Midun** soeben angesprochenen können hier und dort auch für die seitlichen Bildgrenzen bemerkt werden. Da sie nicht informel-spezifisch, sondern der abstrakten und konkreten Malerei im allgemeinen geläufig sind, sei nur kurz auf sie eingegangen (²⁶⁷). Bei Schumacher tragen vor allen Dingen lineare Motivelemente in ihrer randnahen Lage die bildnerische Situation des Anschnitts einer imaginären Figur. Die Vorstellung des Anschnitts kommt über die Gestalteigenschaft der Lineaturen zustande, für die menschliche Wahrnehmung den Niederschlag einer klaren, sukzessiven Bewegung abzugeben, wie ihn die Fläche als unentwirrbare oder wenigstens unentschiedene Summe

unterschiedlichster Farbauftragsbewegungen dem Auge nicht bieten kann. Das Gestaltphänomen bildwirksamer potentieller Randüberschreitung ist vor allen Dingen für einige Gemälde und Gouachen der Zeit ab der zweiten Hälfte der siebziger Jahre zu beobachten, als Schumacher in Weiterentwicklung des ursprünglichen Bogenmotivs bzw. sogar im Absehen von ihm lineare Konstellationen hervorbringt, die den Charakter des schwerpunktmäßigen Ruhens innerhalb der Bildfläche teilweise preisgeben. Der Kontakt zwischen Lineaturen und Rand erfährt in dieser Zeit allgemein eine Intensivierung (²⁶⁸; **Bsple.**). Im Umfeld solcher Kontaktzonen ist der Betrachter versucht, bildnerische Ereignisse über die Bildgrenzen hinaus weiterzuspinnen. Mit der imaginierten Fortsetzung des Bildplans über den Rand hinaus zielt die Wahrnehmungsdynamik darauf ab, das 'Außerhalb' des Bildes in seiner negativen Qualität des bildnerisch nicht existenten Raums zu 'übersehen'. Ein solches rezeptives Moment besitzt, trotz der faktischen Unhaltbarkeit, seine Legitimation. Es macht auf diejenigen bildnerischen Verhältnisse aufmerksam, die, für das Bildganze oder partienweise, den Gestaltcharakter ausgesprochen aktiven Umgangs mit der ihnen zur Verfügung gestellten Fläche bzw. mit ihren Begrenzungen tragen.

VI. 5. d. Schichten- und gestaltgetragene Momente von Raumtiefe

Gemäß dem Ineinanderspielen konkreter und gestalthafter Fakten und Eindrücke ist es nahezu unmöglich, für die Gesamtheit des Bildes über die An- bzw. Abwesenheit tiefenräumlicher Gestaltelemente bei Schumacher eindeutige Aussagen zu treffen. Vergegenwärtigt man sich den nunmehr vielfach besprochenen bildnerischen Aufbau der Werke und das ihnen zugrunde liegende Prinzip, so wird ersichtlich, daß Eindeutigkeit nicht zur Diskussion steht. Zum Beispiel übergeht die folgende Aussage Peter Winters zu den Bogenmotiv-Bildern den Gestaltaspekt der, natürlich niemals klar definierten, Tiefenräumlichkeit:

"Its (des Bogens) vaulting shape creates a restfulnes and balance that is inseparable from Schumacher's sense of pictorial space and his primary goal of creating a tangible proximity. His paintings seem to be sealed off at the back so that everything is forced to the front." ⁽²⁶⁹⁾

Der phänomenologisch unbefangene Blick kann diese Aussage nicht nachvollziehen. Auch in Anbetracht der Risse und Knicke des Papiergrunds übernimmt die fast immer ja helle Fläche, auf der die dunkle Bogenlineatur aufgetragen ist, die bildnerische Rolle des räumlichen 'Dahinter'. Erst der Wechsel vom Gestalteindruck zu dem von Winter eingenommenen, nicht besonders vermerkten konkreten Standpunkt läßt auch für die hellen Bogenbilder vermuten, daß Peter Winter mit der Wendung, die Bilder seien bezüglich ihres Hintergrunds versiegelt, sodaß alles nach vorne gezwungen wird, wohl auf die Präsenz der Farbmaterie anspielt. Selbst mit dieser Vermutung aber bleibt eine Unstimmigkeit in Winters Bemerkung, da er die 'greifbare Nähe' mit der Nennung von Charakterzügen speziell des Bogenmotivs verbindet, er also die Unterscheidung zwischen

Bogen und Grund, die er im folgenden Satz durch das Wort "everything" negiert, hier noch indirekt anerkennt.

Unmißverständlich tut dies Jürgen Wißmann, nach dessen Formulierung die Linie, "unserer Neigung der Wahrnehmung folgend, Figuren vor dem Hintergrunde" sondert. Wißmann kommt, was den Tiefeneindruck angeht, zum der Äußerung Winters entgegengesetzten Schluß, indem nach ihm die Farben

"... als ausgebreitete und allein nuanzierte Farbfläche (...) sehr wohl einen tiefen, nach hinten hin scheinbar unabgeschlossenen Raumeindruck entstehen lassen, je nach Auftrag und Farbton verschieden." (²⁷⁰)

Mit zwei treffenden Sätzen entspricht Lorenz Dittmann der Notwendigkeit, das Augenmerk auf die Ambiguität dieser Wahrnehmungsthematik zu richten, wobei zu ergänzen ist, daß das für die Farbe Gesagte genauso auf die Stofflichkeit der eingesetzten Materie an sich wie, in Abwandlung, auf durch sie getragene lineare Elemente zutrifft (²⁷¹):

"Schumachers Farbe ist zugleich Oberfläche und Inneres - und sie ist dies im Verhältnis zu sich selbst. In jedem Bilde spannt sie sich aus zwischen materiehafter Dichte und raumhafter Weite und gewinnt gerade darin ihre Ganzheit." (²⁷²)

Dabei fällt der Eindruck "raumhafter Weite", oder wenigstens einer unbestimmten tiefenräumlichen Qualität, bei einer Vielzahl von Werken mit der Konkretion "materiehafter Dichte" zusammen (²⁷³; **Bsple.**). Dieses 'Umkippen' des Vorrangs zwischen Konkretion und Gestalt läßt sich im Wechsel der Betrachterdistanz besonders gut verfolgen.

Gestaltmäßig begründete, oft nur lokal auftretende, räumliche Eindrücke werden von Schumacher auch dadurch variiert, daß er materiale, mitunter sehr dünnflüssige Schichten

übereinanderlegt. Auch hierfür bietet **Rofos** (1960) ein hervorragendes Beispiel. Da die Vorstellung von 'Raumbildung' für die nicht eigentlich volumenhaltige Aufeinanderlage farbmaterialer Aufträge übertrieben erscheinen mag, wird versucht, dieses Phänomen anhand zweier Beispiele zu veranschaulichen.

Lipa (1986)⁽²⁷⁴⁾ zeigt in der oberen Hälfte seiner blauen Farbzone dicke, rauh belassene Farbmaterie-Aufträge. In der Randlage haben sie überwiegend Batzenform; in der Zentralfläche weisen sie Überarbeitungen mit breitem Pinsel auf. Dessen hauptsächlich diagonal angelegte Richtungszüge sind deutlich voneinander zu unterscheiden, da, zum einen, das Relief der Farbmaterie die Strähnigkeit der Borsten wiedergibt, zum anderen die Dicke der Farbmaterie und der gestufte Druck der Pinselführung Materietableaus unterschiedlicher Höhe, also material deutliche Schichten, angelegt haben, deren Gesamterscheinung von vermittelnden Übergängen und gratigen Absetzungen gleichermaßen bestimmt wird. Die Farbanteile, fast ausschließlich Blau, Weiß und Schwarz, sind in den restlichen Partien des Gemäldes vorwiegend in unvermischter Farbqualität und klaren Formverhältnissen anzutreffen. Ihr Mischungsgrad in der zentralen Partie verbleibt weit vor der homogenen Vermengung⁽²⁷⁵⁾. Der resultierende Gestaltcharakter ist der einer knotigen, und damit qualitativ raumhaltigen, Verknüpfung grober, material greifbarer Farbbahnen mittels Über- und Unterschneidungen⁽²⁷⁶⁾. Das Erleben der Raumbildung erlaubt sich auf dieser Grundlage nun eine gestalthafte Erweiterung. In der Vorstellung des Betrachters bläst sich sozusagen die räumliche Wirkung über die tatsächlichen Reliefverhältnisse hinaus auf. Das Begreifen der plastischen Qualitäten erfährt zusammen mit dem grundsätzlichen Unterschied gegenüber den planen

Farbanlagen der restlichen Bildpartien eine weitere Stärkung. Diese plastische Valenz ruft in der Wahrnehmung die Empfindung eines ihr entsprechenden, nach vorne sich ausbreitenden 'Umhofs' hervor, welcher die faktisch existente tiefenräumliche Qualität der zueinander relativen Schichtungspositionen wie auch ihre Gestaltmomente stärkt. Auf die tatsächlichen und gestalthaften Umstände konzentriert, vergrößert der Rezipient für sich sozusagen - gleich einer Lupe - das Untersuchungsfeld. Die Vorstellung des 'Umhofs' resultiert aus dem Nebeneinander von imaginärer Vergrößerung und unveränderten realen Verhältnissen.

Madai (1986) verknüpft konkrete und gestalthafte Aspekte eines raumbildenden Eindrucks mit dem Schichtenaufbau auf andere Weise. Zu nennen sind vor allem drei Materieeinsätze: die obere Zone dick gestrichenen Weiß', die lasurdünnen ockerbraunen Aufträge und die körnige Streuung von Pigment gleicher Farbe. Eindeutig überdeckt das Weiß den braunen Farbton, konkurriert mit den beiden von ihm eingeschlossenen schwarzen Flecken mittels seiner Aufwerfungen und Aussparungen um die Wirkung der vordersten Schicht und tritt trotz seiner Reliefhaftigkeit, analog zu seiner Wirkung als Himmelszone, zugleich gestalthaft in den Hintergrund. Die einzeln gesetzten, in Rinnsuren auslaufenden braunen Lasuraufträge bilden in ihrer Transparenz lokale räumliche Eindrücke. Sie treten vor allem bei Aufträgen hervor, die braunen und schwarzen Grund in mindestens zweifachem Wechsel überschneiden. Der milchig-glasige, krakeleeähnliche Eindruck suggeriert, wenn auch geringe, räumliche Distanzen zwischen Lasur und Grund. Die gestreuten Pigmentkörner sind zum Teil für den Eindruck des Krakelee mitverantwortlich, zum Teil formieren sie - in der Mitte der rechten Bildhälfte - in größerer Ansammlung vor dunkler getöntem Grund selber eine

Schicht, die den Anschein raumbildenden transparenten Überdeckens bietet. Ihre körnig-plastische Qualität erfährt durch wenige große, applizierte Materialklumpen zudem eine vergrößerte Steigerung, die zusammen mit deren Lage nahe bei oder auf den schwarz unterlegten dünnflüssigen Lasurstücken die pikante Vorstellung eines möglichen Glas-Einbruchs evozieren. Auch im Hinblick auf das Bildganze führen die in ihrer Dichte variierten Lasurabdeckungen insbesondere gegenüber den dunklen Partien und den Lineaturen zum Eindruck unterschiedlich gestufter Raamtiefen. Sie erweitern die faktisch minimalen Schichtungsstärken zu einer imaginär vergrößerten Raum-Quantität.

Im Werk Schumachers gibt es eine zeitlich weit gestreute Bildergruppe, deren meist horizontal ausgerichtete oder bergähnliche motivische Dominanz die Vorstellung von Landschaft oder wenigstens Landschaftlichem erweckt. Dabei führt in den meisten Fällen eine große horizontale Aufteilung der Bildfläche in hypothetische Boden- und Himmelszone zu einem Raumverständnis, gemäß dem der Betrachter das Bild als die Darstellung eines tiefenräumlichen Einblicks in eine Landschaft zu sehen geneigt ist. Dieser Gestaltcharakter ist lediglich als Option, nicht als argumentativ zwingend vorgetragener bildnerischer Bestandteil zu verstehen. Seine Realität bezieht sich somit auf ein Designatum, nicht aber auf ein reales Denotatum (²⁷⁷).

Unter diesem Gesichtspunkt geraten Bilder wie **Mossul** (1986) (²⁷⁸; **Bsple.**) unversehens in die Nähe der Gattung des Landschaftsbildes. Dies ist insoweit für die folgende Überlegung interessant, als, nach Etienne Souriau, in der Kunst des Landschaftsgartens die Aspekte seiner Anlage und die Kontinuitätserfahrung seiner durch Wege geleiteten Begehung

zueinander strukturanalog und, in gewissem Sinn, auf die Malerei übertragbar sind:

"There exists one art in which this *melodic order* of view by means of a *set progression* is structurally fundamental: that is the art of landscaping... (...) It (der Weg) is likewise the law of the way through the garden which conditions the successive and ordered appearance of the view, sometimes gradually changed, sometimes revealed as a surprise. (...) we note immediately that even in painting there is something analogous." (²⁷⁹)

In der Folge erwähnt Souriau die Bedeutung der Komposition für die, allerdings keinem regelrechten Zwang unterworfenen, Führung des Auges. Nun existieren in **Mossul**, unter der hypothetischen Annahme tiefenräumlicher Gestaltgültigkeit, mit der Existenz material greifbarer Schichten und Schichtgrenzen sehr wohl Brüche tiefenräumlicher Kontinuität. Läßt man die Bildstellen einer für Schumacher typischen klaren Inkompatibilität, wie sie sich im Übergreifen der linken Weißfläche auf die in der Gestalttendenz weiter 'vorne' liegende schwarze Lineatur zeigt, einmal außer acht, so gibt es immer noch die Vorstellung der Tiefenräumlichkeit nicht reinweg verneinende, aber doch störende, weil eben autonome, bildnerische Situationen. Das Intentionsmoment tiefenräumlichen Sehens gerät mit ihnen in Konfrontation. Sie bieten nämlich, in aller Offenheit, 'bereits' alles an, was der Künstler als ästhetisch relevant zur Sichtbarkeit gebracht hat. Die Hypothese des Blicks in eine Landschaft mit tiefenräumlichem Charakter, deren in der Gestaltbildung begründete Möglichkeit nicht zu leugnen ist, gibt sich mit den offensichtlichen bildnerischen Tatsachen bzw. mit dem Verweis auf deren alleinige ästhetische Relevanz nicht zufrieden. Die nach oben gebogene 'Hügellinie' der Lineatur ist für sie Zeichen einer geologischen Oberflächengegebenheit, von der das

Bild nur die Vorderansicht zeigt. In Anlehnung an Ernst Gombrichs Bemerkung zur Vorliebe Giottos, Figuren in Rückansicht zu geben, regt, nach Gombrich, die Hypothese einer tiefenräumlichen Sicht die "räumliche Phantasie" an, indem sie "uns zwingt, uns die andere Seite vorzustellen." ⁽²⁸⁰⁾. Arnold Gehlen referiert in seiner Beschäftigung mit Paul Klees *Ranke* einen Gedanken der Gestaltpsychologie nach Wolfgang Metzger:

"Dort gibt es das Kapitel "Unvollständiges", zu dem etwa auch die Überschneidung gehört, der halbverdeckte Gegenstand, bei dem man trotzdem das "unwahrnehmbar Vorhandene" mitsieht." ⁽²⁸¹⁾

Die materiale Dicke der Farbaufträge und der Eindruck, sie überlappten an ihren Grenzen die 'hinteren' bzw. unter- oder nebenliegenden Farbschichten, legen die Tatsache konkreten Überdeckens für das Auge offen. Andererseits ergibt sich aus der in der Gestaltwahrnehmung begründeten Interpretation des Bildes als eines Systems tiefenräumlicher Darstellung eine Existenzvermutung 'überdeckter Gegenstände'. Diese Gestaltmomente angeblichen Überdeckens reichern zusammen mit den konkreten Sachverhalten denjenigen Kontext an, in dem die Betrachterbewegung vor dem Bild stattfindet. Die Aufmerksamkeit ist nun nicht allein auf das Erfassen von Bildzonen verschiedener Größenordnungen gerichtet, dem der Betrachter durch das Einnehmen verschiedener Distanzen Rechnung tragen kann. Die vor dem Bild in Latenz bereitgehaltene Handlungsorientiertheit führt dazu, das alltäglich im realen Raum praktizierte Betrachterverhalten auf die Bildbetrachtung zu übertragen. Die dort unausgesetzt gemachte Erfahrung der Lokomotion ⁽²⁸²⁾ gliedert, als ein psychisches Moment von Erwartung unwillkürlich wirksam, den

distanzbestimmten bildlotrechten Betrachterbewegungen bildflächenparallele Bewegungsmomente ein.

Entsprechend der Komplexität der jeweiligen bildnerischen Verhältnisse, soweit sie vom Betrachter motivisch interpretiert werden, ist die hypothetische Tiefenraumgestalt Anlaß für Vermutungen, wie es wohl 'hinter' den 'eine freie Sicht versperrenden Erhebungen und Überdeckungen' aussehen könnte. Bei **Mossul** gestalten sich die Spekulationen denn auch weitaus vager als bei **Kassiem** (1980), das sich klar in 'Berg'- und 'Himmelsmotiv' teilt. Die Annahme, daß sich die 'Himmelszone' **Kassiems** 'hinter' dem 'Berg' in gleicher Weise fortsetzt, wie sie sich dem Betrachter präsentiert, ist aufgrund des Fehlens weiterer gravierender bildnerischer Eingriffe bzw. motivischer 'Störungen' unmittelbar einleuchtend. Es zeigt sich, daß die im strengen ästhetischen Sinn irrelevante Spekulation immerhin auf Analogiebildung beruht, für welche die weiße Farbfläche eine verbindliche Vorgabe darstellt. Diese Spekulation, die lediglich aus Gestaltmomenten Hinweise für ein Nicht-Sichtbares gewinnt, weist dem weißen Farbgrund eine motivische Rolle zu, welche einen unter mehreren gestalthaften Gesichtspunkten - den der Himmelszone - verstärkt in die Pflicht nimmt. Damit ist sie dem Verständnis von autonomen, interpretatorisch nicht fixierbaren bildnerischen Mitteln abträglich. Hierfür ist der Betrachter, dem dieser Aspekt im übrigen andere Zugänge zum Bildverständnis ja nicht verwehrt, nur in Teilen verantwortlich. Ihm diese Verantwortung negativ anzulasten ist nur dann schlüssig, wenn er diesen interpretatorischen Zugang bevorzugt und die ästhetisch fraglos relevanten Aspekte vernachlässigt. Sein Gegenüber, das Bild, bietet seinerseits oft ausreichend starke evokative Anlässe. Das klare motivische Angebot **Kassiems** beispielsweise ist am Beschreiten des eben aufgezeigten interpretatorischen

Seitenwegs in höherem Maße beteiligt als das motivisch unaufdringlichere und weniger eindeutige, 'raffiniertere' **Mossul**.

Es ist für die Bilder Schumachers im allgemeinen charakteristisch, daß viele derjenigen gestalthaften Aspekte, die beim Überblicken des Bildganzen auftreten, mit lokalen bildnerischen Verhältnissen, wie auch je untereinander (²⁸³), nicht kompatibel zu sein scheinen. Dieses Phänomen ist als ästhetische Stärke im Werk Emil Schumachers zu verstehen. Es ist zwingendes Resultat einer Komplexität, die künstlerisch dadurch bewältigt ist, daß diese Inkompatibilitäten keine eigentlichen, einem Unvermögen entsprungenen Widersprüche sind. Sie gehören dem bildnerischen Denken Schumachers strukturell an und bedeuten unübertroffene, ästhetisch relevante Reichhaltigkeit. Ihre bildnerische Stabilität liegt in der vielfachen gegenseitigen Verschränkung begründet. Von Bild zu Bild zeigt sich diese in abgewandelten und neuen Erscheinungsformen. Gemäß dem konventionell logischen Verständnis, das kategoriale Übergriffe nicht zuläßt, ruft sie Widersprüche hervor, welche jedoch in der aktuellen Begegnung des Betrachters mit dem Bild als beglückende, weil undogmatische Öffnungspotentiale für das ästhetische Erleben erfahrbar sind. Sie entdecken und als Öffnungspotentiale wertzuschätzen beinhaltet auch, ihnen innerhalb der bildnerischen Gegebenheiten den rechten, relativen Stellenwert zuzuweisen.

Schumacher selber weiß um diese, im Anlegen an einzelne bildnerische Kategorien sozusagen paßungenaunen, Überlappungen und Öffnungen. Seine Antwort auf die Frage nach Dreidimensionalität, 1989 gegeben, umschreibt ihre konstituierenden Faktoren - Konkretion, bildnerische Mittel, Gestaltaspekte - und enthält, in ihrem Tenor, eine indirekte

Absage an jede regelhafte Systematik, deren positive Konsequenz das Zulassen 'unsystematischen' Erlebens ist:

"Ich versuche bei meinen Bildern den Raum nach vorne zu bringen, bzw. den Raum nach hinten zu gestalten. - Das ist ja immer ein Raum! Ich will die Fläche überlisten in die Tiefe des Raumes zu kommen. Ich will die Vorstellung schaffen, da ist mehr als nur die flache Seite der Leinwand. Wenn ich vielerlei vorbaue, durch Über- und Untermalungen, erziele ich Raum, Bildraum, Vorstellungsraum...

Meine Bilder haben viele Zustände! (...) sie beginnen irgendwo, sie wachsen zu einem Bild im Laufe des Malprozesses. - Dort mache ich eine Linie, dort mache ich eine Farbe, dann übermale ich und dann lösche ich was aus, dann kommt was neues hinzu ..." ⁽²⁸⁴⁾

Erneut ist festzustellen, daß im Werk Schumachers die ästhetische Bedeutsamkeit farbmaterialer Konkretion und die Gestaltwahrnehmung unter dem Gesichtspunkt potentiell gegenständlicher Erfahrung bzw. Interpretation vielerlei Verschränkungen miteinander eingehen. Aus theoretischer Sicht ist die Bildfläche nicht mehr das einzige Ordnungsprinzip des realen, im Bild verwandelten Raums, wie Günther Fiensch für gegenständliche Bilder mit tiefenräumlicher Darstellungskontinuität treffend festgestellt hat ⁽²⁸⁵⁾. Wo materiale Konkretion sich mit gestalthafter Wahrnehmung verknüpft, erfährt auch das Ordnungsprinzip des bildnerisch eingebundenen Raums eine analoge Erweiterung über die Bildfläche hinaus in die Konkretion materialer Schichtungen. Die materiale Konkretion entwickelt dann ihrerseits, neben dem Faktum unterschiedlich evidenter, reliefhafter Eigenräumlichkeit ⁽²⁸⁶⁾, mittels ihrer tiefenräumlichen Gestaltmomente verweisende Qualitäten. Bildnerisches Ordnungsprinzip des im Bild über Gestaltwahrnehmung zum Tiefenraum verwandelten Raums einer realen oder fiktiven Gegenstandswelt ist neben der Fläche dann auch die material

geschichtete Konkretion (²⁸⁷). Dies wurde praktisch bereits bei **Rofos** und, oben, bei **Lipa** und **Madai** vorgeführt.

VI. 5. e. Oben/Unten-Qualitäten

Daß Emil Schumachers Bilder spätestens ab 1959 nur mit Abstrichen der großen Gruppe sogenannter informeller Kunst einzugliedern sind - ohne diesen Ansatz aufzugeben - , wird schon mit der Überprüfung eines Allgemeinplatzes deutlich, den Jean Paulhan 1962 wie folgt angesprochen hat:

"Ces curieux tableaux n'ont ni haut ni bas, ni droite, ni gauche. On les fait tourner à volonté, rien n'y fait obstacle au libre jeu des choses." ⁽²⁸⁸⁾

Die Gestaltqualitäten der Gemälde Schumachers konstituieren ab 1959, noch deutlicher ab 1961, in der großen Mehrzahl definitive Verschiedenheiten zwischen je unterer und oberer Bildpartie ⁽²⁸⁹⁾. Ihre Wirksamkeit verbindet sich mit der Präsenz materialer Konkretion. Es ergeben sich konkrete und gestalthafte 'Oben'- bzw. 'Unten'-Qualitäten. Wiederum führt die ineinander verschränkte Koexistenz von materialer Konkretion und von Gestaltmomenten die Rezeption zu einer unermüdlichen Bewegung zwischen mehreren Aspekten:

1. - Das konkrete 'Oben' des Bildes
2. - Das gestalthafte 'Oben' des Bildes
3. - Das konkrete und abstrakte 'Oben' des Betrachters

Zu 1. - Das konkrete 'Oben' des Bildes beginnt erst mit derjenigen bildnerischen Situation verbindlich zu werden, welche die gemäß der Aussage Paulhans prinzipielle, informelle Gleichwertigkeit der vier möglichen 'Oben'-Ansichten zugunsten von Ungleichwertigkeiten vermeidet bzw. aufgibt. Für ein Bild, dessen vier je um 90 Grad gedrehte Ansichten ein 'Oben' gleichermaßen repräsentieren können, hat dieses Oben keine bildnerische Bedeutsamkeit. Umgekehrt formuliert, besitzen

Schumachers Bilder eine schwerkraftgerichtete Gestalt - bündigstes Beispiel ist das Bogenmotiv - und damit ein klares gestalthaftes Oben. Sie sind nicht beliebig drehbar. Aufgrund ihrer gestaltbestimmten Richtungsstabilität wird es daher sinnvoll, auch von einem *konkreten* 'Oben' zu sprechen. Auch Bilder ohne Anhaltspunkte für figurale Gestaltdeutung - z.B. für 'Land-schaftliches' - verfügen in der Folge des Gesagten über konstante Orte des Oben und des Unten, zu dem hinauf bzw. von dem herab sich der Blick - unabhängig von der aktuellen Position des Bildes - im wesentlichen hebt bzw. senkt. Die gleichbleibende Lage bildnerischer Gegebenheiten oder motivischer Teile im stabil gerichteten Bildformat ermöglicht es dem Betrachter, sein Schwerkraftempfinden als validen Faktor in das Entwickeln von Erfahrungsmomenten miteinzubeziehen. Legitimerweise kann so z.B. gesagt werden, daß dem braun-weiß schimmernden Schnurkonglomerat *Bussolas* (1987) mit seiner Lage im linken oberen Bildviertel der Anmutungswert freien Schwebens zukommt.

Zu 2. - Das gestalthafte 'Oben' des Bildes. Für ***Atlanta I*** (1987) liegt die motivische Assoziation eines Bergmassivs mit im Bild hoch angesetzter Kammlinie und dunkler Himmelszone nahe. Die Vorstellungen von 'Bergkamm' und 'Himmel' beeinhalten die empirische Erfahrung des Auf-schauens zu ihnen. Bei ***Atlanta I*** fällt ihre semantische Bedeutung des 'Oben' mit ihrer konkreten Lage oben im Bild zusammen. Daß semantischer und konkreter Aspekt nicht notwendig gekoppelt auftreten müssen, zeigt die 'Himmels-zone' *Adumins* (1988). Sobald für die im Grund homogene Blaufläche der Gestalteindruck 'Himmel' im Betrachter eingesetzt hat, wird sie von ihm, nun semantisch geladen, auch auf die schmale Blaupartie am unteren Bildrand übertragen. Die Bedeutung von

'Oben' kann sich also auch mit der Lage im konkreten 'Unten' einstellen.

Zu 3. - Das konkrete und abstrakte 'Oben' des Betrachters. Es wurde schon öfters in der einen oder anderen Weise gesagt, daß die ästhetische Relevanz der materialen Konkretion schon für die je primären Ebenen von Produktion, von bildnerischen Gegebenheiten und von Rezeption Bedeutung entwickelt. Die ästhetisch relevante Anwesenheit von Materie transportiert ein Betrachter-Bild-Verhältnis, wie es für klar verweisend abstrakte und gar gegenständliche Werke nicht entdeckt werden kann. Ab einer gewissen Nähe, in der dem Auge die großen bildnerischen Zusammenhänge längst entglitten sind, tritt, durch die materiale Konkretion legitimiert, die Eigenschaft der Oberfläche unvermindert in ihr Recht. In Detailsicht erscheinen Textur und Farbmaterie als geologische Orte (²⁹⁰) und daher nicht mehr als von Menschenhand gemachte, sondern als geschehene Gegebenheiten, gleich den Abläufen geologischer Formationsbildungen (²⁹¹). Unter diesem Eindruck verändert sich die konventionelle Blickart des *Hinüber* zum Bild zum Blick *auf* das Bild, nämlich auf seine Oberfläche im Sinn geologischer Analogie. Die Tatsache, daß sich der Blick bei frontaler Gegenüberstellung aus einer lotrecht bestimmten Winkelposition ereignet, kann in engem analogischen Verhältnis zum lotrechten Winkel der Bewegung im freien Fall - auf eine Planetenoberfläche - gesehen werden. Das prinzipiell lotrechte Auftreffen auf eine Oberfläche begegnet einer weiteren Analogie im Bereich der künstlerischen Produktion. Sie betrifft diejenigen Bildentstehungsphasen, während derer Schumacher das Bild auf dem Boden liegen hat - eine Situation, in der die hypothetische Auffassung vom Blick nach unten und der faktische Blick nach unten in Strukturgleichheit übereinstimmen. Mehrfach werden in der Literatur Naturassoziationen,

z.B. Lavaströme genannt (²⁹²). Solche auch in den beinahe flächenhaft breiten, materialstarken Lineaturen **Atlantas I** zu sehen, ist naheliegend, leitet sich diese assoziative Nennung doch ebenfalls von der Beobachtung geologischer Oberflächenvorgänge her.

VI. 6. Flecke und ähnliche Flächenformen

VI. 6. a. Der Fleck als Farbform

Im Gegensatz zur eigentlich tachistischen Malerei sind der Fleck und ähnliche formale Elemente bei Schumacher, wie es bereits für **Gibbo** festgestellt wurde, nur eines unter vielen gestalterischen Mitteln. Tritt der Fleck in Häufung auf, so hat er mit seiner Tendenz zur texturalen bzw. strukturalen Regelmäßigkeit gegenüber den Prinzipien der strukturalen Vereinzelung und der Unregelmäßigkeit vergleichsweise wenig Spielraum gestalterischer Möglichkeiten. Dem nicht konzeptuell, sondern prozessual und malerisch ausgerichteten Interesse Schumachers entspräche eine solche Regelmäßigkeit in keiner Weise. Da der Fleck bei Schumacher kein grundlegendes Mittel zur Konstitution des Bildaufbaus ist, entwickelt der Maler mit ihm, zwanglos, reiche Erscheinungsformen, innerhalb derer angenähert homogene Fleckenstrukturen selten eine wichtigere Rolle spielen. Anders verhält es sich übrigens mit der relativen Homogenität größerer Flächenpartien, insbesondere auf Bildern ab Mitte der siebziger Jahre. Gerade sie ermöglichen als beruhigte Folie gestalterische Aktionen mit Lineaturen und Flecken, die sie konterkarieren (²⁹³; **Bsple.**).

Schon 1958 hatte A.S. Vellinghausen bei Schumacher von "Zentren" farbiger Reize" und von "kapriziöse(n) Sonderwert(en)" gesprochen (²⁹⁴). Werner Schmalenbach sieht solche "Schönheiten und sogar Delikatessen" im Zusammenhang einer ästhetisch reflektierten Wertung der "um ihrer Wahrheit willen" schmutzigen Farbmaterie (²⁹⁵). Sein Hinweis darauf, "daß auch Edelsteine aus Schmutz und Schlamm geborgen werden", kann, neben dem berechtigten Gedanken einer indirekten, doch ästhetischen, Schönheit, durchaus wörtlich genommen werden. Vor den Gemälden von 1956-58 erschließt sich die Erfahrung farblicher Kostbarkeit vor allen Dingen im Detail. Gegen Ende der Schaffensphase der aufwendigen papiergetragenen Arbeiten, in der ersten Hälfte der siebziger Jahre, sind malerische Delikatesse und edelsteinähnliche Kostbarkeit bereits mit dem Blick auf das Bildganze ausdrücklich präsent. Wie auf *Horeb* (1972) kann sie hauptsächliches Thema sein.

Auf der großen Papierarbeit **Ohne Titel** (1974)(²⁹⁶) kombiniert Schumacher drei Möglichkeiten kleinflächigen Farbeinsatzes. Mittels eines breiten Pinsels ist dünnflüssige weiße Farbe in horizontaler Ausrichtung stückweise und additiv ab-, gegen- und übereinandergesetzt. Diese Auftragsart bildet eine der in Schumachers Werk selten fleckenhaft strukturierten Flächentexturen. Ihre ganz verschieden langen vertikalen Rinnsuren erzeugen den Eindruck fragiler Vergitterung. Neben größerflächigen Varianten eines Altrosa schimmert ein bläulicher Farbton durch die weißen Lasuraufträge. An wenigen Stellen in der linken Bildhälfte tritt dieses Blau unverdeckt, in nahezu punktähnlichen Dimensionen, jedoch in unscharfen Konturen und opalisierenden Intensitätswechseln, hervor. Das bildnerische Element des Flecks entsteht in diesen Fällen nicht durch zusätzlichen Auftrag. Es kommt durch gestufte Aussparungen der Weißlasuren zustande, wobei die farbliche

Präsenz des Blau mit deren Abwesenheitsgrad korrespondiert. Auf die Homogenität des additiv strukturierten Fleckenauftrags, dem das Prinzip der Vereinzelnung gänzlich abgeht, reagiert Schumacher mit einer Besonderheit. An den beiden vertikal orientierten Lineaturen in Nähe der Bildmitte ist, auf unterschiedlicher Höhe, je ein reliefhaftes Fleckgebilde zu entdecken (siehe **Detailfoto**). Auf eine winzige, erhöhte Plateauform aus dicker weißer Farbmasse ist grobes, kristallines Blaupigment gesetzt. Seine Oberfläche erinnert, aus großer Nähe betrachtet, an den Edelsteinbesatz mineralischer Hohlräumeinschlüsse. Die Konturen sind gegenüber der Sockelfläche des Weißpigments partienweise und unregelmäßig eingezogen. Entsprechend wirkt die kleine blaue Pigmentfläche wie ein weiß gefaßter Edelstein. Die Gebilde haben im ganzen den Formcharakter einer flachen Kamee. Mit ihnen steigert Schumacher die einfache Grundform des Flecks zu einer veredelten Form numerischer Vereinzelnung. Der Additionsstruktur der weißen Aufträge setzt er dezidiert konturierte und plastisch erhabene Kostbarkeitsgebilde entgegen. Zu einer speziellen Wertigkeit des Kostbaren trägt auch ihre Positionierung bei. Sie weist den Charakter der *Anlagerung* an Elemente auf, die das Auge zunächst weitaus mehr vereinnahmen - an die kohleschwarzen Lineaturen. Ihre sozusagen versteckte Lage gibt für den Betrachter die Weise des Gewährwerdens, des heimlichen und zugleich feierlichen Entdeckens vor. Ähnliche Gebilde sind in der linken Bildhälfte nahe der blau opalisierenden Flecken zu finden. Um den Blick nicht in aufdringlicher Weise anzuziehen, sind sie, ihrer optisch kaum gedeckten Lage angepaßt, in Größe und Sorgfalt der Ausführung wesentlich unscheinbarer gehalten als die den schwarzen Lineaturen angelagerten 'Edelsteine'.

VI. 6. b. Die fragmentarische Fläche

Die Rede von der Eigenschaft des Bruchstückhaften setzt den Vergleich mit einem - nicht vorhandenen - Ganzen voraus. Sie hat also nur Sinn für Bildgestalten, die im Betrachter eine eigene und zugleich auf das Kunstwerk gerichtete Vorstellung aufrufen. Was Schumacher angeht, so liegen die Möglichkeiten gestaltnäßig greifbarer und zugleich eigener Betrachtervorstellung im Landschaftlichen einiger Gemälde, viel deutlicher allerdings in jenen Gruppen von Gouachen, die er in gegenständlicher Orientierung auf Reisen in meist südliche Länder vor Ort anfertigte. Das real gegebene, gegenständliche Motiv ist Anlaß für eine bildnerische Umsetzung, welche die Eigenschaft der Darstellung auch in den freiesten Gestaltungen nicht ganz verliert.

Innerhalb der gegenstandsbezogenen Zusammenhänge dieser Gouachen zeichnet sich das bildnerische Element der fragmentarischen Fläche vor anderen kleinen Flächen aus. Seine überwiegend klar konturierten Formen bedecken nur einen Teil oder gar Bruchteil der durch grafisch-lineare Elemente halb oder ganz geschlossenen Flächen. Ihre Formgrenzen haben daher, wenn überhaupt, allenfalls stellenweise Fühlung mit den Gegenstandskonturen, zeigen aber im gleichgerichteten oder gegenläufigen Reagieren auf sie eine Beziehung zur linear gegebenen Gegenstandsfigur. Während in den späteren Serien *Maroc* (1983) und *Irak* (1988) die Farbflächen meistens in starker Pigmentverdünnung und sehr verschwommen bzw. in engem formalen Bezug mit gegenstandsumschreibenden Linien, oft auch in weitgehender Füllung von Binnenflächen, auftreten, bieten die über viele Jahre immer wieder aufgenommenen *Djerba*-Gouachen (bis 1980) vielfältige Beispiele für diesen fragmentarisch-flächigen Auftrag (²⁹⁷; Bsp.).

Das dunkle Flächenstück auf *Djerba 23/1977* hat an vier äußeren Punkten seiner unorthodoxen, klaren Form mittelbaren bzw. unmittelbaren allseitigen Kontakt mit der sie umschließenden grafischen Figur eines Marabuts (²⁹⁸). In ungefähr zentrierter Lage nimmt es in etwa die halbe Binnenfläche ein. Seine Kontaktnahme mit markanten Gliederungsmomenten des dargestellten Baus - eingezogene Basis und Scheitelpunkt der Kuppel - , seine den Massenverhältnissen des Baus analoge Massengliederung und seine Wiederaufnahme der vertikalen und sphärisch gebogenen Richtungsmomente des Marabuts belegen beispielhaft eine Bezugnahme, welche die grafische Figur des Bauwerks auch als Körper begreift. Wie die scharfe grafische Linie 'Kontur' - nämlich Kontur eines Körpers - bedeutet, so ist, entsprechend, in der pastos angelegten Farbfläche das Moment der Körperhaftigkeit als solcher enthalten. Zwischen dem dunklen Ton des Flächenauftrags und dem Umstand, daß die Gebäude Tunesiens im allgemeinen weiß gekalkt sind (²⁹⁹) ergibt sich demnach keine Unstimmigkeit. Der Grad, mit dem die fragmentarischen Flächen auf die Gebäudeformen Bezug nehmen, ist von Blatt zu Blatt ebenso willkürlich wie der Grad der Gegenstandsbezogenheit von Farb- bzw. Farbmateriewahl. Die Angabe von Stofflichkeit schlechthin nimmt, deutlicher als in den folgenden Reisegouacheserien, einen gegenüber der Gegenstandsbeschreibung höheren Rang ein.

Die Dunkelheit der fragmentarischen Fläche auf *Djerba 23/1977* spricht den Körperaspekt noch auf einer zweiten Gestaltebene an: auf derjenigen des Licht-Schatteneindrucks. Sie wirkt unter diesem Gesichtspunkt wie eine Abstrahierung des Bereichs flächigen Auftrags bei *Djerba 8/1976* (³⁰⁰; Abb.), der nahezu zwingend den Eindruck der Gegenlichtsituation herstellt. Angesichts einer derartigen, willkürlichen Nähe der

Motivgestaltung zu einem Realismus darf die Tatsache der Souveränität bildnerischer Elemente gegenüber der Gegenstandsbeobachtung auch für die Reisegouachen nicht verkannt werden (³⁰¹). Das vollständige Füllen der Binnenflächen (³⁰²; Bspile.) hat im Gesamt der *Djerba*-Serie keinen geringeren bildnerischen Eigenwert als die spontan und verhältnismäßig komplex austarierte dunkle Binnenform von ***Djerba 23/1977***.

Von der fragmentierten Fläche bis zur fleckähnlichen Form ist es nicht weit. Aufgrund der Ausdrücklichkeit ihrer Form, zu der auch ihre immer noch flächenhafte Ausdehnung beiträgt, wirkt sie auf *Djerba 4/1975* (³⁰³; Abb.) und auf vergleichbaren Arbeiten (³⁰⁴; Bspile.) wie ein, bildnerisch autonomes, Kürzel, das alle potentiellen Gestaltqualitäten wie Körperhaftigkeit, Stofflichkeit, Ausdehnungstendenz 'im Raum', Licht und Schatten in sich zusammengezogen hat. Für die fragmentarische Fläche wurde oben festgestellt, daß ihre Konturen, verbunden mit einer gewissen Ausdehnung, eine aktiv scheinende Formbeziehung zu den betreffenden Gegenstandskonturen zu verfolgen imstande sind. Für die insbesondere einzeln auftretenden Flecken-Setzungen - wie übrigens auch für Flächen mit gänzlich verschwommenen Formen (³⁰⁵; Bspile.) - gilt, daß ihnen potentielle, abstrakte (im Sinn von: symbolische) Stellvertreterqualitäten für die soeben genannten Gestalteigenschaften innewohnen. Im übrigen geht ihnen, bei aller unangetasteten bildnerischen Eigenwertigkeit, der Charakter von Kostbarkeit völlig ab.

Daß gegenstandsbezogene Gestaltqualität und bildnerische Eigenwertigkeit von Farbflecken mit gestaltmäßig stellvertretender Rolle nicht gegeneinander ausgespielt werden können, soll anhand der Bilder ***Industriestraße*** (1947) und *Meros*

(1981/82) belegt werden. Beide, zeitlich weit auseinanderliegende, Arbeiten weisen einen (*Meros* zwei) im Bildganzen sofort erkennbaren blauen Fleck auf. Seine Position am oberen Bildrand liefert auch für *Meros*, dessen einfache horizontale Gliederung den Eindruck des Landschaftlichen mit sich bringt, die semantische Begründung dafür, ihn mit dem Blau des Himmels analog zu setzen (³⁰⁶). Der blaue Fleck nimmt eine latente, abstrakt-semantische Stellvertreterrolle ein. Für beide Arbeiten gilt, daß dieser latente Gestaltaspekt die rein formalen Wertigkeiten des blauen Flecks hinsichtlich seiner Form, seiner Farbe und seiner Lage im Bild nicht im geringsten schwächt.

VI. 6. c. Kleinflächige Weißaufträge

Schon auf Arbeiten vor 1950 setzte Emil Schumacher mit weißen und weißlich-hellen Aufträgen inselhaft über die Bildfläche verteilte Akzente. Diese abstrakte Qualität entfaltet sich unabhängig von der vorhandenen gestalterischen Eingliederung in eine gegenständliche Darstellung, sei sie nun hauptsächlich an Phänomenen des Lichts orientiert wie bei *Frau vor offenem Fenster* (1946) oder an stofflichen Eigenschaften, wofür *Stilleben mit Pilzen* (1948) ein Beispiel ist. Nach dem persönlichen Aufbruch in eine informelle Haltung ist eine vergleichbare Angehensweise wieder ab ca. 1961 zu konstatieren. Auf *Rofos II* (1961)⁽³⁰⁷⁾; Abb.) ist rechts oben eine Figur aus bewegten Pinselspuren gesetzt (³⁰⁸). *Kuomi* (1961) hat an entsprechender Randposition ein in horizontalen Zügen rauh gestrichenes Feld. Auf der restlichen Bildfläche blitzen hier und da schwache Andeutungen weißer schmaler Spuren auf. Auf *Soman* (1962) erscheinen beide gestalterischen Elemente dezent, aber einander gleichwertig. Das große

Querformat **documenta II** (1964) thematisiert in Wechselwirkung mit dem mächtigen Geflecht der dunklen Lineaturen die gleiche Kombination aus schmaler horizontaler Fläche an einem der beiden oberen Bildecken und aus vereinzelt kleinflächigen Aufträgen im großen Bildfeld, wobei letztere mit Ausmaß und Leuchtkraft auch an Ausdrücklichkeit gegenüber früheren Gemälden zugelegt haben. Diese Anlage vereinzelter Flächenaufträge ist in ungezählten Ausformungen durch die Zeit bis zu jüngsten Bildern präsent. Selbst 1967-1974, als das Papier mit Abstand das wichtigste Träger- und Gestaltungsmedium ist, gibt es einige Beispiele für sie. Den inneren Zusammenhang im Denken Schumachers quer durch verschiedene künstlerische Medien bezeugt **Paper-Doll** (1970) mit der schlichten und zugleich raffinierten Transponierung der kleinflächigen Weißaufträge auf die dem Formcharakter nach sehr verwandten, weißlich-hellen Umklappflächen des Packpapiers, wie in Kapitel. VI.4.a. ("Das Eingreifen in den Grund ...") ausgeführt.

Vielfalt und Erfindungsreichtum dieses bildnerischen Mittels sind äußerst bemerkenswert. Zu ihrer Stellung im Bild gehört im allgemeinen auch der, faktisch oft nicht gerechtfertigte, Eindruck letzten Handanlegens, des im 'Aufsetzen der Lichter' getätigten Bildabschlusses - um eine Wendung zu gebrauchen, die hinsichtlich der altmeisterlichen Malerei einen handwerklichen Gesichtspunkt der Bildentstehung meint. Wie Schumacher bei **Petros II** (1976) den technischen Vorgang der Stein-Applikation wesentlich dem malerisch-bildnerischen Denken eingliedert, so weisen umgekehrt die freistehenden kleinflächigen Weißaufträge, so eindeutig sie auch dem Medium der Malerei angehören, eine gewisse charakterliche Nähe zum Akt der Applikation, des gesonderten Auftrags, auf (³⁰⁹). In den meisten Fällen achtet Schumacher auf ihre formale

Einbettung in die Bildumgebung. Sie kann über die gestalthafte Bewegtheit der Konturen, die optisch-texturale Angleichung an umgebende Bildpartien, die Abstufung des Auftrags von pastoser Dicke zur Lasur und auf andere Weisen erfolgen. In einigen Bildern, so in *Tamana* (1984), sorgt der sparsame und verhältnismäßig unvermittelte Weiß-Einsatz für frische Akzentsetzungen. Manchmal allerdings ist die Überzeugungskraft der Weißaufträge durch den Eindruck in Frage gestellt, hier werde ein Rezept angewendet, um das Bild an sich zu beleben. In *Elam* (1982) ist der einzige Weißauftrag, im oberen rechten Eck, gemäß der zwielichtigen und düsteren Stimmung weiter modifiziert. Schumacher geht also auf ihn als eigenes Gestaltungsfeld wie auch auf das Bild als Individuum ein. Dagegen wirken die beidseitigen Anlagerungen von *Palau I* (1986) wie leichthin vollzogene Zusätze, deren allgemein belebende Wirkung von vorneherein garantiert erschien und als solche angestrebt wurde. Der Vergleich der umfangreicheren Weißaufträge *Haruns* (1979) und **Maroussis** (1980) zeigt große Unterschiede im Charakter - wenn nicht gar im Grad der Stimmigkeit - mit dem Weiß die Malerei zu beleben, zu akzentuieren, es aber auch in diese einzubinden.

Der Gefahr offensichtlich scheinender, überspitzt ausgedrückt, Rezeptanwendung unterliegt kaum eines derjenigen Bilder, deren Anteil an mehr oder weniger weißen Flächen erheblich ist, wie bei *Plessen* (1983) oder bei **Mossul** (1986). Die großen Weißflächen nähern sich auf der Gestaltebene bis zu einem gewissen Grad der Bedeutung des ganz grundsätzlich Gegebenen, eine Gestalteigenschaft, die den dunkleren Farbzonen in großer Selbstverständlichkeit zu eigen ist. Die ambivalente 'Funktion' bildnerischen Belebens kommt in solchen Arbeiten nicht zum Tragen.

VI. 7. Farbe.

VI. 7. a. Farbeinsatz 1957 - 1961

Der phänomenologische Blick auf Gemälde Schumachers von 1957 und 1958 führt zum Eindruck eines vor aller bildnerischen Organisation wirksamen Sammelsuriums, das zu einer Anhäufung im Bereich der vertikalen Mittelachse tendiert. Arnold Gehlen leitet u.a. für einige deutsche Vertreter des von ihm - und anderen Autoren damals - so genannten 'Tachismus' aus deren angeblicher "Abschaffung sämtlicher Gestaltstrukturen" gleich eine "völlige(r) Strukturlosigkeit" ab (³¹⁰). Unter ästhetischen Gesichtspunkten kann diese Aussage nur dann einen Sinn machen, wenn sich Gehlens Begriff "Strukturlosigkeit" auf die bildnerische Organisation, nicht auf Gehlens an anderer Stelle geäußertes Verständnis materialer Textur bezieht (³¹¹). Diese Vermutung bestätigt sich mit der anschließenden Kritik der "Farbschwäche" von Künstlern wie Schumacher, Dahmen und Dubuffet. Hier wird, bezogen auf den Begriff des Tachismus, für eine ungesichert im Umbruch und auf der Suche befindliche Kunst ein abgeklärter Verständniskanon festgeschrieben. Dieser Blickwinkel verfehlt das in Deutschland spezifisch ausgebildete und 1958 noch originäre künstlerische Interesse am Informel. Dieser Verständniskanon bringt Gehlen nämlich dazu, jene Maler einem nicht weiter geklärten Qualitätsvergleich 'guter' Malerei auszusetzen (³¹²). Hieraus ergibt sich dann der irrelevante Vorwurf der "Farbschwäche". Überdies widerspricht Gehlen eigenen Ausführungen im gleichen Buch, die einen verständigen Umgang mit jenen eigenartigen malerischen "Gebilden" tachistischer Herkunft zum Inhalt haben. Gehlen spricht dort als natürliches Betrachterverhalten das Herantreten an die Oberfläche der Malereien an, wobei sich

"der Blick (...) in den unbeschreibbaren Details der Oberfläche, in feinstrukturellen und feinfarbigem Kochungen"

ergeht,

"bis man endlich die Erfahrung macht, daß die vollständige sinnliche Aneignung von irgendetwas in der Welt überhaupt unmöglich ist." (³¹³)

Gehlens Bemerkungen bestätigen damit indirekt den im Kapitel VI.5.c. ("Zu Vor- und Umraum des Gemäldes") erläuterten Anspruch der materiell konkreten, informellen Bildoberfläche auf eine Rezeption, die verschiedenste Distanzen vor dem Bild einnimmt. Es ist daher uneinsichtig, wenn er den Bildern Schumachers all die Farbqualitäten nicht anerkennt, die sich dem Betrachter mit zunehmender Nähe zur Malerei in gesteigertem Maße als bedeutsam und eindrucksvoll darbieten.

Vielleicht hat sich Gehlen 1960 aber auch nur in bezug auf Schumachers Arbeiten ab 1958 kundig gemacht. Werner Schmalenbach erwähnte 1961 u.a. die "Farbenscheu (...) heutiger Maler" (³¹⁴) und stellte 1981 für **Tula** (1959) das Zurücktreten der "Mikroformen (...) gegenüber dem einheitlichen, zur Monochromie tendierenden Farbamalgam" fest (³¹⁵). Dieter Honisch spricht gegenüber Schumachers Gemälden der späten fünfziger Jahre von "Farbe, die zu Unfarbe zusammenschrumpft". Er setzt damit einen für die künstlerisch-ethische Haltung Schumachers sicherlich zutreffenden Wertungsakzent vor dem Hintergrund eines "neu um sich greifenden Fortschritts- und Zukunftsglauben(s)", wie er sich "ein wenig später in den Glitzerwerken von ZERO und Op Art" kundtue (³¹⁶). Unter rein künstlerischen Gesichtspunkten behandelt Friedrich Bayl 1960 den gleichen Tatbestand zurückgenommener Farbigkeit in unbefangener zustimmender Weise:

"Also werden die Farben gedämpft, mit Erdigem gemischt, werden erdige Töne, die branstig schwelen. Wie reich kann ein Umbra sein, reich auch an Vibrationen, Erregungen und Verführungen!"
(³¹⁷)

Schumacher selber umreißt 1960 in drei Sätzen sehr klar den Übergang von der Farbigkeit der Jahre 1957/58 zur Farbproduktion:

"Eine Zeitlang liebte ich viele Farben, die die Leinwand bevölkerten; später kam ich dazu, weniger zu nehmen, um einen stärkeren, einheitlicheren Eindruck zu erzielen. Jetzt genügen mir in einer großen Fläche ein paar kleine farbige Akzente. Rot und Blau malen kann jeder, aber was Malerei eigentlich ist, das zeigen die Zwischenbereiche, die nicht mehr als Farbe im üblichen Sinne bezeichnet werden können." (³¹⁸)

VI. 7.b. Farbmaterie

Schumacher rührt seine Farben auf eine individuell entwickelte Weise an. Das Verhältnis von grobkörnigem Pigment und Bindemittel (Öl bzw. Acryl) ermöglicht es ihm, eine stofflich wirkungsvolle Masse zu bilden. Der haptische Eindruck ist in einem Maße kräftig und plastisch, daß wiederholt behauptet wurde, Schumacher habe die Farbmaterie mit Sand und ähnlichen Materialien angereichert (³¹⁹). Der Künstler versicherte auf ausdrückliche Anfrage, daß die Konsistenz seiner Farbmaterie in aller Regel auf besonders grobkörnigen Pigmenten basiere, und natürlich auf die besondere Art, wie er sie mit dem Bindemittel vermische (³²⁰). Wenn Schumacher seine Bilder mit allerlei Materialien anreichert, so ist dies für den Betrachter gesondert erkennbar, d.h., eine materiale Anreicherung betrifft nicht die eigenhändig angerührte Farbmaterie.

Der Begriff der Farbmaterie wird von Schumacher selbst vertreten. Er trägt der Tatsache Rechnung, daß die Farbmaterie unter einem bestimmten Blickwinkel zwei ästhetisch bedeutsame Qualitäten aufweist, die voneinander zu unterscheiden sind, auch wenn sie völlig miteinander verbunden auftreten: Farbe - als stofffreie Qualität - und Materie. Versuche, beim Entwickeln ästhetischer Beobachtungen sich dieser Zweiheit sprachlich als Einheit zu nähern, wie diese durch die Begriffswahl - 'Farbe' - gegeben wird, führen zu Unklarheiten und Mißverständnissen. So spricht z.B. Gabriele Lueg innerhalb desselben Satzes von "rein malerische(m) Farbakzent" und von der "autonomen Stofflichkeit der Farbe" (³²¹). Mit dem Verständnis von 'Farbe' als Qualität wäre der adjektivische Zusatz "rein malerisch" eigentlich überflüssig. Im Verständnis von Farbe als Materie ist die in Luegs Satz getätigte Ausgrenzung der Farb-Qualität ja bereits geschehen. Ob die Eigenschaft der "autonomen Stofflichkeit" von der materiellen Umgebung des Farbauftrags in einem Bild oder aber von seiner Farbqualität abgesetzt wird, bleibt ungeklärt. Schließlich ist zu fragen, was von dem Begriff der 'Farbe' übrigbleibt, wenn er in die, durch die Zusätze "rein" und "autonom" einander ausschließenden, Richtungen 'rein malerisch' und 'autonom stofflich' geteilt wird. Der Begriff 'Farb-materie' hingegen bezeichnet den Umstand methodisch einwandfrei, ohne die Problematik der genannten Dichotomie zu übergehen.

Unter Farbe versteht man im allgemeinen, also bei fast aller Malerei vor ca. 1945, vorrangig Farbqualität, deren Trägerstoff für das Gesamt des Bildes, für Komposition, Bildgegenstand, Stimmungswert usw. eine rein dienende, künstlerisch-handwerkliche, also keine eigenwertige Rolle innehat. Hierzu ist es kein Widerspruch, wenn dessen

Eigenarten als lasierend, pastos oder betont haptisch durchaus ins Auge fallen können; auch diese stützen ja dienend den Gesamteindruck. Schumacher, der nach eigenem Bekunden ungefähr in der Mitte der fünfziger Jahre einen gewissen Durchbruch in der Herstellung seiner persönlichen Farbmaterie erfuhr (³²²), erreichte nach Anfang der sechziger Jahre endgültig ein ästhetisches Gleichgewicht zwischen Farbqualität und tragendem Stoff, indem er letzteren durch die Verdichtung seiner Konsistenz gegenüber ersterer aufwertete. Schumachers Akt der Anfertigung einer für ihn charakteristischen Farbmaterie zwingt den Theoretiker dazu, die bisher im allgemeinen übliche Gleichsetzung von 'Farbe' mit mehr oder weniger dünnflüssiger bzw. geschmeidiger Stofflichkeit und damit auch mit deren dienendem Charakter aufzugeben. Die Farbmaterie Schumachers muß in ihrer Farbwirkung wie in ihrem stofflichen Zustand erfaßt werden. Der Grund für diese Notwendigkeit liegt schlicht in der menschlichen Wahrnehmungsfähigkeit, Farb-, Form- und Materialqualitäten von Gegenständen zu dissoziieren. Im Fall Schumachers ist, wie später gezeigt werden wird, der Modus der 'Farbwahl' kein die Wirksamkeit der Dissoziationsaspekte schwächendes Moment. Bei all diesen Überlegungen ist festzuhalten, daß in Schumachers Farbmaterie beide Aspekte auf eine Weise ineinander verschmelzen, daß ihre Erscheinung ganzheitlich genannt werden kann. Das tiefe Gluten oder Leuchten eines farbmaterialen Auftrags beispielsweise ist keinem der beiden angesprochenen Aspekte - Farbqualität und Materie - allein zuzuschreiben. Dieses Phänomen wird auf eine Weise, in einer Einheit, erlebt, die der in diesem Kapitel betriebenen begrifflichen Unterscheidung nicht unterliegt.

Geht man von der getroffenen Unterscheidung aus, so gewinnt die konventionelle Erscheinungsform von Farbe (als Qualität), nämlich die geschmeidige bis dünnflüssige, pinselgerechte

Konsistenz, bei Schumacher den gleichen Ausdrücklichkeitsgrad wie die Stofflichkeit dicker Schlacke. Die dünnflüssige Konsistenz des schwarzen Pigmentauftrags in *Gales* (1982) nimmt die wellig-höckerige Oberflächenbeschaffenheit der zentralen Ockerfläche ungeschmälert auf (siehe **Detailaufnahme**). Die Dünne der schwarzen Farbmaterie ist in ihrer materialen Qualität nicht weniger ausdrücklich als die körperhaltige Welligkeit der ockerfarbenen Materie. Die gewonnene Einsicht, daß Farbqualität und Trägerstoff in Gemälden Schumachers unter anderem gesonderte Wertigkeiten besitzen, unterstellt alle materialen Erscheinungsformen von Farbe dem gleichen, zunächst programmatisch hierarchiefreien, Aufmerksamkeitsgrad.

Ohne dem Argument einer ästhetisch empfundenen 'Notwendigkeit' im Verhältnis von Farbqualität und stofflicher Erscheinung von vorneherein eine Absage zu erteilen, muß daher auch festgehalten werden, daß das Verhältnis von Farbqualität und Konsistenz ein grundsätzlich variables ist. Bestimmte materiale Erscheinungsformen sind, physikalisch gesehen, nicht notwendig an bestimmte Farbwerte gebunden (³²³). Das denkbare andere Extrem, die völlige Getrenntheit der Farbqualität vom greifbaren Stoff, thematisiert Bernard Schultze. Entgegen seiner eigentlichen Intention ihrer Verbindung zeigt sich im folgenden, in gewisser Hinsicht widersprüchlichen, Zitat deutlich ihre Dissoziation:

"Da wurde mir klar, daß die Farbe Pigment sein müßte, über die Form gespannt, untrennbar mit ihr verbunden..." (³²⁴)

Dieser Tatbestand wird von Gabriele Lueg mit der Bemerkung bekräftigt, das Material bleibe "vollständig unter amorpher Farbe verborgen" (³²⁵; Abb.). Schumachers Farbmaterie, zu verstehen als mit dem Einsatz im Bild verwandeltes,

vergeistigtes Material (³²⁶), äußert sich in spezifischen, das meint an ihren jeweiligen Orten im Bild gebundenen, Erscheinungsweisen von Farbqualität, Stofflichkeit, material und retinal-zweidimensional auffaßbarer Form. Die Verhältnisse von Bildort, Farbqualität, Farbmaterialität und Form sind zwar im Vorfeld bildnerischen Entstehens grundsätzlich variabel, ereignen sich aber mit dem Bildentstehungsprozeß als verbindliche (³²⁷). Aufgrund dieses Umstands zeigen die beteiligten bildnerischen Elemente offenbarenden und nicht etwa gegeneinander indifferenten, also verschleiernden Charakter. Es ist daher genau zu überlegen, in welchen Situationen die theoretische Behandlung von Farbqualitäten die Berücksichtigung ihrer Trägerstoffe legitimerweise außer acht lassen kann. Für Schumacher jedenfalls ist festzuhalten, daß ein korrekter Sprachgebrauch des Wortes 'Farbe' nur auf deren farbliche Qualität Bezug nehmen sollte. Werner Schmalenbachs Bemerkung aus dem Jahr 1961, daß mit der allgemeinen künstlerischen Nachkriegsentwicklung auf 'Materie' hin Farbe wie Form nur Erscheinungsweisen der Materie seien (³²⁸), ist mit Blick auf die damals schlammfarbenen, annähernd monochromen Bilder Schumachers einsichtig. Für die vorausgehenden wie für die folgenden Werke hingegen ist sie unter dem Blickwinkel der eben ausgeführten farbmaterialen Dichotomie und ihrer Möglichkeiten variabler Verhältnissetzung nicht zu halten.

Ein Kuriosum, das die soeben relativierte Aussage Werner Schmalenbachs wiederum stärkt, bieten die farbmaterialen Gegebenheiten *Gulas* (1987). Ihre nichtfarbigen, durchsichtigen Lackflächen sind neben ihrer Eigenschaft als eigenwertiges Material auch als Farbmaterie mit außergewöhnlicher Charakteristik anzusprechen. Die aufgrund ihrer Transparenz, abgesehen von einer leichten Eindunkelung, ungeschmälerte

Vermittlung unterliegender Farbtöne ist eine ganz eigene, in je doppeltem Wortsinn klare und zugleich gebrochene, Weise der Präsentation von Farbqualität. Sie gibt sich in der Funktion zwischenliegenden Stoffs auf zweierlei Art zu erkennen. Die Glätte ihrer Oberfläche unterscheidet sie deutlich von den übrigen Oberflächentexturen. Sichtbar wird sie nur indirekt durch Lichtreflexe, welche, in Hinderung der unterliegenden Farbtöne, jedoch in Korrespondenz mit dem weißen Flächenauftrag links oben, ihrerseits auf mittelbare Weise das Thema der Farbwirkung bereichern.

VI. 7. c. Farbqualitäten und -beziehungen

Aussagen über die Wahl der in den Gemälden Schumachers meist je einen dominanten Bildfarbe können auf bildnerisch argumentativer Ebene nicht gemacht werden. Dies liegt zum einen an den momentanen Befindlichkeiten Schumachers während des Bildentstehungsprozesses (³²⁹). Im Gegensatz zur an Formorganisation und Figurbildung geknüpften Gestaltwahrnehmung ist, zum anderen, die bildnerische Organisation stimmungstragender *farblicher* Anmutung ohne beträchtliche spekulative Anteile gar nicht diskutierbar. Farbe als Qualität beinhaltet bei Schumacher überdies fast immer keine programmatischen, symbolischen oder gar enzyklopädischen Bedeutungszuschreibungen.

Im 17. Jhd. schrieb der Kunsttheoretiker Henri Testelin:

"Farbe kann nur sich meinen. Blau kann nicht gelb meinen."

(³³⁰)

Diese Aussage stimmt insoweit, solange ein, beispielsweise symbolischer, Bedeutungstransport angesprochen wird, den das gestalterische Mittel der Farbqualität an sich selber zu leisten hätte. Abgesehen von den Gattungen der monochromen, der sog. "radikalen" (³³¹) und, fallweise, der konzeptuellen Malerei tritt Farbe jedoch innerhalb eines bild-simultanen Zusammenhangs mehrerer Farben auf. In rein malerischem Sinn gehen die Farbqualitäten, also Farbwert, Helligkeit und Sättigungsgrad, natürlich in Abstimmung mit Formbildung und Flächenausdehnung, einander stärkende Beziehungen ein. 1957 greift Heinz Fuchs unter anderem eine von mehreren bemerkenswerten Beobachtungen von Heinrich Wölfflin auf, wie sie ähnlich 1976 Horst Richter für Schumacher formuliert hat, daß nämlich auf den meisten Gemälden der sparsame Zusatz anderer Farbwerte die dominante Hauptfarbe akzentuiert und steigert (³³²). Eine bis zum Glühen und zur Grellheit reichende optische Wirkung besitzen jedoch nur diejenigen Gemälde Schumachers, deren farbliche Zusätze eine gewisse Nähe, nicht Entfernung, zum dominanten Farbton aufweisen. Den Eindruck des Glühens betreffen also keine solchen innerbildlichen Beziehungen, deren rein farbliche Qualität auf Kontrasten aufbaut (³³³; **Bsple.**)(³³⁴).

Die von Lorenz Dittmann speziell dem Braun zugeordneten Merkmale der "Selbstbeschließung" und der "Materiali-sation" (³³⁵) sind in Schumachers Gemälden indirekt, aber anschaulich wirksam. Auf Gemälden mit braunen bzw. braun-gelben Gründen setzt Schumacher mit Vorliebe einen starken Farbkontrast durch den Einsatz meist himmel- oder wasserblauer Farbe (³³⁶; **Bsple.**). In den Fällen helleren oder gelblichen Brauns - das oftmals vom Holzgrund herrührt - schwingt die Nachbarschaft zum Orange-Blau-Komplementärkontrast mit. Mit den Anmutungen des Unbegrenzten, Leichten und Weiten bzw. des Flüssigen

(siehe die Assoziation mit 'Bergsee' bei *Horeb* (1972) und *Macobim* (1974)) stehen die Blautöne den Stimmungswerten der Brauntöne diametral gegenüber. Wie die Hängung der Ausstellung im Josef-Albers-Museum in Bottrop 1990 aufzeigte, hat Schumacher aber auch seit langem eine Vorliebe für die Kombination von warmem Ocker mit Grüntönen (³³⁷; BspIe.).

Als zweiter Gegenspieler zu den eigentlichen Farben neben dem Schwarz hat das Weiß eine andere, aber gleichermaßen bedeutende Rolle inne. Unter den Gesichtspunkten der Konturierung und des entschiedenen Formverlaufs neigt Schumacher beim Weiß zu amorphen Erscheinungsweisen - von den mehr oder minder deutlich abgegrenzten Eckaufträgen einmal abgesehen. Ihr Bildanteil variiert von punktförmigen Akzenten bis zur ungeschmälerten Hintergrundsfläche (³³⁸; **BspIe.**). Erscheint es beim Schwarz fallweise naheliegend, schwerlich auszumachende Farbigkeiten als Nichtfarbe zu verstehen, so offenbaren sich in weißen und weißlichen Partien mit bereits geringen Farb Beimengungen zwar fein nuanzierte, dennoch grundsätzlich vollwertige farbliche Qualitäten (³³⁹; **BspIe.**)(³⁴⁰). In Bildern mit unvermischt weißen Akzenten bzw. Partien hingegen sind Lichthaftigkeit und der Eindruck des Überstrahlens der Umgebung optische Werte der Nichtfarbigkeit von Weiß (³⁴¹; **BspIe.**). Ähnlich der Rolle spärlich gesetzter Farbakzente sorgen weiße Bildpartien für eine mittelbare farbliche Intensivierung aller eingesetzten Farben. In Betrachtung derjenigen, seltenen, mehrfarbigen Bilder wie *Tuma* (1986) und vor allem *Paso* (1983), auf denen Schwarz und Weiß vergleichbare Wichtung als Bildmittel besitzen, reichert sich die Skala farblichen Empfindens durch den Umstand an, daß der Nichtfarbigkeitscharakter schwarzer Flächenformen die Farbwerte des Bildes zu einer anderen Farbtemperatur drängt als das Weiß (³⁴²). Angesichts der Verschiedenartigkeit der

Nichtfarbigkeitscharaktere von Schwarz und Weiß genügen, anstelle kräftiger Farben, feine Abstufungen und Farbtonunterschiede, um eine stark malerische Wirkung zu erzeugen. Unter diesen beiden Aspekten ist **Paso** ein bemerkenswerter Einzelgänger im Werk Schumachers (³⁴³).

Vergleichbar selten und herausragend sind, allein schon aufgrund der malerischen Behandlung von Grauwerten, **Eliam** (1974) und **Midun** (1975). Samtig-pastos bzw. transparent-splittrig im Eindruck, ist das Grau in beiden Bildern die vermittelnde Farbfolie für unübertrefflich feine Helligkeits- und Farbnuancen. Ihr Zusammenklang mit den weißen Flächenpartien einerseits und den schwarzen Schlackestücken bzw. Lineaturen und Lochpartien andererseits bringt eine weitere Differenzierung der Themen des Einsatzes von Schwarz-Weiß und von malerischen Valeurs.

VI. 7. d. Farbe und Form

Mit dem Prozeß der Bildentstehung werden in der vornehmlich informell ausgerichteten Malerei alle bildnerischen Gestaltungsschritte in Momentsituationen ineinander verflochten. Im fertiggestellten Bildprodukt können zwar ihre gegenseitigen Bedingtheiten und Rollen begriffen werden, doch wird dieses Erkennen keine Kausalitäten im Sinn 'notwendigen' Bedingens aufzudecken vermögen. Ganz besonders gilt dies für die Entstehung von Formen als Folge einer bestimmten Farbwahl. Es wurde oben gesagt, daß Farbe und Formerscheinung, solange man sie nicht an tatsächlich erfolgte, individuelle Entstehungsprozesse anlegt, grundsätzlich variabel zueinander sind - je nach künstlerischem Gestaltungskanon. Während der Bildentstehung gehen sie dann verbindliche Verhältnisse ein.

Im Bild als Ergebnis klar konstatierbar, kann die letztlich entstandene Bildform unter Abzug der Farben, wie sie in einer auf Hell-Dunkel-Werte transponierten Reproduktion erfaßbar ist, nicht aus der ihr - prinzipiell vorangehenden - Farbwahl rekonstruierend hergeleitet werden. Das Verhältnis von Farbe und Form ist dennoch selbstverständlich als verbindlich anzuerkennen. Andernfalls hätte der Künstler aus ihnen keine Konsequenzen für alle nachfolgenden Gestaltungsschritte erarbeitet. Aufgrund der festgestellten, wenn auch kausal nicht fixierbaren, Abhängigkeit zwischen Farbe und Form muß auf ihr Verhältnis genauer eingegangen werden.

Für die Gemälde von 1957/58 gilt auch hier wesentlich das Prinzip der Vereinzelnung. Es führt, im Rahmen der festgestellten damaligen Bildorganisation, überwiegend zu einem extremisiert variablen Verhältnis, deren Ausdrucksfähigkeit z.B. in **Taras Bulba** (1957) im grundsätzlichen Auseinanderklaffen und Dissoziieren von Farbe und Form besteht. Hans H. Hofstätter formuliert diese Beziehung anhand eines Bildes Heinz Prüstels folgendermaßen:

"Das Beispiel soll (...) als typisch dafür eingesetzt werden, wie die Spontaneität der Konzeption sich mit einer Durchführung verbinden kann, in der die malerischen Valeurs sich fast im traditionellen Sinne kontrapunktisch neben der Ausdrucksgeste behaupten." ⁽³⁴⁴⁾

Für die "Konzeption" kann man, übertragen auf das Beispiel **Taras Bulba**, ohne wesentliche Sinnverschiebung, 'Vereinzelnung' als Formprinzip setzen. Bei Schumacher ist allerdings die Farbe der gleichen Vereinzelnung 'konzeption' unterworfen wie die Form ("Ausdrucksgeste"). Beide Gestaltungselemente ergänzen einander nur im Sinn höchstensfalls minimierter gegenseitiger Angebundenheit. Eine

nach dem konventionellen Bildverständnis durch die Gleichrichtung gestalterischer Intentionen angestrebte Harmonie kann im Vergleich von Farbbereich und Formbereich sowie innerhalb dieser Bereiche nicht festgestellt werden.

Ab 1964 entwickelt Schumacher mit den schwarzen Lineaturen diese Dichotomie zu nun unzweideutiger Klarheit. Die Verknüpfung von Schwarz als Nichtfarbe mit linear ausgerichteten Formen steht isoliert gegenüber allen Weisen des Malers, Farbqualität mit Form zu verbinden. Sieht man von der frühen Ausnahme *Galbas* (1962) ab, weist kein erfaßtes Gemälde mit schwarzen Lineaturen auch farbige Lineaturen auf (³⁴⁵).

Die Entdeckung, daß die Kombination von bilddominanten Lineaturen mit Schwarz Farbqualitäten fast immer ausschließen, klärt die Frage nach dem Verhältnis von Farbe und Form nur teilweise. Farbe und Form begegnen sich - nicht nur bei Schumacher - grundsätzlich auf den Ebenen:

- 1 - der gestischen Form
- 2 - der 'neutralen' Form
- 3 - der material bestimmten Form
- 4 - der Formunterscheidung.

zu 1. - Die gestische Form. Wie festgestellt, tritt die bildwirksam gestische Form, soweit sie material getragen wird, bei Schumacher meistens in Verbindung mit Schwarz auf. Zu den wenigen Ausnahmen gehören *Matora* (1966) und *Candi* (1975). Sie zeigen farbige, material betonte Lineaturen auf einem Grund stark angenäherter, fast homogener Farbigkeit.

Die hellbraunen Formzüge *Ades'* (1984) und *Comos* (1986) übernehmen auf schwarzem Grund mit größeren Anteilen ihrer

Aufträge in nur ansatzweise haptischer Präsenz die Rolle der schwarzen Lineaturen. Ihr Gestaltcharakter unterscheidet sich von diesen allerdings bei *Ades* durch das Nebeneinander linearer und geschlossener bzw. flächig gefüllter Formstücke, bei *Como* durch das sphärisch nach unten gebogene, beidseitige Ausgreifen einer pflanzenähnlichen Form. Deren einzelne lineare Aufträge sind auf unterschiedlicher Höhe mit einem zentralen, vorwiegend vertikal ausgerichteten Strunk in loser Überlappung verknüpft. Aus dieser Formbildung ergibt sich der bei den schwarzen Lineaturen selten anzutreffende Eindruck, daß in ihrer Formbildung rhythmisch ähnliche Verlaufsteile unvermittelt auf eine zentrale Verlaufspartie stoßen, ohne mit ihr wirklich verbunden zu werden. Für *Como* und *Ades* ergibt sich der Eindruck bewußt akzeptierter indifferenter Haltlosigkeit, also das Gegenteil von kräftiger Ineinanderfügung einerseits oder aber ihrer ganz ausdrücklichen Infragestellung, ihrer grazilen Brüchigkeit, wie es für die schwarzen Lineaturen charakteristisch ist (³⁴⁶; **Bsple.**).

Neben diesen wenigen, klar auf Linearität hin orientierten Beispielen gibt es auch wenige markant formulierte farbige Flächenformen. Bei *Mecum* (1981) und *Tuma* (1986) bilden sie Übergänge zwischen flächigem und linearem Auftrag. Ihre Bizarrheit auf *Mecum* und ihre drohende Zerfaserung auf *Tuma* rührt daher, daß ihre linear unterscheidbaren Binnenstrukturen unmittelbaren Einfluß auf die in den Umraum ausgreifenden, sehr offene Formführung haben. Von Konturbildung im üblichen Sinn kann keine Rede sein. Vom Flächenbau des Bildes her gesehen, dienen sie sich den Lineaturen überhaupt nicht an. *Scala I* (1987) ist ein seltenes Beispiel für annähernd geschlossene, hier gelbe, Farbflächen mit eigenwilliger Silhouettierung. Mit ihren die Lineaturen optisch stützenden

Positionen geht eine Verminderung des binnenstrukturellen linearen Eigenlebens einher.

Als Ergebnis ist festzuhalten, daß Farbflächen, wenn sie sich überhaupt im Farbwert deutlich von ihrer Umgebung absetzen, in den seltensten Fällen entschiedene Konturierungen, also Form-Individuen, ausbilden.

zu 2. - Die 'neutrale' Form. Innerhalb eines Bildes separiert auftretende Farbwerte weisen bei Schumacher meistens unausdrückliche, neutrale Formen auf. Sie nähern sich im Charakter, allen voran die Farbe Blau, dem Fleck an. Dies wurde bereits wiederholt gesagt (³⁴⁷; **Bsple.**)(³⁴⁸). Meistens ergeben sich allerdings durch farbmateriale Verschleifung und regionale Intensivierung von Farbnuancen komplexe bzw. kaum faßbare, mit 'Form' nicht mehr beschreibbare Gebilde, wie auf **Maroussi** (1980). Sie entsprechen dem originären informellen Ansatz. In ihrer dezentesten Erscheinungsweise kann die flächige Ausdehnung der Farbqualitäten nicht einmal mehr ungefähr bestimmt werden, siehe **Midun** (1975).

zu 3. - Die material bestimmte Form. Ergänzend zu dem in Kapitel VI.7.b. ("Farbmaterie") Gesagten werden im folgenden zwei Fälle für die material bestimmte Form angeführt.

Eine dünnflüssige Konsistenz führt in Verbindung mit der aufgerichteten Stellung des bearbeiteten Bildes zu Rinnsuren. Sie geben je nach Masse der Farbflüssigkeit unterschiedlich lange Strähnen ab, wobei ihr Verlauf sensibel auf die Oberflächentexturen reagiert (³⁴⁹; **Bsple.**).

Im anderen Fall macht sich Schumacher das pure Pigment zunutze und erreicht mit ihm eine ähnliche, allerdings noch

weitergehende undefinierbarkeit der Ausdehnung und Formgebung, als es in Punkt 2 angedeutet wurde. Durch die Streuung von Pigment auf von Bindemittel noch durchfeuchtete Flächen bedient er sich des der Steinapplikation (³⁵⁰) entgegengesetzten Extrems. Eine zusätzliche Finesse ist das Nutzen der durch solche Streuungen entstandenen, eine Relieftextur bildenden, Punkterhebungen durch ihre Überstreichung mit einem knapp farbgesättigten Pinsel (³⁵¹; **Bsple.**). Feinere Abstufungsnuancen eines physikalisch offenliegenden, vom Betrachter deiktisch nachvollziehbaren Mischungsverhältnisses sind in der von Hand getätigten Malerei nicht denkbar. Die 'Form' der Farbe - der Farbmaterie - ist ihrer Struktur nach aus der Nähe, mit den Pigmentkörnchen, klar bestimmbar, nicht aber aus größerer Entfernung, da die Umgrenzung ihrer Erscheinung als Gestaltungsschritt nicht möglich ist.

zu 4. - Die Formunterscheidung. Der Farbe als formunterscheidendes Mittel haben sich die rein gestischen unter den informellen Malern bedient: K.R.H. Sonderborg, K.O. Götz und Peter Brüning. Farbmischungen und -übergänge sind bei ihnen als Folge gestischer Aktion, nicht aber als Ergebnis malerischer Intention anzusehen. Die Hinzunahme eines Farbtons neben schwärzlichen Tönen - Rot spielt vor allem bei Sonderborg und Brüning eine Hauptrolle - erlaubt eine größere Anzahl an Farbaufträgen unter Wahrung der Möglichkeit, einzelne gestische Formenzüge voneinander zu unterscheiden. Bei Götz wird zudem die Komplexität gestischer Aktionen verdeutlicht, wobei letztere, in einem zweiten Arbeitsschritt zu beträchtlichen Teilen mit dem Rakel wieder entfernt, aus einer extrem geschwindigkeitsbetonten Spontaneität resultieren (³⁵²)(³⁵³; **Bsple.**). Für Emil Schumacher, der materiale Modifikation, betont malerische Behandlung und

Prozeßhaftigkeit als gleichwertige und autonome Bildfaktoren ansieht (³⁵⁴; **Bsple.**), ist der dienende Charakter dieser bildnerischen Funktion von Farbe grundsätzlich nicht von Bedeutung. Die Tatsache formstärkender Farbwirkungen als solche ist jedoch evident.

VI. 8. Bildtitel

Schumachers Namensgebung ist von keiner illustrativen Intention getragen. Hierin zeigen sich Parallelen zu K.O. Götz und Bernard Schultze (³⁵⁵).

"Der Titel eines Bildes ist lediglich die Bezeichnung, der Inhalt bleibt davon unbenommen." (Schumacher)(³⁵⁶)

Arnold Gehlen versteht diese Art der Namenswahl von seinem Eindruck her, es im Fall des "gute(n) abstrakte(n) Bild(es)" mit "nicht-artikulierbare(r) Bedeutung" zu tun zu haben. Er sieht im Klang dieser Namen die Entsprechung zu den Bildern, die ihm ihrerseits je "wie ein sichtbares, optisch klingendes Äquivalent des Wortes" erscheinen (³⁵⁷). Mehr als dies aber meint das von Schumacher gebrauchte Wort "Bezeichnung" die Zuordnung eines Namens, eines Anderen von Außen her. Unbezweifelbar spielt natürlich auch der Reiz der Anmutungswerte eine Rolle bei der, wie Schumacher sagt, "schöpferische(n) Auseinandersetzung" des Betrachters mit dem Bild. Doch selbst bei so eindeutig scheinenden Inhalten, wie sie mit *Hiob* (1973) in das Bewußtsein kommen, ist kein gesicherter Anhalt für eine Bildinterpretation gegeben. Als Äquivalent aufgefaßt, würde der Titel die hellen Rinnsuren unausweichlich in den aus ästhetischem Blickwinkel minderen, illustrativen, Status menschlicher Tränen hineinzwängen - ein

Vorgang, den Schumacher ohne Zweifel als vom Bild wegführend ablehnen würde. Was wie eigenschöpferische Lautmalereien klingt, sind - übrigens auch bei K.O. Götz - vielfach personale und geografische Eigennamen aus aller Herren Länder. Damit wird der Charakter der Zuordnung von außen unmittelbar evident. Die Namenswahl unterliegt überdies bestimmten minimalen, gegenüber allen Gemälden gleichermaßen gültigen, phonetischen Gesetzmäßigkeiten, gemäß denen die für deutsche Ohren klangliche Fremdartigkeit, das meint auch: inhaltlich unbelastete Eigenwertigkeit, ebenso gewahrt sein muß wie eine in der Aussprache stete und flüssige Abwechslung von Vokalen und Konsonanten. Von daher ist wohl z.B. die Seltenheit einsilbiger Titel zu verstehen (*Cliff* (1979), *Fluß* (1983)).

Schumacher bedient sich der verschiedensten Kulturlandschaften als Titulierungsquellen. *Taras Bulba* (1957) ist Held der gleichnamigen, das Kosakentum würdigenden Erzählung Nikolai Gogols. Werner Schmalenbach weist auf die indianischen Titel der in Minneapolis 1967/68 entstandenen Werke hin (³⁵⁸), Doreet LeVitte Harten auf hebräische, der Bibel entnommene Namen (³⁵⁹). *Maroussi* (1980) ist eine griechische Stadt, *Ergste* (1974) ein kleiner Ort nordöstlich von Hagen. Die nordirakische Stadt *Mossul* (1986) umschließt die Ruinen Ninives. *Biton* und *Kleobis* (beide 1978) sind Namen aus der griechischen Mythologie (³⁶⁰). Mit *Galgen* und *Fluß* beweist Schumacher auch Sinn für die starke klangliche Eigenwertigkeit inhaltlich besetzter deutscher Wörter. Die Gleichsinnigkeit von Bild'motiv' und Benennung bei *Galgen* (1979) beeinträchtigt die klangliche Autonomie keineswegs, ist der Leser doch inmitten all der Titel mit inhaltlich unbelasteten Silbenfolgen unwillkürlich darauf eingestimmt, die zweite Silbe mit gleichem Nachdruck zu betonen wie die erste und das Wort damit seiner inhaltlichen Eingrenzung zu entheben.

VI. 9. Kontinuitäten zwischen früheren und späteren Werkabschnitten. Vorlaufendes - Nachwirkendes

In den Jahren 1955-57 kam es, wie ausgeführt, für Emil Schumacher zu erheblichen künstlerischen Turbulenzen. Sein jahrelanges, haltloses Schwanken zwischen allen möglichen Bildformen und die anschließende, radikal eigene Bildorganisation leisten dem Eindruck eines endgültigen künstlerischen Bruchs Vorschub. Bei genauerer Beschäftigung ergibt sich eine differenziertere Wertung. Verschiedene formale Ähnlichkeiten zwischen den Phasen der frühen Bilder sowie zwischen ihnen und den im Gesamteindruck so ganz anderen Arbeiten ab den sechziger Jahren beweisen das gleiche gestalterische Denken. Indizien hierfür sind allenthalben auch im motivischen Bereich zu entdecken. Trotz der Veränderungen hinsichtlich einer - schon in frühen Jahren als vage Wunschvorstellung angestrebten - ausdrücklicheren Farbmaterie, des Abschieds von Gegenständlichkeit wie von abstrakt-geometrischem Gerüstbau und der gegenläufig zu ihm immer stärker wirksamen Prozeßhaftigkeit kann von einem veränderten bildnerischen Denken nicht die Rede sein. Ein Zitat Schumachers von 1947 zum subjektiven Erleben der eigenen Arbeitsweise, die ausführlich im folgenden Kapitel besprochen wird, läßt einen unwillkürlich an die Bilderergebnisse der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre denken. Die - gemäß seiner damals abstrahierenden Arbeitsweise - für diese Übereinstimmung nicht relevanten Passagen wurden zur Kennzeichnung eingeklammert:

"Wenn ich male, bin ich immer sehr fiebrig angespannt; ein Willensakt, bei dem ich zwischen Gefühl und Verstand schwebe. (Das Bild, das ich male, entnehme ich der Natur, ohne mich daran zu binden. Sie ist nur der Anlaß, das nicht Sichtbare,

Hintergründige darzustellen.) Ich taste mich langsam vorwärts, ohne daß ich im Einzelnen weiß, wohin es führt. (Nur das gesamte Bild weiß ich zu jeder Zeit der Arbeit). So male ich eine Form, füge eine Linie hinzu, einer Bewegung setze ich eine Gegenbewegung entgegen, kratze dieses fort, lasse dort die Leinwand durchscheinen, eine pastose Stelle hierin, so wie ich es fühle und denke, ohne daß ich eigentlich das Warum erklären kann. Ich habe kein Schema nach welchem ich male, alles ist mir recht, um zum Resultat zu kommen." (³⁶¹)

Schon beim flüchtigen, vergleichenden Betrachten einer Bilderfolge wie z.B. **Industriestraße** (1947), *Strandbild* (1950)^(362; Abb.) und **Terrassengarten** (1953) ist, unterlegt von großflächigen Farbgründen bzw. gehalten in einem rechtwinklig orientierten Formengerüst, deutlich der Vereinzelungscharakter im Einsatz verschiedener bildnerischer Elemente wahrzunehmen. In der Gouache von 1947 steht die dezente Kontinuität der dunklen Umrißlinien solchen Elementen gegenüber, die tatsächlich nur zweimal bzw. ein einziges Mal auftreten. Je zweimal vorhanden sind die gelben, länglichen Aufträge in der Bildmitte, die kleinen, scharf umrissenen, hell ockerfarbenen Flecken in der oberen Bildhälfte, die ihnen benachbarten pastosen, hellen, kaltgrünen Flecken. Je einmal vorhanden sind der blaue Fleck in der Himmelszone, das orangerote Dreiecksdach und das weiße Viereck im rechten unteren Bildviertel. Das *Strandbild* hat als Struktur eine rhythmisch spannungsvolle Streuung vorwiegend gegenständlicher, in Form, Binnen- und Konturenzeichnung, Volumenangabe, Textur, Geschlossen- bzw. Offenheit meist ganz unterschiedlicher Motive über die gesamte Bildfläche. Selbst in der für Schumachers Verhältnisse klassisch-strengen, geometrisierenden Formenfügung des **Terrassengartens**, welcher der mehrfach wiederholte Einsatz gleicher Farbtöne strukturell entspricht, sorgt Schumacher für texturale Abweichungen, unscharfe Gefügenischen und Formüberschreitungen, vermittelt derer besonders die

Erscheinungsformen gelber Farbwerte den Charakter der Einzelung bewirken.

Eine andere, von je her charakteristische Eigenart Schumachers in jeder seiner Schaffensphasen ist das unermüdliche malerische - bzw. für die monochrom orientierten Bilder am Anfang der sechziger Jahre texturale - Augenmerk auf jede Kleinfläche eines Bildes. Dementsprechend sind auch auf dem so stark formalisierten **Terrassengarten** nur wenige unmodulierte Farbflächen zu finden. Doch auch sie erfahren Unregelmäßigkeiten und gegenüber dem geometrischen Standpunkt 'störende' Eingriffe, die sich im Überschreiten ihrer geometrisierenden Formgrenzen, im Ausfransen, im Verschwimmen ihrer Übergänge zu anderen Farbfeldern, im unexakten, 'regelwidrigen' Zurückweichen vor den Übergriffen benachbarter Bildelemente, etc. äußern. Die lokal individuelle Erscheinungsform kommt bei Schumacher auch in diesem Fall vor dem strikten Einhalten einer gefügeb bestimmten Gesetzmäßigkeit.

Erhellend ist auch die Beobachtung, daß Schumacher das plötzliche Auftauchen formaler oder motivischer Inventionen im folgenden für Jahre zurückstellt, bevor er sie dann seinem Werk eingliedert. So scheint ihm beispielsweise der auffallend lockere und gestische Pinselauftrag von **Innaturation** (1952) damals als ein zu großer formaler Vorstoß vorgekommen zu sein, da er mit **Dionysisch** (aus dem gleichen Jahr) eine sehr ähnliche Bildanlage mit scharfen Konturgrenzen und weitgehender Zurücknahme des Gestischen folgen ließ (³⁶³). Das im folgenden Jahr entstandene, formal so befangene Bild **Terrassengarten** belegt die Nachhaltigkeit dieser Eigenbewertung Schumachers. Die Werke der Jahre 1951 bis 1955 sind kaum als Reproduktionen veröffentlicht, doch sind das *Vogeldenkmal* (1955), und zeitgleich, in einer ganz anderen

Weise, die *Räumliche Trennung* (aus dem gleichen Jahr) eindeutige Hinweise darauf, daß Schumacher, der 1955 zu einer ausdrücklichen Farbmaterialität gefunden hatte, den 1952 mit **Innaturation** entwickelten Freiheitsgrad des Farbauftrags noch nicht wieder erreicht hatte. Im Jahr 1960 entstand mit *Florian* (³⁶⁴; Abb.) ein für Schumacher damals großformatiges Gemälde, das, bei nun freierem Pinselauftrag, klar auf die Auffassung geometrisierender Bildaufteilung in der Art von *Räumliche Trennung* (1955) zurückweist.

Eine noch größere zeitliche Spanne umfaßt eine motivische Ähnlichkeit, welche die gesamte Bildfläche betrifft. Schon mit der Gouache *Ruhrlandschaft* (1940) setzte Schumacher die Horizontlinie in die Nähe der oberen Bildrandes. Der Farbauftrag zeigt für die Uferpartien den lockeren Strich eines weichen Pinsels, für die Wasserfläche eine texturale Mischung aus Verwaschenheit und Punktsprenkelung. Die Texturen sind also entsprechend ihrer Gegenstandsbezogenheit formal unterschieden. Die Flächenwertigkeit des Farbauftrags ist noch zu wenig ausdrücklich, um sich dem tiefenräumlichen Sog des Landschaftssujets ganz zu entziehen. Das 1948 entstandene Aquarell *Landschaft bei Hagen-Haspe* (³⁶⁵) nimmt das Thema des hochgelegten Horizonts in zugespitzter Konstellation wieder auf. Seine Bodenfläche erfaßt Schumacher nun zielgerichtet als ein gestalterisches Betätigungsfeld, in dem die motivischen Vorgaben - Pfähle, Felder, Feldbegrenzungen, Strommasten, Flußlauf - als willkommene Vorwände für einen flächenbetonten, und damit bildnerisch autonomen, Einsatz herangezogen werden, hingegen kaum noch der Verdeutlichung tiefenräumlicher Raumverhältnisse dienen. 15 Jahre danach scheint *Roma 63* (1963) die unmittelbare, nun viel eher konkrete denn abstrakte Anknüpfung zu verkörpern. Abgesehen von der fundamentalen Aufteilung in eine Himmel- und eine Erdzone verrät kein

gestalterisches Element mehr gegenständliche Anlässe. Das mit der Arbeit von 1948 vergleichbar kräftige, inzwischen material greifbare, lineare Gefüge bedient sich ebenso rechter Winkel wie abstruser Windungen. Schumacher hat die Bildfläche ohne Abstriche als solche angenommen, woraus, gleichberechtigt neben dem Eindruck einer Bodenoberfläche, die Vorstellung des Querschnitts durch die Erde resultiert. Viele Gemälde von 1961 bis 1963 besitzen einen ähnlichen Aufbau (³⁶⁶; Bsp.).

Kurz angesprochen sei die Kontinuität des Loch-Motivs. Von den *Tastobjekten* (um 1957) wird es auf Bilder wie *Sela* (1959) übertragen. In den sechziger Jahren erscheint es auf den Hammerbildern (***Bogen auf Rot***)(1967), wird mit *Rochus* (1976) in gleicher Form noch einmal aufgenommen und erfährt zwischenzeitlich eine weitere Verwandlung mit den Prägedruck-Radierungen der ersten Hälfte der siebziger Jahre (³⁶⁷).

Ein an das Bogenmotiv angelehntes Motiv ist in allen Schaffensphasen vertreten. Es handelt sich um farblich bzw. farbmaterial zusammenhängende Flächen, deren Silhouetten, von oft weißen Hintergründen abgesetzt, mehr oder weniger an steil aufragende Berge erinnern. Vielleicht ist in dem grauweißen Stoffüberwurf des *Interieurs* (mit violetter Innenwand, Querformat)(1936) tatsächlich ein sehr früher Vorläufer des späteren Bogenmotivs zu erblicken, wie Annette Meyer zu Eissen annimmt (³⁶⁸). Auf *Rosa gefiedert* (1955)(³⁶⁹; Abb.) wird die dominierende Farbfläche, in dieser Hinsicht mit *Eruption* (1956)(³⁷⁰) vergleichbar, von einer scharfen, gegen den oberen Rand gebogenen, nach unten geöffneten, Linie sozusagen formverstärkt. Auffallender ähneln sich *J.A.1* (1957) und *Abora* (1960)(³⁷¹; Abbn.). Mit *Nahum* (1976) tritt erneut eine Nähe zu den beiden letztgenannten

Arbeiten auf. **Kassiem** (1980) und *Hamra* (1989) sind weitere Beispiele dieses Motivtyps aus neuerer Zeit.

Eine Abwandlung des Bogenmotivs, die Zuspitzung bzw. Brechung seines Scheitelpunkts, tritt z.B. bei *Interieur* (mit Schrank, Hochformat)(1936) mit der Kontur der Stuhlrückenlehne, ansonsten bei hochformatigen Arbeiten wie der Gouache *Ohne Titel* (1958)⁽³⁷²⁾; Abb.), bei *Tuma* (1986), *Ghirla* (1986)⁽³⁷³⁾; Abb.) und *Elpe* (1988) auf. Die Schenkel des gebrochenen Bogens entfernen sich vom kurvigen Verlauf; das Motiv als Ganzes ist mitunter schmal ins Bild gesetzt.

Zuletzt sei noch einmal auf die weißen Lichter vieler früherer Arbeiten (³⁷⁴; Bsp.) und ihre Transponierung auf den Bildern ab der ersten Hälfte der sechziger Jahre hingewiesen.

VI. 10. Zu den Zeichnungen bzw. Gouachen

Von 1958 bis in die zweite Hälfte der sechziger Jahre erfolgt die Entstehung von Gouachen offensichtlich zugleich mit der Produktion in anderen Werkgattungen (³⁷⁵). Es kann, wie es Werner Schmalenbach für das Jahr 1958 ausdrücklich tut, grundsätzlich von einer geringeren Skrupelhaftigkeit des Arbeitsvorgangs im Vergleich zu den Gemälden gesprochen werden. Schmalenbach sieht in den Gouachen des genannten Jahres eine größere Freiheit gegenüber den zeitgleichen Tastobjekten und spricht den zahlreichen Tuschfederzeichnungen den Charakter der Entfesselung mit der Bemerkung zu, daß mit ihnen Schumacher "am ehesten (...) ein 'Tachist' zu nennen" sei. Sein "male-rische(s) Temperament" hätte dazu geführt, daß er in späteren Jahren keine Zeichnungen "im strengen Sinne" mehr angefertigt habe (³⁷⁶). Der Grad der Antinomie zwischen

dem Charakter der Arbeiten auf Papier und den 'schwergängigeren', 'offizielleren' Werken ist zum Zeitpunkt, zu dem die Tastobjekte entstehen, formal der höchste im Schaffen Schumachers. Mit der überwiegenden zeitlichen Separierung von Atelierarbeit und geschlossenen Gouacheserien, welche er seit 1965 auf Reisen vor allem in die Mittelmeerländer anfertigte, kam es durch die Beschäftigung mit realen landschaftlichen und architektonischen Vorgaben zu einer bemerkenswerten Zweiteilung der Motivbestände. Die energetische und zugleich bedächtige Arbeitsweise hat Schumacher prinzipiell auf seine Gouachen übertragen. Daß die Unterschiede in der künstlerischen Dichte weder dem anderen Medium allein noch der Vorentscheidung für konkretes bzw. gegenständliches Arbeiten zuzuschreiben sind, zeigt das Schwanken der Qualität quer durch die verschiedenen Ansätze (³⁷⁷).

Nach W. Schmalenbach "fordern" die Gemälde "ihrer Natur nach einen höheren Grad bildnerischer Ordnung" als die Gouachen (³⁷⁸). Die gattungsbedingt größere Leichtigkeit in der Herangehensweise und die damit verbundene geminderte Strenge der Qualitätskontrolle verbindet sich bei Schumacher wiederholt mit dem Phänomen zeitlich versetzten Motivaufgriffs. Anfangs anscheinend als künstlerisch noch für fragwürdig befundene Inventionen bzw. Motive finden oft geraume Zeit vor ihrem Erscheinen auf den Gemälden in den Gouachen Eingang. Ein sehr deutliches Beispiel hierfür ist das Motiv der zylindrischen Gefäßformen. 1980 mehrfach als Gouache bearbeitet (³⁷⁹; Abbn.), geht es Schumacher erst 1983 mit kleineren Formaten an, meist auf Karton als Grund, bevor es 1984 in *Edina V* mit großem Einsatz gestaltet wird und in einer interessanten Bilderreihe 1984 und 1985 motivisch stufenweise nach- bzw. abklingt (³⁸⁰; Bsp.). Deswegen nicht

ausgeschlossen sind die Wiederaufnahme eines Motivs, das wohl zuerst als Gemälde vorhanden war, als Gouache, und andere zeitversetzte Sprünge zwischen den Gattungen (³⁸¹; Bsp.).

Die angesprochene, tendenzielle, künstlerische 'Leichtigkeit' der Gouachen kann im bildnerischen Ergebnis wie unter dem Gesichtspunkt des Entwickelns neuer Möglichkeiten auch als Offenheit verstanden werden. Verständnisvarianten erwähnt Joachim Büchner mit dem "Skizzenhaften", dem "nicht-Abgeschlossene(n)" und dem "nicht-voll-Ausgemalten(n)" (³⁸²). Beim Überblicken dieser Arbeiten durch die Jahre kann man - unter fallweisem Vorbehalt - von der Tendenz Schumachers sprechen, den gegenüber den Gemälden geringeren Grad an gestalterischer Dichte schon von vornherein zu billigen und sich auf ihn einzustellen. Nocheinmal sei betont, daß diese Aussage an sich keine qualitative Wertung darstellt. Durch Beobachtungen gestützt, soll sie die Eigenart der Gouachen gegenüber der Gattung der Gemälde verdeutlichen. Unzählige Arbeiten können hierfür herangezogen werden (³⁸³; Bsp.). So ist z.B. nicht von der Hand zu weisen, daß flächige Partien vielfach gestalterisch unbesetzt bleiben, oder aber mit einem nur geringen Aufwand - z.B. dem Verreiben von Farbwischern - bearbeitet werden. Oft übernehmen Knitterungen die Rolle von Strukturbildungen. Ein allgemeines Fehlen materialer Schwere und Dichte - welche nicht automatisch mit künstlerischer Dichte gleichzusetzen sind - ist dem Umstand zuzuschreiben, daß Papier als Trägerstoff ungleich geringer belastbar ist als Karton, Leinwand oder Holz. Insoweit ist auch ein weiterer Faktor vermuteter Vorentscheidung verständlich: die Kürze der Bearbeitungszeit. Den ausgesprochen schnellen Modus, mit dem Farbaufträge in gesättigter, aber flüssiger Farbmaterie anhand des Pinsels vollzogen sind, sucht Schumacher nicht etwa durch eine Vermehrung

gestalterischer Schritte und Schichtungen auszugleichen. Er nutzt das hypothetische Defizit geringerer Materialbelastung, indem er sich im allgemeinen anschaulich für eine größere Übersichtlichkeit und Absetzung verschiedener Überarbeitungsgänge entscheidet, was dann auch eine größere summarische Abhandlung mancher Partien einschließt. Dementsprechend spielt der korrigierende Eingriff als freiraumsetzender, impulsgebender Faktor für weitere Bearbeitungen nur eine untergeordnete Rolle. Die zahlenmäßig geringen Ausnahmen zeitigen andererseits Ergebnisse mit überzeugender Dichte - wobei sich die faktisch-materialen mit den bildnerischen und den phänomenologischen Verständnisvarianten dieses Wortes verbinden (³⁸⁴; Bsp.).

Die Gattung der Gouachen bietet für Schumacher insgesamt einen bewußt und von vornherein akzeptierten Rahmen für eine geringere Gestaltungs- und damit Entscheidungsdichte. Der Anspruch des Gelingens, oder, anders ausgedrückt, die Dramatik möglichen Scheiterns ist zugunsten eines unbeschwerten bildnerischen Tätigens ohne den Druck einer unerbittlichen Kontrolle, somit auch zugunsten einer grösseren Freiheit im Entwickeln möglicher neuer Bildansätze, zurückgenommen (³⁸⁵).

VI. 11. Zur Grafik

Im Umfang zurückhaltender als die Gouachen, hat sich Schumacher immer wieder auch der Grafik zugewendet. Den Zeitabschnitten von 1958-62 und 1969-72 kommt hierbei eine besondere Intensität zu, ergänzt durch weitere markante Arbeitsabschnitte z.B. in den Jahren 1964, 1974, 1988 (³⁸⁶). Eine bevorzugte Veröffentlichungsform waren Mappenwerke, in denen 7 oder 9 Blätter zusammengefaßt wurden: *Poesie in Schwarz-Weiß* (Frühjahr 1959), *Atischa* (Sommer 1959), *Ein Buch mit 7 Siegeln* (1972) und bibliophile Literaturausgaben mit Originalgrafiken: *Goethes Tagebuch* (1963); Friedrich Hebbel: *Aus den Tagebüchern* (1970)(³⁸⁷).

Was bisher zu motivischen Anlagen und gestalterischen Elementen für die Gemälde und Gouachen festgestellt wurde, gilt, mit entsprechenden Transponierungen auf Material und Arbeitsvorgang, auch für den grafischen Bereich. Extra zu vermerken ist die große Zurückhaltung Schumachers im Einsatz von Farbe (³⁸⁸). So sind die Verwendung allgemein und die Bandbreite der Sorten von Linien und kurzen Strichen auf vielen Blättern bis 1962 wesentlich ausgeprägter als auf den zeitgleichen Gemälden. Zwischen beiden vermittelnd stehen die Gouachen von 1958 (³⁸⁹; Bsp.)). Die Vorliebe für die Schärfe linearer Elemente wie für die material-textural betonte Bearbeitung wird der Grund für die kurze und folgenlose Beschäftigung mit der lithografischen Technik im Jahr 1960 gewesen sein (³⁹⁰; Bsp.)). Die Kaltnadeltechnik steht gleichrangig neben der Ätztechnik. Beide sind in unterschiedlich intensiven Kombinationen auf vielen Blättern zugleich anwesend. Für den mittels breiterer Pinsel erfolgten Lineatureneinsatz der Ätzradierungen, wie er bereits auf den großen Hochformaten des Jahres 1964 vorkommt, ist die Tatsache

interessant, daß Schumacher, um die Gleichrichtung des künstlerischen Denkens mit der technischen Umsetzung beibehalten zu können (³⁹¹), Zuckertusche verwendet. Diese sprengt während der Ätzung in winzigen Partikeln die abdeckende Asphalttschicht. Das Ergebnis ist der zum Pinselauftrag gleichsinnige, also nicht in sein Negativ umgekehrte, Formenbestand. Die Textur dieser Lineaturen weist bei genauem Hinsehen eine feine, nahezu homogene Sprenkelung auf.

Ein neuerlicher Überblick der Werkabfolge hielt sich bei im Grunde wiederholten Bemerkungen zu den verschiedenen technischen Kombinationen, Motivvariationen und zeitlichen Versetzungen gegenüber den Gemälden auf. An seiner Stelle wird anhand dreier Beispiele stellvertretend auf Schumachers Prägedruckarbeiten eingegangen. Diese Bezeichnung meint nichts anderes, als daß der künstlerisch-technische Anteil des Prägedrucks am Gesamtergebnis wesentlich, aber nicht ausschließlich ist.

Die **Radierung Nr. 5** aus dem Mappenwerk *Atischa*, im Katalog des Abstracta-Verlags unter der Nr. 16 aufgeführt (³⁹²; Abb.), gehört zu jenen Werken aus dem Jahr 1959, deren Druckplatten nicht die normale Begrenzung gerader und lotrecht aufeinander treffender Plattenkanten zeigen. Die offenbar durch Schnitt entstandene Kontursilhouette besteht aus flach gekrümmten, spitzen und jäh gegeneinander versetzten Eingriffen. Einer von ihnen führt von der rechten Seite aus sogar horizontal in das Innere der Platte. Seine relativ geraden Kanten haben unterschiedliche seitliche Ausgangspositionen. Sie konvergieren leicht und schließen im Inneren, unter dem Wechsel der Stoßrichtung nach oben, als erweiterte, stark zerklüftete Ovalform ab. Die gesamte Behandlung der Platte als

Oberfläche wie als Objekt entspricht grundsätzlich dem herben Charakter dieses extremen Eingriffs. Der von Brüchen ebenfalls nicht freie gestalterische Bestand der meisten anderen Radierungen aus diesem Jahr, ihr Wechselspiel graziler linearer Geflechte mit fleckig aufgetragenen oder von Ätzflecken durchsetzten Partien kann mit dem Grad materialbezogener Rauheit **Atischas 5** nicht Schritt halten. Alle Bearbeitungsspuren sind äußerst kräftig vollzogen. Die Batzigkeit der nur stellenweise eingesetzten, lichtschluckenden Pinselätzungen macht die Erkennbarkeit der linearen Aufträge und der Haartexturen in den entsprechenden Partien nahezu unmöglich. Gruppen von Lochätzungen sind über die Fläche verteilt. Auch die linearen Spuren und keilähnlichen Elemente in Kaltnadeltechnik bezeugen einzeln wie in ihrem Wechsel von gleicher und gegenläufiger Ausrichtung hohen materialen und gestalthaften Kraftaufwand, dessen Anmutungswerte jenseits von Zartheit oder Brüchigkeit liegen. Die an den Kanten getätigten Ein- und Wegschnitte wie auch die rücksichtslose Oberflächentraktierung führen zu einem Ergebnis, dessen Materialbetontheit eine klassische Bildhaftigkeit - also eine solche innerhalb fixer, vorgegebener Grenzen - klar überwiegt. Das gestalterische Geschehen hat nicht innerhalb neutraler Grenzen stattgefunden. Es ereignete sich am Objekt einer Metallplatte. In deren Formung bezog Schumacher das prozessuale Formen ihrer Grenzen mit ein - ein Faktor, der mit der künstlerischen Gattung der Bildhaftigkeit im strengen Sinn nicht zu vereinbaren ist. Dennoch sind auch bildhafte Momente enthalten. Man erkennt sie z.B. in der Ponderierung der um- und eingeschnittenen Flächenformen zueinander, z.B. unter dem Thema unmittelbarer und mittelbarer Entsprechung. Dem auskragenden Eck links unten entspricht mittelbar die Rechtecksform rechts unten. Dessen Form wirkt im Zusammenhang der sonstigen Bizarrheiten harmlos.

Aufmerksamkeit gewinnt sie aber durch den senkrechten Einschnitt, der sie von dem Hauptkörper halbwegs absondert, und durch Dunkelheiten der Pinselätzung, die dem linken Eck fehlen. Ähnliche Verhältnisse von Entsprechung sind in den äußeren seitlichen Partien oberhalb der waagrechten Einschnitte zu finden. Dunkel- und Helligkeiten wechseln mit den unteren Plattenecken unter Beibehaltung der senkrechten bzw. waagrechten Ausrichtungen überkreuz. Der senkrechten Ausrichtung der linken, dunklen Zunge steht dementsprechend die waagrechte Lage des rechten, hellen, scharfkantigen Plattenteils gegenüber. Mit diesen und vergleichbaren gestalterischen Mitteln der Oberflächen- und der Formbearbeitung hat Schumacher eine Ponderierung der Metallplatte innerhalb der ihr eigenen Gegenständlichkeit betrieben. Im Vergleich zu Schumachers Gemälden der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre wird mit dieser und ähnlichen Radierungen neben der Oberfläche auch der Bildrand als ehemals neutrale bildnerische Kategorie in Frage gestellt. Die Bildhaftigkeit wird durch das Abbild eines Gegenstands ersetzt, dessen gestalterische Bearbeitung Bildmittel im herkömmlichen Sinn nicht ausschließen. Die im Abbild des Drucks präsentierte Gegenständlichkeit der Platte wird an deren Leerstellen - den Löchern - mit der plastischen Wölbung des Druckpapiers in konkret widerspiegelnder Weise aufgenommen. Die Fläche als Präsentationskategorie erlaubt es aufgrund der besprochenen, ponderierenden Elemente indessen nicht, den Prägedruck in unmittelbarem Vergleich mit den Tastobjekten zu bringen. Letztere wurden fernab von aller Bildhaftigkeit geschaffen.

Auf einer **Radierung** von 1972 (³⁹³; Abb.) hat Schumacher, abgesehen von den Kantenbeschneidungen, lediglich zwei Gestaltungsmittel verwendet. Beide dienen zunächst ebenfalls

ausschließlich der Metallplattenbearbeitung. Neben den wohl mittels Durchätzung entstandenen Löchern ist das zweite gestalterische Element die Wellung der Metalloberfläche in meist linearer Orientierung und in ganz verschiedenen Richtungen. Einzelne Züge durchqueren in leichter Reliefhaftigkeit die Fläche, während die Bündelung mehrerer, ungefähr paralleler Züge zu einer Vertiefung der Höhenunterschiede und damit zu einer tieferen Dunkelheit der Druckspuren führt. An besonders dichten Stellen, vor allem aber an den Lochrändern, formieren sich kleine Wellenbuckel wie Knotungen. Der Hauptunterschied zu **Atischa 5** liegt im kategorial unterschiedenen gestalterischen Wahrnehmen von 'Oberfläche'. Mittels Kantenbearbeitung und Lochätzung behandelt Schumacher **Atischa 5** als Objekt. In Sonderung hierzu begreift er zugleich ihre Oberfläche als *Grund* für grafische Bearbeitung. Dieses Grund-Moment entfällt auf der Radierung von 1972. Schumacher bearbeitet hier nicht die Oberfläche der Platte im Sinne des Grundes, sondern, vermittelt der Wellungen, die Platte als solche. Die Gestalt der grafischen Elemente ist indirektes Ergebnis, ist - allerdings grafisch valides - Zeugnis der Objekttraktierung. In den Grund gegrabene Spuren einer Radiernadel oder ähnlicher Instrumente fehlen. Durch die Druckerfarbe und den Druck tritt nur ein Aspekt der Wellungsfolgen in unmittelbare Erscheinung, nämlich die Vertiefungen. Die Erhöhungen können keine eigenen Mittel der Kennzeichnung vorweisen; sie werden durch das Druckabbild der Vertiefungen mittelbar zum Vorschein gebracht. Die Radierung ist der Abdruck eines Gegenstands, dessen Oberflächenbehandlung sich ausschließlich auf die Metallplatte als Gegenstand, nicht aber als materialen Grund bezieht. Mit der Nichtanwendbarkeit der Kategorie des Grundes ist diesem Prägedruck von 1972 eine weitere Kategorie des Bildhaften entzogen. Ganz verschwindet das Bildhafte indessen auch in

diesem Fall nicht, begreift doch das Auge die Linien gestalthaft als Elemente, die sich optisch von einem Grund unterscheiden und die zudem untereinander abstrakte Zusammenhänge, wie z.B. die von Verbindungen, pflegen, in die sie auch die Druckresultate der konkreten Plattenlöcher miteinbeziehen.

Erhalten bleiben weiterhin die optischen Spannungen zwischen der Papieroberfläche als tragendes Medium, den illusionistischen plastischen Werten des Gegenstandsabdrucks, den Papierwölbungen an Stellen der Aussparungen und den haptischen Qualitäten der bisweilen dick angesogenen Druckerfarbe. Sie geben die Faktoren ab, unter denen die Radierung als Feld eines steten Wechsels und Ineinanderübergehens gestalthafter und konkreter Phänomene erfahren wird - analog zu dem für **Rofos** Festgestellten (³⁹⁴). Besonders eigenartig ist dieses gestalthafte Oszillieren bei den sehr kräftigen, aufeinander geballten Dunkelheiten. Aufgrund der illusionistisch-gegenständlichen Wirkung des Druckplattenabbilds werden sie als Reliefvertiefungen der Druckplatte wahrgenommen (³⁹⁵), auf die verstärkter Druck ausgeübt worden sei. Der technische Vorgang tendiert im Hinblick auf das Druckpapier zum Gegenteil, indem die hellen als die faktisch erhabenen Partien der Druckerplatte das Papier einem vermehrten Druck aussetzen (³⁹⁶).

Die Dunkelheiten sind der Grund für den phänomenologischen Eindruck von ausgeprägt reliefhaften Qualitäten. Aus der Nähe betrachtet, bildet die dicke Konsistenz der Druckerfarbe in Umkehrung zu ihrer phänomenologischen Wirkung der Vertiefung 'positive' Formen, materiale Anhäufungen mit - trotz ihrer tatsächlichen relativen Flachheit - dynamischer Wölbung. Desgleichen behalten die hellen Papierpartien, als die eigent-

lich gepreßten, ebenso ihre rein gestalthafte, rein optische Wirkung plastischer Aufwölbung (³⁹⁷). Aus der Nähe besehen ergibt sich so für alle Partien der Radierung mit kräftigen Hell-Dunkel-Wechseln, für die vermeintlich und für die faktisch gepreßten, eine aus den antagonistischen Verhältnissen von Druckplatte und Druckpapier, Vertiefung und Erhöhung, Entfernung von und Füllung mit Druckerfarbe, hervorgegangene Wirkung einer stetigen Abfolge von Wölbungen, und nicht etwa eines Wechsels von Wölbungen und Vertiefungen, wie es dem phänomenologischen Eindruck aus mittlerer Betrachterdistanz entspricht. Neben der Radierplatte finden somit auch Druckfarbe und Druckpapier als eigenwertige Gestaltungsmaterialien ihre Berücksichtigung und fungieren nicht nur als Spiegelungsmedium im Sinn abbildhaften Abdrucks.

Mit einer **Radierung** von 1974 (³⁹⁸; Abb.), ebenfalls Ätзраdierung und Prägedruck in einem, hat Schumacher eine gestalterisch umfassende Grafik geschaffen. Lochätzungen bzw. -schnitte und Kantenbeschneidungen betreffen zunächst die Radierplatte als Gegenstand. Vor allem im Bereich der Plattenmitte treten einzelne Kneif- oder Punzierspuren in großer Zahl sowie andere grafische Elemente auf. Auch sie betreffen deutlich die Materialität. Gleich den regellos und scharfkantig geformten kleinen und größeren Lochflächen behandeln aber auch sie die Platte als Oberfläche bzw. als Grund im texturalen Sinn sowie als Gestaltungsfläche mit vorgegebenen, trotz der ruhig welligen Kantenanschnitte einigermaßen 'neutralen' Begrenzungen im Sinn einer Bildhaftigkeit. Das Bogenmotiv bekräftigt diese Bildhaftigkeit mit drei linearen Lagen: einer tiefschwarzen und zwei zarten, grautonigen Lineaturen. Nur in der Rolle der Grundfläche, nicht in derjenigen eines Objekts, kann die Druckplatte Existenzbedingung für die Lineaturen sein.

Mit zunehmender Lochgröße richtet sich die Aufmerksamkeit ein weiteres Mal auf das phänomenologische Wechselspiel von Positiv- und Negativformen. Die Lichthaftigkeit der Durchbrüche suggeriert - neben dem Eindruck pastosen weissen Farbauftrags - einen unbestimmten Tiefenraum 'jen-seits' der objekthaften Erscheinung der Druckplatte. Aus der Nähe wirkt die rigorose Art und Weise, in der am Ort eines solchen Lochs die Objekthaftigkeit, die Materialität der Platte und damit die Kategorie des ansonsten vorhandenen Gestaltungsfelds abbricht, frappierend. Mit der konkret plastischen Qualität der Druckpapieraufwölbung entlang der unerbittlich scharfen Metallabdruckkanten erfährt die Anwesenheit des Loches, und damit die Abwesenheit eines Gestaltungsgrundes, eine mittelbar, in der Plastizität der Papiererhebung antipodisch bezeugte, verstärkte Präsenz. Objekthaftigkeit, Materialität, Bildhaftigkeit unter Einbezug anderer gestalterischer Kategorien und Figur-Grund-Thematik finden eine zu den Gemälden und den Papierarbeiten analoge Struktur wechselseitiger konkreter und gestalthafter Verschränkung. Ohne die Homogenisierung, Vermischung oder Verunklärung der einzelnen gestalterischen Elemente billigend in Kauf zu nehmen und insoweit auch hier von jeher gewissen Tendenzen des Tachismus fern, bleibt der informelle Ansatz Schumachers auch in seinem grafischen Werk wirksam.

VI. 12. Zu den keramischen Arbeiten

Schumacher hat bis heute in drei größeren Schüben keramische Gegenstände bearbeitet: 1974, 1976-78 und 1986 (³⁹⁹). Die Bezeichnungen lassen erkennen, daß Schumacher seine Herangehensweise an dieses Material auf dessen unterschiedliche Erscheinungsformen abgestimmt hat. Von der Gruppe der offensichtlich vor der künstlerischen Bearbeitung von anderer Hand gefertigten Gebrauchsgegenstände - Teller, Schalen, Vasen - sind einerseits die wenigen objekthaften Arbeiten abgesetzt, bei denen der Künstler das keramische Material mit eigener Hand als Körper formte (⁴⁰⁰; Bsple.), andererseits solche Keramiken, die als technischer Grund mit entsprechend glatter Oberflächenpräparierung vorbereitet wurden, wobei die künstlerisch relevante Unregelmäßigkeit der meisten Plattenränder ebenfalls den Zugriff durch Schumachers Hände bezeugt. Vorrangig für sie, die mit "Bildplatte" oder "Bildfläche" bezeichnet werden, kommt der Gesichtspunkt der Bildhaftigkeit in Betracht, also eines Ponderierens, das sich innerhalb der Bildflächengrenzen in einem von Gebrauchs- und Schmuckzwecken freigestellten, zunächst neutralen Gestaltungsfeld abspielt.

Kantenlängen bzw. Durchmesser von 50 Zentimetern und mehr sind für alle drei Unterteilungen keine Seltenheit. Die eindringliche Beschäftigung mit den materialen Möglichkeiten farblicher und grafischer Behandlung führt im Fall der Keramik bündig zu zwei verschiedenen Wirkungsweisen. Gemeint sind die Erscheinungsweise der Säuberlichkeit bzw. der kachelgleichen Glattheit, wie sie mit farbigen Keramiken im allgemeinen verbunden wird, und ihres Gegenteils, der Verschmutzung, Verschrundung und Verunreinigung. Die material in erster Linie rauhen und gefurchten, das Bogen- bzw. Lineaturmotiv

aufgreifenden Arbeiten werden vom Betrachter naheliegenderweise in einen vergleichenden Zusammenhang mit den Gemälden gebracht. Diese Tatsache des Vergleichens weist auf den ästhetischen Umstand hin, daß gerade diejenigen Arbeiten, deren Nähe zur Malerei des Künstlers am augenfälligsten ist, in ihrer künstlerischen Autonomie auch am anfälligsten sind (⁴⁰¹; Bsp.)). Schumacher transponiert mit handwerklicher und ästhetischer Sicherheit die für die Gemälde charakteristischen bzw. ihnen analogen materialen und gestalterischen Eingriffe, ohne jedoch die gleiche Art der Bearbeitungsintensität zu erreichen, wie sie sich in den Flächenzonen der Gemälde vollzieht. Das unwillkürlich einsetzende Vergleichsmoment suggeriert hingegen ohne stichfeste Gründe, Schumacher habe eine vom Wechsel des technischen Mediums nicht betroffene, ungebrochene Gleichrangigkeit gewollt. Mit dieser hypothetischen Wertung besiegelt dieser Wahrnehmungsmechanismus dann das Verständnis solcher Arbeiten als Ableger der Malerei. Motivmischungen aus verschiedenen Zeiten wie auf **Bildplatte, K40/1974**, bei der Anklänge an die Tastobjekte und an Gemälde aus dem Jahr 1959 (siehe *Sela*) mit den Lineaturen zugleich auftreten, bestärken diesen Eindruck. Dort, wo die zu den Gemälden analoge Herangehensweise deutliche materiale Eigenheiten des Glasurauftrags und -brandes zuläßt, ist die Gefahr des Eindrucks zu großer Anlehnung nicht gegeben (⁴⁰²; Bsp.)).

Schumacher findet dort ein wirklich neues, für ihn kategorial ungesichertes Experimentierfeld, wo er sich, jenseits der gemäldeanalogen Rauheit und Aufwerfung unglasierten Tons, auf die typische transparente Glätte des Glasurbrandes, bzw. in einigen Fällen, der ihr wirkungsähnlichen Acrylfarben, einläßt. In unterschiedlichem Maße kommt er hier zu neuen Formen vor allen Dingen der grafischen Bildmittel und der

Materialität der Glasüreinsätze, weniger der puren Farb- und Weißflächen (⁴⁰³; Bsp.). Die künstlerische Stärke dieses Interesses überträgt sich hierbei auch auf die Rundformen der Teller und Schalen. Überall dort, wo Schumacher die rhythmisierte Formwiederholung und damit das Moment eingebundener Ornamentik (⁴⁰⁴; Bsp.) vermeidet, gelangt er zu einer Annäherung an die Qualität des Bildhaften (⁴⁰⁵; Bsp.). So zeigt die **Flache Schale/K 51** (1974) einen weit über das Schmückende des Gebrauchsgegenstands hinausgehenden Einsatz gestalterischer Elemente. Sie sind in ihrem klaren, prosaischen Gefühl für die wechselseitigen Beziehungen von Innen, Außen, Zwischenzone, Fläche, grafischem Einsatz, Textur, Prozeßcharakter etc. als bildnerische Mittel anzusprechen. Insgesamt ist das keramische Werk Schumachers aber nicht umfangreich und über die Jahre kontinuierlich genug, als daß sich die vielfältigen und materialgerechten Ansätze von der Freude am Experiment in beständige formale Ansätze eines gattungsspezifisch bildnerischen Gestaltens hätten weiterentwickeln können.

VII. Bildentstehung, Prozeß, Zeit

VII. 1. Zu den lebensweltlichen Anregungen

Der Wechsel Schumachers von der Gegenständlichkeit zur Ungegenständlichkeit in der ersten Hälfte der fünfziger Jahre hat seine grundsätzliche Bereitschaft, Anregungen der äußeren Lebenswelt in das künstlerische Schaffen einzubringen, nicht beeinträchtigt. 1958 umschreibt Friedrich Bayl Schumachers Stimmung, die er während einer Nachtfahrt in einem LKW während des Winters empfand. Die Fremdartigkeit der Eindrücke habe im gestalterischen Denken Schumachers zu einer fließenden Überschreitung der gegenständlichen Kategorie hin zu dem geführt, was Bayl Abstraktion nennt: zu einer Eigenwertigkeit des Gesehenen jenseits der Gegenständlichkeit (⁴⁰⁶). Dem ähnlich, berichtet Horst Richter 1976 von sog. "Nachtbildern", wie Schumacher eine Bildergruppe mit den Farben Schwarz-Grau selber nannte. Zu diesen Werken zählen auch diejenigen mit den - oben behandelten - Steinapplikationen. Die "Idee" hierfür sei dem Künstler nach eigener Aussage "angesichts abgeflämmer Böschungen am Straßenrand" gekommen (⁴⁰⁷).

Seit Jahren pflegt Schumacher, solange er sich zuhause in Hagen aufhält, vormittags zu arbeiten und nachmittags spazieren zu gehen (⁴⁰⁸). Seine Funde in der näheren und weiteren Umgebung Hagens verleibt er den im Entstehungsprozeß befindlichen Bildern ein. Auf einem dieser Gänge lernte er auch einen Mann kennen, von dem er sich bis heute Asche für seine Bilder holt. Der eigene Garten ist ebenfalls Fundareal. So setzte er einmal den Winter über im Atelier getrocknete Birnen aus dem Moment heraus auf eines seiner kleinformatigen Bilder. Solche Umstände, zu den Begebenheiten gehörig, die in der Literatur als "Zufälle" (⁴⁰⁹) bezeichnet werden, greift

Schumacher mit großem Vergnügen und unpräntiösem, spielerischem Spaß auf (⁴¹⁰).

H.P. Riese äußert 1985 theoretisches Interesse an Recherchierarbeiten darüber, inwieweit "erinnerte(n) Motive" Ausgangspunkt für die naturanalogen "ästhetische(n) Strukturen" der Bilder Schumachers gewesen seien (⁴¹¹). Die Fragwürdigkeit eines solchen Unterfangens aus ästhetischen und persönlichen Gründen wurde bereits erläutert (⁴¹²). Der hermeneutisch-ikonografische Ansatz einer Werkerfassung ist im Gegensatz zur Erfassung der Gestaltbildungen für die große Mehrzahl der Gemälde wie auch für die zuhause angefertigten Gouachen bei Schumacher nicht von Belang. Das beispielhafte Anführen der in den Erlebnis- und Verhaltensweisen Schumachers grundsätzlich gegebenen Anlässe reicht völlig hin, um die künstlerische Aneignung und Verwandlung von Fundstücken bzw. Motiven charakterlich und als ästhetisch wirksames Moment zu begreifen.

VII. 2. Allgemeines zum Prozeß

Während Paul Klee die Analyse eines Kunstwerks auch hinsichtlich der "Stadien seiner Entstehung" verlangt hat (⁴¹³), äußerte sich Schumacher 1958 ablehnend zur Aufdeckung der malerischen Prozedur (⁴¹⁴). Später hat er doch immer wieder selber einiges zu seiner Vorgehensweise verlauten lassen. Solche, bei Schumacher immer substantiellen, Aussagen betreffen zum Teil auch die subjektive Befindlichkeit und den psychischen Energiehaushalt der künstlerischen Tätigkeit. Unter anthropologischen Gesichtspunkten erhellend, können sie im Rahmen dieser Arbeit nur ansatzweise behandelt werden (⁴¹⁵). Sinnvoll ist die Annahme, daß Schumacher mit der erwähnten

Ablehnung solche Informationen gemeint hat, welche das Bild als ästhetisches Produkt nicht durch die Anschauung selber preisgibt oder den Anspruch auf eine die Anschauung ersetzende Erklärung erheben. Indem schließlich nur das Bild als Ergebnis zählt, sind in ihm auch alle erfaßbaren Momente der Abfolge von Vorgehensweisen und der zeitlichen Kontinuität innerhalb einzelner Gestaltungsvorgänge von Bedeutung. Die derart zutage tretenden Aspekte der Arbeitsweise Schumachers vermehren natürlich das ästhetische Verständnis.

Bereits die Auseinandersetzung mit **Gibbo** (1957)⁽⁴¹⁶⁾ hat gezeigt, daß Schumacher selbst in seiner originär informellen Schaffensphase mit allen sichtbaren Gestaltungsschritten, farbliche Modulationen eingeschlossen, Unterschiedenheit als klar einsehbares strukturelles bildnerisches Prinzip verfolgte. Zu jenem Zeitpunkt der größten Annäherung an die informelbestimmte Tradition der französischen 'peinture' stand er mit seiner künstlerischen Position der sog. 'écriture automatique' und ihren Tendenzen zu gestalterischen Homogenitäten nach wie vor denkbar fern⁽⁴¹⁷⁾. Dem nie erlahmenden Interesse Schumachers am Erreichen einer bestimmten, das meint, als bildnerisches Ergebnis verbindlichen, Bildgestalt, ist eine antipodische Ergänzung auf der Prozeßseite gegenüberzustellen. Es ist das augenblicksbestimmte Handeln des Künstlers mit und an der höchst bewußt thematisierten Materie. Dabei steht, angesichts z.B. der formalen Zusammengehörigkeit von Arbeiten innerhalb einzelner Werkphasen, die Entwicklung persönlicher Arten der Zurichtung, der Handhabung, einer gewissen "Praxis" außer Frage⁽⁴¹⁸⁾. Für das sog. Informel gilt ebenso wie für alle anderen künstlerischen Bestrebungen um Bildhaftigkeit bis ca. 1960 der notwendige - nicht aber hinreichende - Gütemaßstab unverwechselbarer individueller Eigenart. Auch Schumacher hat

sich, entgegen klischerter Vorstellungen vom Informel als Chaos oder, abgeschwächt, als Formverweigerung, eigene Rahmenbedingungen des Vorgehens und der Entscheidungsprozesse geschaffen und weiterentwickelt. Sie schließen bestimmte bildnerische Elemente und Gegebenheiten aus, wie z.B. geometrisierende Figurationen, ungebrochene texturale Homogenität, Kontinuität des räumlichen Eindrucks, oder, bis vor kurzem, gegenständliche Darstellung. Diesen Anhaltspunkten übergeordnet und ästhetisch grundlegend ist jedoch die uneingeschränkte Entscheidungsfreiheit innerhalb solcher Bedingungen wie auch gegenüber diesen Bedingungen. Ihrerseits fußt die ästhetische Relevanz der Entscheidungsfreiheit wesentlich auf haltgebenden, wiederkehrenden Elementen der individuellen Praxis. Wenn Schumacher schon zu Zeiten seines gegenständlichen Arbeitens sich deutlich gegen das Herauskrystallisieren einer "Methode" wendet, so versteht er darunter die Anwendung eines regelrechten "Schemas" (⁴¹⁹). Was aber seine Bildentstehung trägt, kann man, bei aller notwendigen Berücksichtigung ungezählter augenblicksbestimmter Überraschungen, Einfälle und Wendungen formaler wie motivischer Art, durchaus als 'offene Methode' umschreiben (⁴²⁰). Die nachfolgenden, zunächst globalen, anschließend detaillierten, Ausführungen werden die - wenn auch bis zur Beendigung ungesicherte - Bestimmtheit Schumachers im prozessualen Einsatz der Gestaltungsschritte erläutern.

Schumachers Vorgehensweisen bevorzugen, je nach Schaffensphase, gewisse Abfolgen von Gestaltungsschritten (⁴²¹). Aus ihnen bringt Schumacher nach Belieben 'Störungen', 'Zusätze' und gegenläufige Schritte hervor. Im Lauf der Bildentstehung können sich diese als wichtige, sogar als tragende Elemente des Entstehungsprozesses herausstellen (⁴²²).

Um den Bildentstehungsvorgang allgemein zu charakterisieren, dienen am besten Vergleiche mit solchen informellen Malern, bei denen der Zeitaspekt der Bildentstehung ebenfalls eine ausgeprägte Rolle spielt.

Bei K.R.H. Sonderborg entstehen die Bilder innerhalb einer einzigen Aktionseinheit, die zehn Minuten bis eine Stunde dauern kann (⁴²³). Vor dem Malbeginn bereitet Sonderborg alle eventuell benötigten Utensilien gewissenhaft vor, um bei der Bildentstehung einen unmittelbaren, ungebremsten Zugriff auf sie zu haben. Im Fortgang dieser Tätigkeit wächst seine innere Spannung. Während der Arbeit steht er mit gespreizten Beinen über dem am Boden liegenden Karton. Im Zustand einer unausgesetzt hohen Konzentration vollzieht er seine Gestaltungsschritte mit hoher Geschwindigkeit. Sie wechseln ab mit Momenten, in denen er, um der Kontrolle und um einer hohen künstlerischen Spannkraft willen, innehält. Sonderborg beendet seine Arbeit prinzipiell erst dann, wenn er das Bild fertiggestellt hat. Aus diesen Daten ist der ungewöhnlich hohe Entscheidungsdruck ersichtlich, dem sich der Künstler während der ungewöhnlich kurzen Malfristen aussetzt.

Ungewöhnlich sind Organisation und Zeithaushalt der Bildproduktion bei K.O. Götz (⁴²⁴). Das Bild, ebenfalls auf dem Boden liegend, entsteht in drei Aktionsstufen: 1 - Auftrag mit breitem Pinsel und flüssiger Farbe, 2 - Übergehen mit einem Rakel, dessen Spuren Leerstellen zurücklassen, 3 - Vermittlung zwischen diesen zwei Gestaltungsschritten durch partienweises Übergehen mit einem farbfreien Pinsel. Götz gibt die Dauer dieser Akte mit ca. 2, 1 und 1/2 Sekunde an. All diese blitzschnellen Prozeduren sind in Phasen der Reflexion eingebettet. Bevor es zur Bildentstehung kommt, kann die Entwicklung eines Motivs, von Götz "Bildschema" genannt, Jahre

in Anspruch nehmen. Die erste "Niederschrift" wird begutachtet und der Einsatz des kommenden, zweiten Gestaltungsschrittes "meditiert". Das gleiche wiederholt Götz nach dem zweiten Schritt. Nach dem dritten, kürzesten Akt folgen eine "Lange Pause und Kontrolle des fertigen Bildes: Anerkennung oder Auslöschung". Den in ihrer zeitlichen Kürze auf die Spitze getriebenen, voneinander auch handwerklich unterschiedenen Akten stehen also regelhaft positionierte Zäsuren der Reflektion mit ganz unterschiedlichen zeitlichen Längen und Handlungsorientierungen gegenüber. Kürzeste Aktionen und zeitlich variabel dehbare Reflexionen stehen in einem indirekt proportionalen, dynamischen Verhältnis zueinander.

Die Anmutungswerte der informell bestimmten Bilder Sonderborgs und Götz' entsprechen stimmig deren Entstehungsweisen. Für beide Künstler kann unter dem Gesichtspunkt der Bildentstehung 'Schnelligkeit' als ein vorherrschender Gestaltwert genannt werden (⁴²⁵; Bsp.). Die Dimensionen der Gestaltungsschritte sind bei Sonderborg reichhaltig gestuft, von flächigen Teilen bis zu kleinsten Splittern und rhythmisierten Kratzspuren. Sie sind das Ergebnis ständiger, augenblicksbestimmter Interventionen, welche jederzeit zu restlosen Entfernungen des bisher Aufgetragenen führen können (⁴²⁶). Bei Götz ergeben sich Kleinteiligkeiten nur in Form von Flecken und Spritzern als Nebenwirkungen der drei methodisch ohne Kompromisse und großteilig, also bezüglich des Gesamts der Fläche, durchgeführten Gestaltungsschritte. - Zur 'Schnelligkeit' gesellen sich bei Sonderborg Gestaltwerte des Brüchigen und Splittrigen sowie Anklänge an Gegenständlich-Technisches. Getragen von der strengen Dreigliedrigkeit des Vorgehens K.O. Götz' stehen neben feinsträhnigen Verwischungen scharfkantige Zonentrennungen bzw. Vernichtungen bereits entstandener Flächenpartien. Der Sog eingebildeter Raumkrümmungen wie die

einander ausschließenden 'Abkapselungen', teilweise in Form diskreter Felder, unterstehen beide der Monumentalität großer Bewegungsschwünge.

Beim Betrachten der materialbetonten Bilder Schumachers, seien sie in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre oder Mitte der achtziger Jahre entstanden, kommen hinsichtlich der prozessualen Dimension ganz andere Eindrücke als die einer umfassend wirksamen Geschwindigkeit, technisch wirkender Rhythmik oder unerbittlich schneidender Vektoren-bewegungen zum Tragen. Sowenig bei Schumacher der Anmutungswert der Schnelligkeit zur Geltung kommt, sowenig entdeckt man in seinen Bildern ungebrochene Schwünge und Kurven. Motive und mögliche darstellende Gestaltmomente besitzen in folgerichtiger Analogie eine ihrem Fakturcharakter entsprechende Ausstrahlung. Schumachers Bogenmotiv hat, so eindrucksvoll das Motiv der Kurve von ihm in diese Figur eingebracht wurde, mit Schwung, Eleganz oder Geschwindigkeit nichts zu tun. Die Gemälde Schumachers entwickeln ihre prozessual-zeitlichen Anmutungswerte, unbeeinträchtigt von Bemühungen um eine *Darstellung* von Prozessualität, durch die sichtbaren Niederschläge der konkreten Tätigkeiten mit einer im Vorfeld zubereiteten und während der Entstehung intensiv weiterbehandelten Materie. In Unterscheidung zu Götz und Sonderborg sieht man seinen Tätigkeiten in ihrer Summe eine Allmählichkeit an. Schwere, Zähigkeit im flächigen Bedecken auf der einen Seite und Frische, Promptheit einzelner Eingriffe auf der anderen Seite bezeichnen die stimmungshaft erfaßten Pole ihrer Spannweite. Jeden Schritt unterzieht Schumacher seiner ungeteilten Aufmerksamkeit. Sie hat, auf der Seite reinen Agierens, in der originären Dynamik steten Vorantreibens ihr Gegengewicht (⁴²⁷). Was das Übertragen von als "signes mystérieux" bewerteten

Wahrnehmungsfunden in künstlerische Formen angeht, so schreibt Jean Paulhan 1962 den informellen Malern die Haltung des 'Sich-Ereignen-Lassens' ("laisser passer") zu. So inspirierend und erhellend Paulhans Textpassage auch ist, würde sie, auf Schumacher bezogen, dem Vorgang eigentlicher material-prozessualer Konkretion doch nicht voll gerecht werden:

"Il n'y a pas de refus dans cette peinture béate, mais un transport tout pur, sans astuces ni prétextes." ⁽⁴²⁸⁾

"Tout se passe comme s'il n'était pas là, et que ses exercices, sa patience, sa longue préparation ne l'eussent enfin entraîné qu'à laisser passer sans retouches les avertissements qu'il reçoit du monde, les mêmes grands signes mystérieux que plus d'un Romantique a parfois cherchés dans les pliures du corps, les coques d'oeufs, et les dessins que le sable forme sous les coups du vent." ⁽⁴²⁹⁾

Schumachers Vorgehensweise berücksichtigt keine von vornherein festgelegte Zielvorstellung ⁽⁴³⁰⁾. Was Arnulf Rohsmann mit "Präfiguration" anspricht ⁽⁴³¹⁾, erfährt in der Arbeit Schumachers eine grundlegende Verschiebung. Alles bis zu einem beliebigen Moment Entstandene hat für ihn die Wertigkeit einer Eventualität mit antipodischen Möglichkeiten. Man könnte es als eine hypothetische, steter Überarbeitung unterworfenen Präfiguration bezeichnen. Schumacher ist nämlich prinzipiell bereit, sich bestimmten Notwendigkeiten zu fügen, die sich aus aktuellen bildnerischen Konstellationen für ihn ergeben, und anstelle den bisherigen Niederschlag als Grundlage für den Weiteraufbau zu akzeptieren, die Bestände des status quo teilweise oder ganz zu zerstören ⁽⁴³²⁾. Diese Möglichkeit verhält sich analog zu der Tatsache, daß das bezüglich der verschiedenen Bildentwicklungsstufen je Vorgeformte originär auf dem Bild entstand, ohne von einer in sich abgeschlossenen und klar umrissenen Vorzeichnung auszugehen. Selbst im Fall der Akzeptanz ist die weitere Umwandlung so wahrscheinlich wie

das Belassen. Bildpartien oder sogar ein Großteil der Bildfläche können durch Überarbeitung bzw. materiale Überdeckung optisch wieder verschwinden. Dies geschieht, weil ein neuer Gestaltungsweg beschritten wird, nicht, um das Selbe, eben schon Versuchte, zu optimieren.

Beim Zielen auf ein bestimmtes, vorgefaßtes Endergebnis wird mit dem Fortschreiten der Bildentstehung der Handlungsspielraum für ein aufbauendes Agieren, für Korrekturen und 'Verbesserungen' konsequenterweise enger. Das Handeln prinzipiell steter Annäherung und Perfektion endet, der Spitze einer Pyramidenfigur vergleichbar, mit dem endlichen Erreichen der anfänglichen Vorstellung (⁴³³). Für Schumacher bleibt es bis zum Zeitpunkt, zu dem er das Werk endgültig anerkennt, völlig unsicher, ob das bisherige, originär Erreichte auch Bestand hat. Bilder, die ihm schon fast fertig schienen, hat er wiederholt mit der Lötlampe heruntergebrannt und dann auf den Resten neu begonnen (⁴³⁴). Manchmal stellt Schumacher kurz, bevor ein Bild vollendet scheint, gegenüber einer bestimmten Partie ein Unbehagen fest. Da Schumacher Schönungen einzelner schwacher Partien vermeidet, kommt es immer wieder zur Ausweitung der anfänglich lokalen Zerstörung, welche schließlich das bisherige Bild als Ganzes betrifft - am Ende ist ein anderes Bild entstanden (⁴³⁵). Die Erfahrung, daß Schumacher sich, als Konsequenz aus dem eigenen kompromißlosen Urteil, zu radikalen Kehrtwendungen gezwungen sieht, formulierte er schon 1962 (⁴³⁶).

Für die Mehrzahl der Bildentstehungsphasen gilt Schumachers Äußerung, daß es pro Bild nur "wenige schöpferische Momente" gebe (⁴³⁷). Quantitativ wird der Bildaufbau von all den Tätigkeiten bestimmt, die von einem schöpferischen Moment zum

andern vermitteln, den Weg zwischen ihnen überbrücken. Um Schumachers eigenen Kommentar hierzu sinngemäß wiederzugeben:

'Man muß aber doch auch zwischen diesen schöpferischen Momenten was tun, man muß ständig etwas machen, aufbauen, etwas hinsetzen, weitermachen, um zum nächsten schöpferischen Moment zu gelangen. Man muß das Bild ja weiter füllen.' ⁽⁴³⁸⁾

Was Schumacher als 'Füllen' bezeichnet, ist im Klartext ein Handeln auf einer Ebene sekundär wichtiger Entscheidungen und Vorstöße. Hier kommt die eigentliche "Praxis" (Eco) eines ständig weitertreibenden materialen Handelns zum Tragen. Die Auseinandersetzung mit der Bildfläche kann von Beginn an auf die vorlaufende handwerkliche Tätigkeit des Anrührens von Farbmaterie insoweit aufbauen, als die Handhabungsart ihrer stofflichen Zubereitung dem Umgang mit ihr auf der Bildfläche nicht fernsteht.

Für den Fortgang der Bildproduktion gilt als ein tragender Handhabungsmodus nach Schumacher: "Das Malen ist ein Stellen und Legen und Stellen" ⁽⁴³⁹⁾. Dieser Modus belegt an sich schon die fundamentale Rolle von Zäsuren innerhalb des Bildentstehungsprozesses. Ein Bild nimmt meist mehrere Arbeitstage in Anspruch, bis es vollendet ist. Der Tag-Nacht-Wechsel wird für den Rhythmus schöpferischer Kräfte mitbestimmend. Ihm steht die Zäsur mit dem Charakter der 'Störung' gegenüber. Ein gutes Beispiel hierfür ist der Telefonanruf. Oft hebt Schumacher selber mit schmutzigen Händen den Hörer ab. Was zunächst unwillkommen ist, kann sich als fruchtbar herausstellen. Das Telefonat reißt ihn unter Umständen aus einer momentanen Verbohrtheit und eröffnet ihm ein fortan entkrampftes Weitermachen. In Situationen des Stockens greift der Künstler mitunter aktiv und im Bestreben, die Arbeit fortzuführen, von sich aus zu einer Form der Zäsur,

hier verstanden als Mittel zum Zweck. Indem er das Bild auf den Kopf dreht, führt er verhältnismäßig unbelastete und fast neue Ausgangssituationen herbei. In einem Fall entdeckte er, daß die Aufträge bis zur Rückseite durchschlugen, worauf er sich dieser zuwandte. Seitdem bringt er dieses Vorgehen dann und wann zur Anwendung (⁴⁴⁰).

Was die bildimmanente Betrachtung eines fertiggestellten Gemäldes angeht, so gibt es in der Form des annähernd homogenen, flächigen Farbmaterieauftrags nur einen einzigen Bereich von Gestaltungsschritten, innerhalb dessen Absetzungen kaum ausfindig zu machen sind. Mit dem Akt und der Geste ist für den Betrachter die Anschauung voneinander unterscheidbarer, da grundsätzlich nicht rhythmisch-summiert eingesetzter, Gestaltungsschritte oft ganz unmittelbar gegeben. Das gleiche gilt für die Zäsur, soweit sich ihr prozessuales Ereignis sichtbar im Bild niederschlägt.

VII. 3. Prozessuale Komponenten der Bildentstehung

VII. 3. a. Anfang

Schumacher beginnt einmal mit dem Farbauftrag, ein anderes Mal mit dem Setzen einer dunklen, dicken Lineatur (⁴⁴¹).

Der Beginn ist also unbestimmt. Er muß auf irgendeine Weise, 'irgendwie', vollzogen werden. Ähnliche Aussagen kommen von anderen bekannten informellen Malern. Die prozessuale Ausgangsposition informellen Arbeitens ist über die fünfziger Jahre hinaus zum Teil völlig unverändert wirksam geblieben (⁴⁴²). Das folgende, etwas längere, fast zusammenhängende Zitat ist dem Fernsehfilm Heiner Heppers über Emil Schumacher entnommen:

"... ich sehe das Bild immer als ein wildes Tier an, das man zähmen muß. (...) Man muß es herausfordern durch ir-gendwelche Gesten; auch durch irgendwelche Attacken muß man an das Bild, an die Leinwand oder an die Holztafel (...) herangehen, um es auch zu öffnen. (...) eine weiße Fläche (...) ist an sich tödlich für einen Maler, wahrscheinlich auch für einen Schriftsteller, wenn er ein weißes Blatt vor sich liegen hat (...). So beginn' ich eigentlich ein Bild, indem ich ... das erste Mal ... ganz ... na ... es verletze oder beschmutze quasi (...). Ich mache etwas auf der Leinwand, auf der Oberfläche, das noch gar nichts besagt, aber aus dem, was ich dann gemacht hab', folgert ein anderes. Und das andere ist dann wieder das, woraus wieder ein Neues folgert. Und so ist es ein Wechselspiel zwischen Frage und Antwort. Und das ist ein Unendliches, was (...) sich durch das ganze Bild zieht, bis es zum Schluß zu einem Resultat kommt." (⁴⁴³)

Im allgemeinen ist die Bildfläche bald mit einem dominierenden Farbton überzogen, für den sich Schumacher meist aus einer momentanen Gestimmtheit heraus entschieden hat. Zugleich bedeutet dieses Stadium meist auch ein erstes materiales Bedecken des Bildgrundes.

VII. 3. b. Geste

Die der gestischen Bewegung analoge Form bildlichen Niederschlags deckt nur einen Teil dessen ab, was bei Schumacher immer wieder und allgemein 'Lineatur' genannt wird. Auf alle Fälle sollte eine Unterscheidung zwischen allgemein linear ausgerichteter Verlaufsform und gestischer Form berücksichtigen, daß 'reine', 'ungehinderte' Gesten einem Bild nicht aufgetragen werden können (⁴⁴⁴). Alle in Orientierung auf eine Bildfläche ausgeführten Handlungen - Handhabungen - sind ja darauf ausgerichtet, *sichtbare* Niederschläge zu hinterlassen. Die 'reine' Geste aber - in der Literatur über informelle Kunst mißverständlicherweise auch 'Gebärde' genannt

- vollführt der Mensch ohne die Intention bleibenden, abbildlichen Niederschlags. Schumacher bezieht sich mit seiner Forderung, die Linie müsse, um einer für zu leicht befundenen Eleganz zu entgehen, nicht aus dem Handgelenk, sondern aus dem ganzen Körper kommen (⁴⁴⁵), unmißverständlich auf den Charakter der Handhabung und nicht auf einen von Handhabung freigestellten Zustand.

Die linearen Formen in **Bogen auf Rot** (1967) stehen als nicht unmittelbar gestische denjenigen von **Midun** (1975) gegenüber. Anstelle in großen Zügen die Bewegungen des Armes sichtbar zu machen, bezeugen die Spuren gestischer Bewegungen in **Bogen auf Rot** (hier sei auch auf die **Detailaufnahme** der Lineaturenpartie *Timurs* hingewiesen) eine Tätigkeit mit eher entgegengesetztem Charakter: Der material präsente, lineare Auftrag wird auf eine fortlaufend in sich differenzierte, gestalthafte Bewegtheit hin *zugerichtet*. Der lineare Auftrag ist als Objekt der Zubereitung, nicht als Spiegel originär gestischer Bewegtheit zu sehen (⁴⁴⁶). Anders ausgedrückt: Es gibt keine zeitliche Identität zwischen den tatsächlich stattgefundenen Auftragsbewegungen seitens des Künstlers und ihrem sichtbaren Ergebnis. Handhabung im Sinn der Zubereitung bedeutet ungleich mehr Bewegungsaktivität, als der schlicht linear aufgefaßte Fortlauf der Lineamente preisgibt. Erst dann, wenn die Aufmerksamkeit auf die zum Teil insistierende Bearbeitungsweise des bereits vorhandenen 'linearen' Auftrags gerichtet wird, eröffnet sich dem Betrachter der vermehrte Aufwand an faktischen Bearbeitungsbewegungen.

In **Midun** liegen dieser faktische Aufwand und der sichtbare Bestand gestischer Momente wesentlich näher beisammen. Hier bilden die Gestalten vieler linearer Partien mit ihrem faktischen Bewegungsaufwand - dem Auftrag mittels Spachtel -

eine ungleich größere Einheit. Sie ergeben sich in angenäherter Simultaneität von Auftragsbewegung und endgültiger Gestalterstellung. Auch die mit mehreren Spachtelbewegungen entstandenen linearen Figuren behalten deutlich originär gestischen Charakter. Die nachträgliche Bearbeitung linearer Verläufe ist in **Midun** im wesentlichen nicht zu finden.

Der belgische Künstler Bram Bogart liefert in dieser Hinsicht unübertroffene Beispiele prozessualer Unmittelbarkeit. Doch selbst bei der ovalen Auftragsform von **Rondgang** (1965) kann von einem hundertprozentigen Abbild der sie bewirkenden gestischen Aktion nicht gesprochen werden, bleibt doch die Frage nach Art und Weise des der gestischen Aktion wahrscheinlich vorausgehenden Farbmaterieauftrags.

An dieser Stelle wird das am Ende von Kapitel VI.3.f. ("Figuren der Gegenstandswelt") erwähnte Problem figürlicher Motivübernahme aufgegriffen. Mit der prozessual auf ganz eigene Art modifizierten Hereinnahme des Motivs z.B. eines Pferds - siehe **Falacca** (1989) - dessen Form Schumacher als solche, nicht hinsichtlich der Darstellung eines Pferds, interessiert (⁴⁴⁷), kommt eine unter Umständen prekäre Spannung zwischen der starken, d. h. auch gestischen, Eigenwertigkeit des linearen Auftrags und der intendierten Hereinnahme einer motivischen Formganzheit zustande. Während das von Schumacher selbst entwickelte Bogenmotiv sowohl dem Gestischen wie auch seiner überformenden Handhabung unbelastet, weil ohne nötige Vergleichsmomente mit der Außenwelt, gegenübersteht, greift bei Motivübernahmen wie der von Tieren in die Wahrnehmung des Betrachters unausweichlich eine Vergleichsarbeit ein. Die Vorstellung von einem Pferd, mit seiner charakteristischen Form, seiner Körperlichkeit und den ihr

zugeordneten Bewegungsmomenten gewinnt gegenüber den im Bild entwickelten, konkreten Prozeßmomenten eine bedenklich starke Position. Ihr Präsenzgrad droht gegenüber der Prozessualität eine Konkurrenzbeziehung zu entwickeln, welche, auf hohem ästhetischen Niveau, die Bildeinheit gefährden kann. Seinerseits nämlich fördert der Ausdruck der Lineaturaufträge eine eigentliche *Darstellung* in keiner Weise; er nimmt keinen figural rückwirkenden Bezug auf Aspekte körperlicher Organisation oder psychophysischer Befindlichkeit eines Pferds, sondern bleibt in hohem Grad autonom (⁴⁴⁸).

Nichtsdestoweniger steht dem ästhetischen Erlebnis der Weise, auf welche sich die gegebene Formganzheit eines Tieres anhand bildbezogen prozessualer Vorgänge verändert, das Fehlen der Ursprünglichkeit prozessualen Werdens gegenüber - ist diese doch wesentlich an die motivische Unbestimmtheit der Ausgangsposition gebunden. Es ist daher die Frage berechtigt, in welchem Grad die Bedeutung der Autonomie innerbildlicher Beziehungen mit zunehmender Adaptation an gegenständliche Motive schwinden würde. Es wäre ein fragliches Unterfangen, die in jahrzehntelanger Praxis gewonnene gestalterische Kraft, welche zu wichtigen Teilen auf prozessualem Wagnis beruht, nun einfach *anzuwenden*. Diese Anwendung gälte es zu vermeiden, da sie hohe künstlerische Verluste nach sich ziehen würde. Der Impetus des sog. Informel, den Schumacher bis heute eigencharakteristisch weitergetragen und -verwandelt hat, ginge über in ein lediglich stabil improvisierendes Vermögen, dessen ursprüngliche Potenz sich ohne die Mühsal (⁴⁴⁹) ureigener Formbildung nicht mehr zu der für Schumacher charakteristischen, ungemein hohen ästhetischen Qualität entfalten könnte.

VII. 3. c. Akt und Zäsur

In Abgrenzung zur Geste kann der Akt als eine klar von anderen Vorgehensweisen unterscheidbare Handlung am entstehenden Bild verstanden werden, deren Verlauf zeitlich meist annähernd punktuell bzw. deren Ergebnis ein einzeln Gesetztes ist. Zum Akt gehören entsprechende Punktformen und Flecken, einzelne Aktionen, wie der Schlag mit dem Hammer, und die beiden im Kapitel VI.4.b. erläuterten Varianten der Applikation. Bildnerisch gesehen besteht die Qualität des Akts in der Unteilbarkeit seiner Gestalterscheinung im Bild als Ganzem (⁴⁵⁰). Zwischen mehreren Akten bzw. zwischen der Kontinuität eines flächigen Farbmaterieauftrags oder der Dynamik einer Geste und einem Akt behauptet die prozessuale Zäsur eine besonders ausgeprägte Rolle. Ihre den Prozeß wie die Bildgestalt strukturierende Funktion wird im Umfeld relativ begrenzter bildnerischer Handlungen besonders deutlich. Die Zäsur kann als ausdrückliche, im Bild sichtbare Unterbrechung einer Tätigkeit bzw. mehrerer, einander ähnlicher Tätigkeiten bzw. als Wechsel von einer Tätigkeit zur anderen verstanden werden. Gegenüber all den innerhalb eines z.B. hauptsächlich linearen Zusammenhangs auftretenden Gebrochenheiten - Richtungswendungen, Abbrüche, Unterbrechungen, Absetzungen etc. - behauptet sie einen eigenen Charakter. So stehen die konkret-stofflichen und gestalthaften Absetzungen innerhalb der Lineaturen in **Bogen auf Rot** (1967) zweifellos in einem ihnen übergeordneten Zusammenhang linear orientierter, prozessualer Kontinuität. Was die Zäsur anbelangt, machen die 'Inseln' der weißen Fleckflächen sowie die Partien abgespaltenen Türblatts mit den an sie gesetzten dunklen Farbaufträgen zwei Weisen völliger gegenseitiger Abgetrenntheit anschaulich. Die erste Weise bezeichnet die *lokale Separierung gleichartiger Gestaltungsschritte*. Mit den

Abständen zwischen den Weißaufträgen bzw. zwischen den Türblattöffnungen ist die Annahme eines fließenden Charakters ihrer prozessualen Verknüpfungen von vornherein ausgeschlossen. Jeder einzelne Weißauftrag, jede Verletzung des Holzgrundes, und sei letztere auch je aus einem Dutzend Hammerschläge entstanden, ist in bewußter Isolierung vom anderen Weißauftrag bzw. von der anderen Holzgrundverletzung entstanden. Daß prozessuale Isolierung nicht gleichbedeutend ist mit lokaler oder gestalthafter Isolierung zeigt sich darin, daß Türblattöffnung und dunkler Farbauftrag räumlich eng zugeordnet und gestalthaft angeglichen wurden. Ihre prozessuale Getrenntheit ist sofort einzusehen, da sie, gemäß der zweiten möglichen Weise der Trennung von Gestaltungsschritten, im Hinblick auf die grundlegende prozessuale Zäsur des *Handhabungswechsels* gänzlich unverbunden zueinander stehen.

VII. 3. d. Reaktion

Von allen im Bild sichtbaren Niederschlägen sind grafisch-lineare Elemente am besten dazu geeignet, die künstlerische Mühe stetig gespannten Handelns nachzuvollziehen. Sie zeigen Kontinuität und Brüche innerhalb eines Gestaltungsschritts mit seismografischer Sensibilität an. Schumachers grafische Linien und kräftige Lineaturen umfassen, im gängigen Sinn wenigstens, in je einer Gestalt dynamische - vorwärtsgerichtete, aufbauende - und sogenannte 'retardierende' - innehaltende und rückwärtsgewendete - Momente, z.B. die Gegenbewegung mit einem Spachtel, das Entfernen oder Bearbeiten von Farbmaterie gleich nach ihrem Auftrag, etc. Die Gleichsetzung dieser Unterscheidung mit dem Begriffspaar Aktion - Reaktion ist verführerisch, entspricht aber nicht

den prozessualen Sachverhalten (⁴⁵¹). Unter 'Reaktion' stellt man sich im allgemeinen ein gegenüber 'Aktion' schwächeres Handlungsmoment vor, da sie als gänzlich durch das je bisher Geschaffene Bestimmtes und Abhängiges aufgefaßt wird. Würde eine 'Aktion' künstlerisch stark einzuschätzen sein, fiel demnach die 'Reaktion' darauf bestenfalls schwächlich, im schlimmeren Fall mißgestaltend aus. Träte die 'Aktion' aber künstlerisch schwach ins Bild, so bliebe der 'Reaktion' die undankbare Rolle, mit minderer Kraft eine 'Verbesserung' anzustreben. Wäre die Aufteilung des Prozesses in einen unaufhörlichen Wechsel vitaler Aktion und schwacher Reaktion tatsächlich bildwirksam, so hätte man es in jedem prozessual bestimmten Bild, das nicht ständig einer dieser Zweierheit übergeordneten künstlerischen Kontrolle unterläge, mit einem der drei folgenden Verhältnisse zu tun:

1. - entweder mit einander abwechselnden 'stärkeren' und 'schwächeren' Partien, 2. - mit einem Bilderergebnis, dessen angenommene hohe 'Güte' aufgrund der Dominanz künstlerisch starker 'Aktion' oder aber 3. - aufgrund der Dominanz einer künstlerisch überdurchschnittlichen und im Sinn von Korrektur wirksamen 'Reaktion' zusammengezimmert worden wäre.

Es ist klar, daß eine solche Zweiteilung von 'Aktion' und 'Reaktion' zu unsinnigen Schlußfolgerungen führt. Reaktion richtig verstanden heißt zunächst, Kontrolle vorauszusetzen. Ihre Annahme macht es dann möglich, Reaktion bei Schumacher anzusprechen als ein Vorantreiben unter bereits geschaffenen bildnerischen Voraussetzungen, als das völlig aktive Fortschreiten im Aufbau des bisher Geschaffenen, nicht vorbestimmt und eingeengt, sondern mit dem Vermögen, das Bisherige in Souveränität zu berücksichtigen. Berücksichtigung meint bei Schumacher die Option, das Bisherige, seien es flächige Aufträge, Lineaturen, differenzierte Texturen,

Applikationen, etc., bewußt allen zukünftigen Vorgehensmöglichkeiten auszusetzen. Unter ihnen hat Konservierung geringe, haben Überarbeitung, durchgreifende Veränderung und Zerstörung große Chancen. Umgekehrt ließe sich von 'gestalterischen Vorstößen' als von 'aktiven Reaktionen' auf das schon Bestehende sprechen. Ein offensichtliches Beispiel gibt die Zeichnung **Maroc 7** (1983) ab (⁴⁵²). Hier nimmt Schumacher die verdichtete, vielfach geeckte grafische Formation der unteren Blatthälfte zum Anlaß einer offensiven, rücksichtslosen Behandlung. Unter Verwendung von Ölkreide und laviertes Tusche verwischt und überdeckt er sie mit groben, horizontalen Zügen.

Schumachers mögliches Reaktionsfeld umfaßt grundsätzlich das Gesamt des bisher Entstandenen. Die Dimensionen seiner 'Berücksichtigung' reichen von Details bis zu großen Bereichen bereits komplex verschränkter Gestaltungsschritte. Anschaulich wird das Gesagte im Vergleich zur additiven Vorgehensweise Bernard Schultzes ab den sechziger Jahren bis heute. Unter Ausschluß des ästhetisch-prozessual einmaligen 'Akts' und der mit dem Arm vollzogenen Geste wird mit der kategorial gleichen, kleinteiligen Bewegung aus dem Handgelenk Allmählichkeit in minimierter Reaktionsstufung, mehr als risikolose Prozedur denn als künstlerische Energie beanspruchender Prozeß ausgeübt.

VII. 3. e. Korrektur und Zerstörung

Entsprechend zu dem im vorigen Kapitel Gesagten ist 'Korrektur' mehr eine Begriffsvariante für das reaktive Vorantreiben des bisher Entstandenen denn eine zweckgerichtet abgezielte Tätigkeit des Verbesserns, auf keinen Fall des Schönens oder auch Glättens im Sinn der Auslöschung abrupter Unterschiede (⁴⁵³). Die andere mögliche Weise der Korrektur, das Kaschieren von Gestaltungsschritten, kommt bei Schumacher gar nicht erst in Betracht. An die Stelle des Kaschierens tritt die, wenn für nötig erachtet, rücksichtslose Veränderung bzw. Überarbeitung oder die Zerstörung des Gestaltungsschritts.

Der Impetus seines Arbeitens kommt aus dem Streben, die "Grenze" der eigenen künstlerischen "Möglichkeit" in jedem Bild zu erreichen (⁴⁵⁴). Handlungsbedarf besteht also grundsätzlich solange, wie diese Grenze, gemäß dem subjektiven Gefühl der bildnerischen Unzulänglichkeit, noch nicht erreicht ist. Wenn Schumacher zerstört, heißt das demzufolge nicht, daß die völlige Mißbilligung von Bildpartien die Grenze des ihm Möglichen angibt. Er schafft damit, im Gegenteil, neue Felder für das ungesicherte Vorantreiben von Gestaltungsschritten. Gestaltungsschritte ohne sichtbaren Niederschlag - vor allem solche, die während der Bildentstehung spurlos zerstört, entfernt oder überdeckt wurden - stehen unter dem Kriterium wahrnehmbarer Bildwirklichkeit nicht zur Diskussion. Ihrer einstmaligen Existenz kann aber die Folgeträchtigkeit für nachfolgende Gestaltungsschritte - über ihre unmittelbare Zerstörung hinaus - nicht abgesprochen werden.

Werner Schmalenbach spricht gegenüber den Leinwandschnitten Lucio Fontanas von dem geistigen Akt der Zerstörung, um von ihnen die wirkliche, dramatische Aktion bei Schumacher

abzusetzen (⁴⁵⁵). Ergänzend ist anzumerken, daß letztere z.B. nicht mit der vollends autonomen Aktion im Sinne der action painting Jackson Pollocks gleichgesetzt werden kann, da Schumacher niemals zu deren Gunsten von seinem Interesse an einer Bildorganisation absieht. Zudem zeigen die Türblattlöcher seiner Hammerbilder immer wieder Gestaltungsschritte sorgsamer Überarbeitung und Einbettung in das Gesamt des Bildes (⁴⁵⁶; **Bsple.**). Eine eingeschlagene Holzpartie bedeutet für Schumacher in gleichem Maß Bildmaterie - also wesenhaft begriffenes (⁴⁵⁷) und damit vergeistigtes Material - wie alle anderen Gestaltungsschritte.

Die Antwort auf empfundene Unzulänglichkeiten ist also nicht wesentlich die auf ihren konventionellen Charakter beschränkte Korrektur, sondern der Modus des Vorantreibens. Hypothetisch angenommene 'Korrekturen' werden von Schumacher nie als Instrumente einer Zielvorstellung verwendet. Partien, die Schumacher aus einer lokal begrenzten Handlungsnotwendigkeit heraus in einem korrigierenden Sinn bearbeitet, wird man im allgemeinen auch dann nicht als Korrekturen ansprechen wollen, wenn sie offen vor Augen liegen, da sie von eigentlicher, weiterführender Gestaltung nicht zu trennen sind.

Ein schönes Beispiel für die Frage, ob bestimmten Gestaltungsschritten der Charakter von Korrekturen anhaftet oder nicht, sind die drei weißen, pastosen Aufträge der Gouache **G-28/1980**. Faktisch sind sie Aufträge, deren angedeutet warme Tönung von der weißen Papiergrundierung kaum zu unterscheiden ist. Sie können insoweit als vorantreibende Gestaltungsschritte begriffen werden, als der Betrachter ihnen die künstlerische Absicht zu unterlegen bereit ist, das homogene Weiß durch feinste farbliche Nuançierung malerisch zu bereichern. Angesichts des Sachverhalts, daß sie olivgetönte

Farbaufträge überdecken - wie anhand der noch sichtbaren Spuren festzustellen ist - kommt jedoch der Gedanke auf, Schumacher habe diese Olivaufträge optisch neutralisieren wollen, da er sie im Gesamt des Blattes als zu aufdringlich empfunden habe. Die Tatsache, daß er dies nicht vollständig tat, führt zur gedanklichen Konsequenz, daß es um keine klassische, perfekte, spurenfreie Korrektur geht. Auf die empfundene Unzulänglichkeit reagiert der Künstler in Form eines völlig selbständigen Gestaltungsschritts, dessen Souveränität gerade in der optischen Berücksichtigung, sozusagen in der ästhetisch wirksamen Einverleibung, des zu überarbeitenden Schritts liegt. Solange ein Bild in Bearbeitung ist, hat sich für Schumacher die Notwendigkeit, das entstehende Bild weiter zu verändern, natürlich nicht erledigt. Die erreichten Zustände aller prozessualen Gestaltungsstufen haben a priori transitorischen Charakter. Erst mit dem unvorhersehbaren Moment der Beendigung wandeln sie sich radikal zum faktisch Endgültigen. Ob das Vorantreiben dem Charakter des dynamischen Vorstoßes oder, aufgrund der Bezugnahme auf eine lokal umreißbare Partie, dem Charakter der Korrektur nahesteht, spielt für die prozessuale, informell orientierte Dynamik des Bildaufbaus keine Rolle. Wesentlich bleibt das Weitertreiben und Verändern des Bildes bis an die Grenzen der künstlerischen Möglichkeit (s.o.). Erst dort, wo Schumacher das ganze Bild als auf Dauer Mögliches anerkennen kann, zeigt sich ihm die Gestalt des in der Konsequenz als vollendet erklärten Gemäldes. Auf dem Weg dorthin ist die Korrektur kein eigentliches Strukturelement prozessualen Bildaufbaus.

Die Handlungen reaktiven, eventuell 'korrigierenden' Vorantreibens folgen aus dem sorgenden, einfühlsam wie tätig engagierten Übersehen der Bildfläche. Die Unerbittlichkeit

gegenüber dem Bekenntnis zum Ungesicherten prozessualen Vorgehens äußert sich bei Schumacher bisweilen auch gerade im Stehenlassen von Unzulänglichkeiten. Er selber sagte:

"... es ist ja so, daß in jedem Bild, in jedem Meisterwerk Schwächen, Unzulänglichkeiten sind. Das ist eigentlich die Glaubwürdigkeit des Kunstwerkes schlechthin! Die Korrektur brächte das Bild in kein besseres Licht. Weshalb ich diese Unzulänglichkeiten lasse oder auch ästhetisch weniger schöne "Dinge" nicht behebe, weil ich mir sage, das ist die andere Seite, wie im Leben auch, in dem das Unvollkommene vorhanden ist." (⁴⁵⁸)

"Manche Fehler geben dem Bild Charakter." (⁴⁵⁹)

VII. 3. f. Schicht

Im Hinblick auf den prozessualen Vorgang der Bildentstehung ist es sinnvoll, das konventionelle Verständnis von 'Farbschichtung' auf eine ästhetische Reflexionsebene zu erweitern. Die materialen Schichten wurden bereits thematisiert. Selbstverständlich bleibt die physikalisch-materielle Vorstellung von 'Schicht' Ausgangsbasis. Schon sie bedarf jedoch der Differenzierung. So kann der sinnvolle Einsatz des Begriffs 'Schicht' bei Schumacher nicht meinen, daß die Abfolge der einzelnen material faßbaren Stufen des Bildaufbaus, ob physisch übereinander oder zeitlich nacheinander, von gestalterischer Kontinuität im Sinn additiven Aufbaus bestimmt werde. Ebenso ist von der Vorstellung Abstand zu nehmen, es müsse sich um Gestaltungseinheiten handeln, die, um überhaupt sinnvoll gegeneinander abgegrenzt werden zu können, gemäß einem bestimmten Kanon von Aufmerksamkeitsgraden miteinander vergleichbar seien bzw. gleichwertig gegeneinander zu stehen hätten (⁴⁶⁰). Es ist ein Charakteristikum der Kunst

Schumachers, mit im konventionellen Sinn völlig ungleichwertigen bildnerischen Elementen gestalterische Schichten zu etablieren - man denke z.B. an die Arbeiten mit Applikationen oder an die Hammerbilder. Gerade durch die Ungleichwertigkeit der Schichten im konventionellen Verständnis - welche eine valide Fortsetzung des Vereinzelnprinzips der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre bedeutet - ist überhaupt eine sinnvolle Scheidung zwischen ihnen notwendig und möglich. Nur durch sie gelangt der Betrachter im weiteren dazu, für alle anschaulich vorhandenen Bildschichten ästhetisch gleichgestellte und nicht etwa hierarchisch gestaffelte Wertigkeitsgrade anzuerkennen (⁴⁶¹). Eine Diskussion z.B. darüber, ob die wenigen weiß getupften Flecken auf *Gafron* (1985/86) ästhetisch nicht doch eine geringere Wertigkeit besitzen als das mächtige Lineaturenwerk, ist deshalb müßig, weil beide gleichermaßen zur Tatsache des von Schumacher als beendet erklärten Bildes gehören. Beider Existenz und spezifische Erscheinung sind von Schumacher als für das ästhetische Produkt notwendig angesehen worden.

Im erweiterten ästhetischen Verständnis bedeutet 'Schicht' bei Schumacher im physikalischen Sinn additiv das Übereinanderlegen bzw. subtraktiv das bildwirksame Wegnehmen materialer Aufträge. Die Gestaltaspekte von Schichtung im Verständnis von 'weiter vorne - weiter hinten' wurden in den Kapiteln VI.5. ("Räumliche Elemente...") b.- d. auf-gezeigt. Im eigentlichen ästhetischen Sinn betrifft 'Schicht' alle einander unähnlichen bzw. in der Erscheinungsweise voneinander abgesetzten Gestaltungsebenen. Die auch als Faktoren prozessual-konkreter und gestalthafter Bildzeit wirksamen Zäsuren trennen sie zudem in verschiedene Prozeßphasen. Eine Schicht kann aus einem einzelnen, im Bildganzen als solches wahrnehmbaren Element bestehen. Das Konglomerat der

Fleckgebilde **Gibbos** (1957) ist in seiner Gesamterscheinung wie in seinen Bestandteilen hierfür ein Beispiel. Auch all die numerisch singulären Weißaufträge der Gemälde ab den sechziger Jahren können hier genannt werden. Verfügt ein solches bildnerisches Element über eine gewisse 'sensationelle' Mindeststärke, so besitzt es das Vermögen der bildnerischen "Reichweite oder Rufweite" (⁴⁶²) für die gesamte Bildfläche. Im Fall mehrerer ähnlicher Elemente verbinden sich deren kontingente "Reichweiten" ebenfalls zu einer Wirksamkeit für das Gesamt der Bildfläche. Das gilt z.B. für die Türblattverletzungen und die drei Weißaufträge in **Bogen auf Rot** (1967) oder für die blauen Flecken und die dünnflüssigen, in Rinnsuren auslaufenden braunen Farbaufträge **Madais** (1986). 'Schicht' kann also neben ihren materiellen Erscheinungsweisen auch als eine imaginäre, durch ein oder mehrere ähnliche Elemente angezeigte, unsichtbare Gestaltungs-Folie aufgefaßt werden. Schicht in diesem Verständnis steht für den Zusammenhang von an verschiedenen Bildorten wiederholten, gleichartigen Aktionen bzw. für die Veränderung des Aufmerksamkeits- und Aktionscharakters künstlerischen Handelns gegenüber dem Gesamt des entstehenden Bildes.

Unter dem besonderen Blickwinkel prozessualen Fortgangs können als 'Schicht' letztlich überhaupt alle zum Vor-schein gebrachten innerbildlichen *Beziehungen* angesprochen werden. Dies läßt sich z.B. anhand der Tatsache veranschaulichen, daß mit jedem neuen bildwirksamen Gestaltungsschritt eine Veränderung aller bildnerischen Verhältnisse einhergeht.

Alle diese Vorschläge für das Verständnis von 'Schicht' mögen nicht als Erklärung aufgefaßt werden, sondern dazu dienen, den Blick für die zahlreichen und unterschiedlichen Aspekte des Bildaufbaus bei Schumacher zu schärfen.

VII. 3. g. Kontrolle und Zufall

Nach den Bemerkungen in den letzten Kapiteln steht Kontrolle als grundlegendes Regulativ im Bildentstehungsprozeß außer Zweifel. Heute erscheint diese Aussage vielleicht selbstverständlich. Die Texte über informell orientierte Kunst vor allen Dingen aus den fünfziger Jahren vermitteln allerdings im allgemeinen eher den Eindruck, als hätten sie, unter Bevorzugung von Stichwörtern wie etwa 'Unbegrenztheit künstlerischer Form', 'surrealistischer Einfluß', 'automatistisches Vorgehen', diesen Aspekt aus einer Befangenheit heraus nicht angesprochen. Ungezwungen verhielt sich dagegen der damals junge Manfred de la Motte. Ein Text von ihm aus dem Jahr 1957, "Deutsche Malerei von heute" ⁽⁴⁶³⁾, bietet das Kuriosum, hinsichtlich ein und desselben Künstlers, nämlich K.O. Götz, in zwei einander entgegengesetzten Richtungen das Kind mit dem Bade auszuschütten. Einerseits behauptet de la Motte für Götz - und Sonderborg - die undenkbbare Kontrolle des-sen, was die Wissenschaft mit Unterbewußtsein anspricht:

"Sie haben als Material außer Tusche, Leim- oder Ölfarbe ihr Unterbewußtsein, das zu beherrschen sie gelernt haben, wie man eine Schrift beherrscht." ⁽⁴⁶⁴⁾

Andererseits betont er ausgerechnet bei der methodisch festgelegten Vorgehensweise Götz' im Grunde die Abwesenheit wiederkehrender Motivelemente und bildnerischer Parameter, und damit eine fortgesetzte Unähnlichkeit der Bilder Götz':

"Ihnen ((Götz' Bildern)) liegt kein Schema mehr zu Grunde, das die Herstellung mehrerer Bilder ähnlichen Charakters erlauben würde." ⁽⁴⁶⁵⁾

Bei Schumacher äußert sich die Spannweite der Kontrolle in den extremen Polen des Belassens (⁴⁶⁶) sogar von mangelhaften Stellen bis zur völligen Zerstörung. Alle Gestaltungsschritte, ob schöpferisch oder zerstörerisch, impulsiv oder bedächtig, haben im Urteil des Künstlers nur dann Bestand, wenn ihre Anteile von Aktion und Reflexion ein Gleichgewicht bilden. Schumachers Position ist auch in diesem Punkt seit Jahrzehnten dieselbe:

"Der Schwebезustand des schöpferischen Augenblicks verlangt eine Konzentration der Sinne, der die Grenzen zwischen tiefem Traum und hellem Wachsein verwischt." (1956)(⁴⁶⁷)

"... es ((das persönliche Temperament)) muß klar in das "Bildwollen" einkalkuliert werden und dann die Korrektur eingebaut werden.

Ein sich "gehenlassen" entspräche dem Tragisch-Sentimentalen, während die intellektuelle Überschaubarkeit das Gleichgewicht in der Mitteilung gewährt." (1989)(⁴⁶⁸)

Kontrolle übt Schumacher auch dann aus, wenn er dem "Material" "oft den Willen" läßt,

"... denn ich habe erfahren, daß es weiser ist als alle Berechnungen. Handwerk, Technik und Erregung sind eins." (⁴⁶⁹)

Mit der Situation, in der sich Sachverhalte einstellen, die außerhalb des vorausschauenden Überblicks des Schaffenden liegen, kommt der sogenannte 'Zufall' ins Spiel. Allerdings braucht dasjenige, was sich ohne das bewußte Zutun bzw. Lenken des Künstlers ereignet, unbedingt dessen Aufmerksamkeit. Sie versetzt den Künstler in die Lage, abzuwägen, ob das 'eigenwillig' Gewordene überhaupt in den Arbeitsprozeß mitaufgenommen wird, und welcher Art diese Aufnahme sein wird - die Überarbeitung oder das souveräne, schlichte Belassen.

Das schöpferische Moment des Zufalls ist weniger in seinem faktisch-prozessualen Ereignis, hingegen wesentlich in seiner Wahrnehmung als bildnerische Möglichkeit begründet. Erst dann kann es anerkannt und auf diese Weise in den Zusammenhang aller übrigen bildnerischen Gegebenheiten übergeführt werden. In diesem Sinn steht die ästhetische Behandlung überraschender, unvorhergesehener oder eigenwilliger Ereignisse auf der gleichen Stufe mit den von Schumacher angesprochenen 'wenigen wirklich schöpferischen' Momenten innerhalb eines Bildentstehungsprozesses. Umberto Eco's Verständnis des Zufalls als der "Substanz des Werkes", deren Wirkung mittels der "Praxis" "die Kräfte des Zufälligen im rechten Augenblick entbindet" (⁴⁷⁰), wird diesem Umstand nur in einem von zwei Blickwinkeln gerecht. Eco sieht die Entbindung der Kraft mehr im faktisch-prozessualen Ereignis - wobei diese Formulierung offenbar auch darauf anspielt, den Zufall durch die Praxis bewußt zu fördern - und weniger in der künstlerischen Akzeptanz dieses Ereignisses. Jean Piaget visiert diesen Punkt genau an. Daß sich seine Aussagen im Bereich umfassender anthropologischer Untersuchung bewegen, tut ihrer Übertragbarkeit in ästhetische Zusammenhänge keinen Abbruch:

"Der Zufall spielt (...) im Akkommodationsprozeß dieselbe Rolle wie in der wissenschaftlichen ((hier kann man, im Sinn des akzeptierten Zufalls, ergänzen: und künstlerischen)) Entdeckung: Er nützt nur dem Wissenden, dem Ignoranten bleiben seine Offenbarungen ohne Bedeutung." (⁴⁷¹)

VII. 3. h. Beendigung

In Kapitel VII.3.e. ("Korrektur ...") kam Schumachers Aussage zur Sprache, daß die Beendigung eines Bildes von jenem ästhetischen Moment bestimmt wird, mit dem Schumacher die Grenzen seiner künstlerischen Möglichkeiten erreicht. Schumacher ist, stellvertretend für viele andere, ein Gegenbeispiel für die auf die prozeßbetonte Kunst allgemein ausgelegte Behauptung Gehlens:

"Jedenfalls ist sicher, daß in der Malerei wie in den hochtheoretischen Wissenschaften die "Schöpfung" in den Kreisprozeß einmündet: Ein Modell wird in Funktion gesetzt und den Erfahrungskontrollen unterworfen, wobei es sich selbst unterwegs abwandelt und seine eigene Grundform sozusagen umspielt." (⁴⁷²)

Es ist anzunehmen, daß Gehlen damit die zwei folgenden Aspekte meint: den Herstellungsprozeß innerhalb eines Bildes und die das einzelne Bild grenzüberschreitende schöpferische Arbeit. Für den bildimmanenten Entstehungsprozeß wurde oben klar erläutert, daß die Gestaltungsschritte Schumachers die Kategorie bloßen Umspielens radikal übersteigen. Für den zweiten Aspekt, die Überschreitung des einzelnen Bildes, erscheint es naheliegend, Gehlen im Gedanken an Schumachers vielfach variierte Bogenform beizupflichten. Eine weitere Aussage klärt indes, welche ästhetischen Konsequenzen Gehlen tatsächlich zieht. Seine Beurteilung verneint im Grunde die vollwertige Bildhaftigkeit informeller Malerei:

"Es gibt (...) kein endgültiges und zwingendes Ablösen vom Vollzuge mehr, das Werk kommt, in den Kreisprozeß eingespannt, nicht mehr zum Entgegenstehen, oder es weist, willkürlich abgetrennt, auf seine nächste Verkörperung schon hin. Mit anderen Worten: die *Serie* entsteht." (⁴⁷³)

"Das Kunstwerk wird der Idee nach nicht mehr fertig." (⁴⁷⁴)

Das Gesagte, so gültig es für die Menge - und nicht nur epigonalen - informellen Kunstschaffens ist, läßt sich in keinem Punkt auf Schumacher übertragen. Das "Entgegenstehen" des in der Entstehung befindlichen Bildes dürfte bereits bisher deutlich geworden sein. Hierzu finden sich in dem Kapitel über Walter Kambartels Text (Kap. VIII.2.b.) weitere Ausführungen. Das "endgültige(s) und zwingende(s) Ablösen vom Vollzuge" wurde ebenfalls hinreichend erörtert. Prozeßhaftigkeit und bildübergreifende motivische Wiederaufnahmen finden bei Schumacher in einem Rahmen statt, dessen Gestaltungsschritte Progressionsstufen bzw. Anzeichen der kontingenten Entwicklung eines Bildindividuums darstellen. Was Gehlen allgemein für die "action art" z.B. Jackson Pollocks behauptet, kann weder, wie er es tut, auf Beispiele der klassischen Moderne, noch global auf informelle Ansätze übertragen werden. Bezüglich der dreigegliederten Methode K.O. Götz' liegt der Gedanke des Zyklischen - aufgrund der weitgehenden Fakturgleichheit verschiedenster motivischer Vorwände - zwar nahe. Götz' Methode bestimmt aber mit dem dritten Prozeßschritt ausdrücklich die Fertigstellung des Gemäldes. Gehlens Position bringt, im Fall Götz besonders zugespitzt, ein unannehmbares Axiom zum Vorschein: 'Vollendet sind nur solche Bilder zu nennen, die sich malerisch und/oder motivisch so weitgehend voneinander unterscheiden, daß eine Verwechslung schon beim ersten Blick ausgeschlossen ist.' Wenn Schumacher sagt: "Immer wieder male ich mein Bild" (⁴⁷⁵), so vermag er jedes seiner Bilder prozeßhaft angehen, ohne in die von Gehlen vorgetragenen Verhältnisse struktureller Unabgeschlossenheit zu gelangen.

VII. 4. Bildzeitliche Faktoren auf Betrachterseite

VII. 4. a. Qualitative Simultaneität

Simultane Anschauung aller gestalterischen Gegebenheiten eines Kunstwerks ist schon beim herkömmlichen, nicht prozeßbetonten, Bild eine Unmöglichkeit. Dem Bildfaktum der Simultaneität kann auf Betrachterseite wahrnehmungsstrukturell nicht adäquat entsprochen werden. Wohl erfaßt die phänomenologische Wahrnehmung das Bild schon innerhalb eines kurzen Moments als Ganzes. Die Wahrnehmung des Ganzen und das differenzierte Erfassen der bildnerischen Gegebenheiten im einzelnen schließen sich aber gegenseitig aus. Darauf haben z.B. Etienne Souriau und Gottfried Boehm hingewiesen (⁴⁷⁶). Auf die Unvollkommenheit umfassender simultaner Wahrnehmung reagiert der Betrachter, in Umschreibung Hans-Georg Gadammers, der sich hierbei an Edmund Husserl anlehnt, mit der Synthese nacheinander getätigter Einzelwahrnehmungen (⁴⁷⁷). Die Abfolge von Blicken ist unabhängig davon notwendig, ob das Begreifen dieser bildnerischen Sachverhalte - wie es im allgemeinen der Fall ist - der künstlerischen Übereinkunft angenäherter (⁴⁷⁸) Gleichzeitigkeit untersteht oder nicht. Gegenständliche Szenen, abstrahierte Darstellungen oder gänzlich abstrakte Gegebenheiten sind hiervon gleichermaßen betroffen. Nur über Sukzession kann die vom Künstler z.B. im Fall einer Darstellung gemeinte raumzeitliche Kontinuität - zwischen den durch fortgesetzten Fokussierungswechsel anfangs diskret wahrgenommenen Gegenständen und Figuren - als gültig erkannt werden. Die Aufhebung der Sukzession in der Simultaneität, wie es Arnulf Rohsmann formuliert (⁴⁷⁹), kann sich dementsprechend nicht wahrnehmungsphysiologisch, sondern nur in der Syntheseleistung einzelner Blickkontakte vollziehen. Ihr

Resultat sei mit 'quali-tativer Simultaneität' bezeichnet (⁴⁸⁰).

Die als solche erkennbaren prozessualen Niederschläge in Schumachers Arbeiten finden insoweit im klassischen Rahmen von Bildhaftigkeit statt, als das Endergebnis das Erleben von Bild-Ganzheit ohne Abstriche legitimiert. Schumachers Bilder teilen mit konventionellen Darstellungen den Anspruch auf ihr gewissenhaftes Erfassen als simultanes gestalthaftes Ganzes. Dieser Anspruch wird vom Rezipienten durch die Interpretationsleistung der qualitativen Simultaneität eingelöst (⁴⁸¹). Die Zeitlichkeit der material-prozessualen Bildkunst Schumachers erhebt aber auch die Ungleichzeitigkeit der Gestaltungsschritte zu ästhetischer Bedeutsamkeit. Somit besteht eine unmittelbare Analogie zwischen zeitlicher Erstreckung bzw. räumlicher Aufeinanderfolge von Gestaltungsschritten seitens der Produktion und sukzessivem Apperzeptionsverhalten seitens der Rezeption. Dieser Gedanke wird für die folgende Überlegung wieder aufgegriffen.

VII. 4. b. Verzeitlichung

Wilhelm Perpeet hat für die Rezeption räumlich-kontinuierlicher Gegebenheiten - seien sie physische Realitäten oder bildliche Darstellungen - treffend festgestellt, daß die Wahrnehmung sie über die Bewegtheit des Schauens verzeitlicht, was auch im Sprachgebrauch zum Ausdruck komme ("der Berg steigt "allmählich"")(⁴⁸²). Was die soeben angesprochene Analogie zwischen faktischen und wahrnehmenden Folgeverhältnissen angeht, lassen sich für die Kunst Schumachers zwei einander anscheinend widersprechende, tatsächlich aber ergänzende Aussagen machen.

Zum einen findet keine rezeptive Verzeitlichung statt. Ausgangspunkt für diese Feststellung ist der Umstand, daß es sich bei Schumachers prozeßgetragenen Schritten ja nicht um solche bildnerischen Sachverhalte handelt, deren Verlebendigung eine durch *darstellerische Übereinkunft* getragene Interpretationsleistung des Betrachters per Gestaltwahrnehmung ist. Das Gleiten und Springen des Blicks läßt sich als eine völlig gleichgerichtete Entsprechung zur konkreten Zeitlichkeit der Schumacherschen Gestaltungsschritte ansehen, soweit es diesen wenigstens im ungefähren nachgeht. Der z.B. an einer Lineatur entlanggleitende Betrachterblick entspricht im 'Idealfall' ihrem Verlaufsnierschlag und vollzieht damit eine der vielen konkreten Ungleichzeitigkeiten nach, die das Werden des Bildes ausmachen. Insoweit ist diese apperzeptive Entsprechung das genaue Gegenstück zur Verzeitlichung der Bild-Daten durch die Betrachtertätigkeit.

Zum anderen findet in den Wahrnehmungsakten sehr wohl eine Verzeitlichung statt, nachdem von tatsächlichen, deiktisch evidenten Bewegungen im Bild natürlich nicht die Rede sein kann. Um zu dem Eindruck von 'Bewegung' zu gelangen, setzt der Betrachter die tatsächliche Unbewegtheit der Darstellung bzw. der rein bildnerischen Gegebenheiten in seinem Erleben hintan. Auf die prozessuale Konkretion übertragen, kann gesagt werden: Die vom Betrachter geleistete Verlebendigung des faktisch Starren tastet sich zumindest teilweise an den im Bildergebnis noch sichtbaren Spuren der Auftragsbewegung entlang. Ob dieses Entlangtasten theoretisch in Vollständigkeit erfolgt - wie es bei Bram Bogarts *Rondgang* (1965) möglich scheint - oder partiell bleibt, ist zweitrangig. Als Anstoß für die subjektive Verzeitlichung der vielen, meist ungenau wahrgenommenen Bewegungsniederschläge genügt es bereits,

einige Niederschläge ehemaliger Bewegtheit stellvertretend wahrzunehmen.

VII. 4. c. Qualitative Rekonstruktion, Prozeßgestalt, Folgeordnung

Neben der fokusierenden Blickabfolge, soweit sie sich an die Spuren kontinuierlicher Abläufe einzelner Gestaltungsschritte halten kann, gibt es eine zweite Variante zeitlichen Nachvollzugs der Bildentstehung. Sie wendet sich der materiellen, bei gesteigertem Interesse der zeitlichen Abfolge von ganzen Gestaltungsebenen oder -schichten zu. Die materielle Abfolge von Schichten kann, soweit optisch zugänglich, mit großer Sicherheit bestimmt werden (⁴⁸³) - z.B. bei einer nicht ganz vollständigen Übermalung, die kleine Partien der vorherigen Schicht freiläßt. Anders verhält es sich bisweilen mit dem Nachspüren der zeitlichen Abfolge von an ein und demselben Bildort vollzogenen Gestaltungsschritten. Abspachtelungen, wiederholte Aufträge, Vermengungen etc. können bisweilen im fixen status quo ihres materiellen Bestandes bestimmt werden, ohne daß sich Klarheit über die Zeitfolge ihrer gestalterischen Einsätze einstellt (⁴⁸⁴; Bsp.)). Überdies fehlt bei Zerstörungen, soweit sie nicht nur teilweise erfolgten, naturgemäß jeder Hinweis auf die ehemalige Erscheinungsform des Entfernten. Daß solche örtlichen Unklarheiten jedoch das Erkennen der Abfolge gestalterischer Schichten im großen Bildzusammenhang nicht mindern, zeigt sich mit der Betrachtung.

Ein bestimmter Gesichtspunkt, der für nicht prozeßgetragene Bilder selbstverständlich ist bzw. keiner besonderen Aufmerksamkeit bedarf, gewinnt für prozessual getragene Bilder

merklich an Nachdruck. Die in der unmittelbaren Bildwirklichkeit evidente Gleichzeitigkeit ähnlicher, jedoch an verschiedenen Bildorten angebrachter Gestaltungsschritte - siehe die drei Weißaufträge oder die Oberflächenöffnungen in **Bogen auf Rot** (1967) - weitet sich bei prozeßbestimmten Arbeiten zur Dimension eines zeitlichen Vollzugs. Ihre Anfangs- und Endpunkte können zwar nicht als solche identifiziert werden, stehen jedoch mit tautologischer Sicherheit dem Betrachter mit zweien der je einander ähnlichen Elemente klar vor Augen. Das "ungleichzeitige Entstehen von Malflächen an verschiedenen Orten des Bildes" (Arnulf Rohsmann)⁽⁴⁸⁵⁾ bedeutet für die Bildhaftigkeit natürlich Simultaneität, bezeugt aber unter dem Gesichtspunkt prozessualer Rekonstruktion durch den Betrachter eine realzeitliche - und raumzeitliche - Unterschiedenheit. Insofern gilt für prozeßgetragene Bilder, wenn nicht ohne Einschränkungen, so doch als mögliche ästhetische Qualität, was Günther Fiensch 1961 etwas zu kategorisch für die "Bildkunst" generell verneint: "Veränderungserfahrung" und "Zeitablauf als qualifizierte Zeitlichkeit" ⁽⁴⁸⁶⁾. Der teilweise Nachvollzug bzw. die Rekonstruktion eines ehemals realzeitlichen Vollzugs sind überhaupt potentielle Themen sämtlicher örtlicher Unterschiede zwischen allen sichtbaren Gestaltungselementen eines prozessual getragenen Bildes, seien diese voneinander entfernt oder benachbart, einander ähnlich oder unähnlich.

Versuche, den Prozeß zu rekonstruieren, können nur die Teilmenge der sichtbaren Gegebenheiten innerhalb der ganzen Menge aus sichtbaren und nicht sichtbaren prozessualen Niederschlägen betreffen. Ganz abgesehen von den niederschlagslosen personalen, psychologischen und physischen 'Manövern' des Künstlers während der Bildentstehung kann

'Rekonstruktion' daher, selbst in ihrer Beschränkung auf die konkreten Niederschläge, immer nur unvollständig sein. Zu den Konsequenzen des künstlerischen Interesses am Bild gehört es, daß Teile des zurückgelegten Wegs der Bildentstehung entschwinden, um dem endgültigen Aussehen des Bildes Platz zu machen. Immerhin zeigt die Prozeßgestalt, das meint die in zeitliche Kategorien faßbare Gestalt material getragener, prozessualer Konkretion eines Bildes, auch einen Teil der möglicherweise vorhandenen 'Leerstellen' an - entschwundene Bildorte, für die keine faktische Rekonstruktion möglich ist. Soweit sie ausfindig zu machen sind - z.B. in Anzeichen für Entfernungen oder für Mehrfachüberdeckungen - werfen sie ein Schlaglicht auf diejenigen künstlerischen Entscheidungen, die im Lauf der Bildentstehung darüber befanden, was offen sichtbar sei und welche Zustände des Verborgenen- bzw. Zerstörtseins als solche noch zu erkennen sein würden. Auch diese vom Künstler belassene Wahrnehmungsmöglichkeit nicht rekonstruierbarer Umstände macht, unter dem Blickwinkel des ereigneten Prozesses, die ästhetische Relevanz der Bildgestalt aus.

Die Betrachtertätigkeit der 'Rekonstruktion' macht, nach all dem Gesagten, nur dann einen Sinn, wenn sie qualitativ ist, d.h. wenn sie auf ihre ästhetische Relevanz achtet. Dies geschieht im Ernstnehmen der Prozeßgestalt inklusive der 'weißen Flecken' faktischer Nichtrekonstruierbarkeit. Selbstverständlich gründet sich die qualitative Rekonstruktion darauf, daß der Bildaufbau ein konkretes zeitliches Nacheinander von Gestaltungsschritten aufweist. Doch bedient sie sich nicht wissenschaftlicher Hilfsmittel, um Tatbeständen auf die Spur zu kommen, die dem Auge verborgen bleiben, sondern ausschließlich des Auges selber als Instrument deiktischer Erfassung sowie der daraus ableitbaren

Folgerungen. Die qualitative Rekonstruktion versteht die sichtbaren Niederschläge wie auch die erkennbar belassenen Verborgenen eines offenbaren zeitlichen Handelns und Entscheidens als Indizien, welche die Annäherung an das bildnerische Denken und Handeln aus dem Blickwinkel des Bildentstehungsprozesses ermöglichen. Die Gattung Bild, verstanden als klassische Organisationform qualitativer Simultaneität, erleidet hierdurch keine Einbuße.

Um eine klarere Vorstellung der Prozeßgestalt in der Kunst Schumachers zu gewinnen, wird sie im folgenden von drei anderen Erscheinungsformen von Prozessualität abgegrenzt.

Nach Gudula Overmeyer entwickelt Paul Klee in den Jahren 1908 bis 1914 genauere Vorstellungen über die Sichtbarkeit der "Genesis" im Bild (⁴⁸⁷). Klee "charakterisiert (...) in Ansätzen den im fertigen Bild sichtbaren formalen Werdeprozeß hinsichtlich der Hell-Dunkel- und der Farbbehandlung." (⁴⁸⁸) und entwickelt 1914 den "fundamentalen Lehrsatz vom Kunstwerk als Werdeform, sichtbar in der formalen Gestalthaftigkeit des Werkes." (⁴⁸⁹). Der formale Aufbau eines Bildes wie *Fuge in Rot* (1921) (⁴⁹⁰; Abb.) entspricht, im Vergleich zu den Lineaturen Schumachers, mit der form- und farbvariierenden schichtenartigen Staffelung klar umrissener Einzelformen den obigen Zitaten denkbar exakt. Entgegen der von Overmeyer referierten Intention Klees, nicht etwa "eine Darstellung von Bewegung und von Prozeßhaftem" (⁴⁹¹) anzustreben, kann man *Fuge in Rot* sehr wohl als die Darstellung von Veränderungs- oder Wachstumsstufen der in diesem Bild vorgeführten Formen auffassen. Dies gilt umso mehr, als, der Aquarelltechnik adäquat, der Steigerung der Helligkeitswerte keine progressive Summe von Lasurmalschichten im Bereich der einander überlappenden Formpartien entspricht (⁴⁹²). Der Nachvollzug des

konkreten Bildentstehungsprozesses, der Werdeform, verhält sich zur unzweifelhaft existierenden *Darstellung* von Progressionsformen indirekt proportional, also gegenläufig.

Das Spätwerk Lovis Corinths - man denke an die Walchensee-bilder - zeichnet sich durch eine ungeheure Impulsivität des Farbauftrags mittels Pinsel aus. Als Niederschlag einer auch prozessualen Zeitlichkeit hat sie am Werden des Gemäldes wesentlichen augenscheinlichen Anteil. Ihr ästhetischer Eigenwert ist unübersehbar. Im Gegensatz zu Klees *Fuge in Rot* gibt sich die "Werdeform" im Spätwerk Corinths über den Farbauftrag und, damit einhergehend, in der Erscheinungsweise des Bildmotivs, nicht aber in der Wahl der Bildmotivik selber zu erkennen. Auftragsimpuls und Darstellung stehen sich - als Komponenten einer nichtsdestoweniger bildnerischen Einheit - klar gegenüber. Die Prozeßgestalt ist hierbei einer von mehreren Modi der Bildästhetik. Als Ausdrucksfeld für das künstlerische Temperament ist sie von den jeweiligen Bildmotiven bzw. -inhalten unabhängig.

Bei Paul Klee kommen die bisweilen rhythmisierten Bildfiguren in Gestaltqualitäten des Werdens zur Darstellung, ohne daß die *dargestellte* Werdeform prozessual gleichsinnig unterstützt würde. Im Spätwerk Lovis Corinths bleiben, von der jeweiligen Motivwahl unbeeinflusst, prozessuale Elemente auf die Impulsivität des Farbauftrags beschränkt. Beide Komponenten, 'Motivik' und Prozeß, gehen in den monochrom gehaltenen der *drippings* Jackson Pollocks (⁴⁹³; Bsp.) eine unlösbare Einheit ein. Die 'Motivik' des Liniengeflechts besteht ausschließlich aus den gestalterisch als solche thematisierten prozessualen Bewegungsniederschlägen. Im qualitativ rekonstruierenden Erfassen der Gestaltungsabläufe konstatiert der Betrachter ein vielfaches Überkreuzen der Tropfspuren. Um

Gestaltungsschritte, welche die ganze Bildfläche betreffen, bzw. um mehrere gestalterische Überlagerungen zu unterscheiden, wurden oben die Begriffe 'Gestaltungsebene' bzw. 'Gestaltungsschicht' verwendet. In diesem Sinn hat es der Betrachter bei den *drippings*, obwohl es über weite Strecken zu keinem Wechsel der Gestaltungsschritte oder der Handhabung kommt, peripher auch mit 'Schichten' zu tun, indem die Auftrags-spuren immer wieder vom Bildrand zurück in die Bildfläche, über das bisher Entstandene, geführt werden. Die Prozeßgestalt ist gleichbedeutend mit Bildgestalt. In den gestalterisch puren Exemplaren der *drippings* (⁴⁹⁴) entsteht die Bildgestalt ausschließlich durch den Vollzug linearen, meist kontinuierlich ineinanderübergehenden Nacheinanders mit der Folge summierenden Übereinanders. Daher weist sie keine Elemente klassischer Bildhaftigkeit auf. Pollocks mehr beiläufig entstandene Schichten finden sich im Fall der monochromen *drippings* in material-konkreter wie in gestalthafter Hinsicht alle auf einem einzigen Bildniveau wieder. Schumachers Prozeßgestalten entstehen unter der wachsam betriebenen Ausbildung und Differenzierung einzelner, optisch voneinander absetzbarer Gestaltungsschritte. Sie beziehen sich von daher auf einen aus dem herkömmlichen Bildverständnis abgeleiteten Bildaufbau.

Unter dem Gesichtspunkt der ästhetisch im Bildergebnis wirksamen, konkreten Zeitlichkeit der Bildentstehung kann die Existenz einer "Folge-" bzw. "Zeitordnung", als einer von vielen Zugangswegen zur Kunst Schumachers, festgestellt werden. Diese Kurt Badt entlehnten Formulierungen (⁴⁹⁵) sind für Schumacher allerdings wesentlich abzuwandeln. Im Vergleich zur qualitativen Rekonstruktion, dem eher beispielhaften Erfassen von konkreten Zeitqualitäten, hat "Folgeordnung" bei Schumacher lediglich die Rolle einer die wissenschaftlich

unerläßlichen Wahrnehmungsweisen ergänzenden Option. Angesichts der weitestgehend darstellungslosen Kunst Schumachers kann sich die "Zeitordnung der verstehenden Wahrnehmung" (⁴⁹⁶) nicht, wie es aus Badts Gedankengang folgt, auf eine theoretisch einzig korrekte, ideale Blickabfolge des Betrachters beziehen, die den Verständnisprozeß motivischer Deutung in direkter zeitlicher Entsprechung zur Zeitordnung des Bildes voranbrächte. Die Fläche als für Darstellungen verbindliche Kategorie einer raumzeitlich kontinuierlichen Folgeordnung wird bei Schumacher durch die Kategorie konkreter Gestaltungsschritte, insbesondere Schichtungssituationen, ersetzt. Aufgrund der wechselnden Flächenkontingente der entstandenen Schichten und ihren in der Folge unterschiedlichen Bildorten werden die Bilder von Abgrenzungen, Entfernungen und Zäsuren durchsetzt. Um ihnen gerecht zu werden, springt der Betrachterblick notwendigerweise. Nun stehen der Blickabfolge zum Beispiel innerhalb der Gestaltungsschicht der drei weißen Flächen oder der Türblattabsprengungen in **Bogen auf Rot** (1967) mehrere, gleichrangige, Wege offen. Keine dieser Möglichkeiten zeichnet sich zur Bestimmung einer schichtabhängigen 'Folgeordnung' vor den anderen aus. Der Blickabfolge kann daher im allgemeinen keine bestimmte Reihenfolge vorgeschrieben werden. Eine rezeptiv nachzuvollziehende 'Folgeordnung' besteht für die Arbeiten Schumachers nur in den Schichtungsaspekten der Prozeßgestalt - welche die Fakten material-prozessualer Konkretion, wie ausgeführt, nur teilweise wiedergibt - nicht aber in einem pro Bild einzig richtigen Weg, den die Blickabfolge idealerweise zu nehmen hätte.

VII. 4. d. Gestaltwirkungen und Anmutungen

Wenige Beispiele mögen genügen, um die Notwendigkeit einer methodisch sauberen Trennung zwischen den Spuren zeitlicher Konkretion und den gestaltbedingten Stimmungswerten von Zeitlichkeit zu veranschaulichen.

Der Geste als faktische prozessuale Bewegung steht die gestalthafte Bewegtheit gegenüber. Die erstere kann beispielhaft durch die einfach gezogene Linie, die zweite durch die Konturbildung materiereicher bzw. in sich flächiger Aufträge repräsentiert werden. So läßt sich bezüglich der weißen Flächen in **Bogen auf Rot** (1967) (siehe **Detailfotografie**) treffend von 'bewegtem Konturenspiel' sprechen. Der komplexeste der drei Aufträge erweckt Assoziationen an den Gischt von Meeresbrandung im Bereich von Klippen.

Gerade im Vergleich mit der lebhaften Konturenführung kristallisiert sich der Gestaltwert der von ihnen eingefassten Binnenflächen als das Gegenteil von Bewegtheit heraus. Im Inneren der farblich und handwerklich homogenen Aufträge wird jeder Bewegungswert neutralisiert. Bereits in geringer Entfernung von den Konturen binnenwärts scheinen sich die - eingebildeten - äußeren Bewegungsströme der Farbmasse zu beruhigen, um im Inneren zum Stillstand zu kommen. An diesen Orten herrscht ein Moment von Zeitlosigkeit.

Einen ähnlichen Eindruck bewirkt die große schwarzgraue Flächenzone auf der rechten Bildseite von *Documenta III* (1964). Die Ströme der breiten Lineaturen gelangen durch ihre Sammlung in dem verhältnismäßig einheitlich gestalteten Areal zu einer allgemeinen Beruhigung. Lineare Bewegungen sind in dieser Fläche nur unterschwellig vorhanden; sie können hier

keine Charakteristik eines allmählichen, zugleich aber offensiven Vorstoßes entwickeln. Die Fläche als Summe aller möglichen, wahrnehmbaren oder eingebildeten, Strömungen wird zum Ort der Gleichberechtigung aller Richtungen und damit zu deren Aufhebung. Die Blickabfolge des Betrachters ist natürlich auch dort aktiv, aber lediglich, um Beruhigung zu erfahren - was nicht gilt, wenn man einzeln ausgewiesenen Lineaturen nachgeht.

Anmutungswerte nehmen in der Literatur vielfach Bezug auf die Erdoberfläche. Aus lebensweltlicher Sicht ist die Erde der Grund, dem alle mineralischen und lebendigen Erscheinungen entspringen. Die Folie ihres unermeßlichen Alters dominiert alle zeitweiligen und zyklischen Phänomene. So wird sie, ausgesprochen oder nicht, als bildhafter Grund für Blühen, Verwelken und Altern, für Aufbrechungen aus einem Inneren, für Zerstörung und Vergänglichkeit herangezogen bzw. vorausgesetzt (⁴⁹⁷). Alter und Reichtum der Erscheinungen gehen zusammen. Gemälde wie **Midun** (1975), **Maroussi** (1980) und **Plessen** (1983) zeigen dies deutlich. Wo die nichtmineralischen Schätze der Erde dem Verfallsprozeß ausgesetzt sind, wandelt sich ihr sinnlicher Reichtum gemäß dem Charakter der Verwesung. Moder, Schimmel und Gärung treten auf.

Solche stofflichen und malerischen Wirkungen setzt Schumacher nie berechnend ein. Dem jeweils denkbaren Überhang von Schönheit bzw. Zerstörung begegnet er durch bildnerische Elemente mit je antipodischer Ausstrahlung. Die Oberfläche von **Atlanta I** (1987) erscheint wie vielschichtig gewachsene Borke, seine beiden linearen Arme wie erkaltete Schlacke. Das hellere von beiden unterscheidbaren Arealen bildet die Gestalt eines hoch aufragenden Bergmassivs, über dem das dunklere Areal als Himmelszone dräut. Das Gemälde wirkt wie eine Apotheose des

Alters und geologischer Kräfte. Die Bildgestalt ist mit der unirdischsten aller Farben verbunden, dem Blau. Die 'Altersmächtigkeit' wird von der ungeheuren Frische seiner tief leuchtenden Abstufungen ebenbürtig pariert.

VIII. Ästhetik

VIII. 1. Zu den Bildqualitäten

VIII. 1. a. Zusammenhang

Die Verwendung des Wortes 'Komposition' als übergeordneter Begriff innerbildlicher Organisation ist bei Schumachers Arbeiten bis ca. 1950 sicherlich legitim. Indessen zeigte Schumacher schon damals Tendenzen zu - nicht unerwünschten - unklassischen kompositorischen Labilitäten. Im übrigen kann man für diese Zeit bei Schumacher von der bewusst gesetzten Anlage gegenständlicher Objekte im Bildgeviert sprechen. Dabei deuten einige Bilder auf die in der ersten Hälfte der fünfziger Jahre dominante Bildorganisation, das 'Gefüge', hin. Die beiden Gouachen **Industriestraße** (1947) und *Stilleben mit Pilzen* (1948), die erste geometrisierend, die zweite in rundlich-organischen Formen, verschränken die Bildelemente in prinzipiell gleicher Weise wie der geometrisierende **Terrassengarten** (1953). Die im Grund immer fest umrissenen, einzelnen Formen treten in den Bereich der Nachbarformen ein; die Konturen fransen in diesen Bereichen häufig aus, werden zurückgenommen oder verschwinden. Neben diesen Überlappungen und Eingriffen zeigen sich innerhalb der genannten Arbeiten von 1948 und 1953 allgemeine Formähnlichkeiten. Sie korrespondieren untereinander auf mittelbare Weise. Die Pilzformen von 1948 scheinen in der Ähnlichkeit ihrer bei aller gegensätzlicher Ausrichtung aufeinander bezogenen Rundungen regen Austausch zu pflegen. In **Terrassengarten** knüpft das Auge die Formen allein schon durch ihre Ähnlichkeit in Größe, Konturbehandlung und -ausrichtung aneinander. 'Gefüge' meint also eine Bildstruktur in den Arbeiten Schumachers bis ca. 1955, deren Gestalteindruck vom Inein-

andergreifen ähnlicher gestalterischer Elemente getragen wird. Strukturell stellt das Gefüge eine potentielle Konkurrenz zur kompositorischen Gewichtung dar. Damit eine Gefügestruktur zustande kommt, ist es nämlich keine notwendige Vorbedingung, eine für das Gesamt der Bildfläche bestimmende Anlage von Bildelementen *anfänglich zu setzen* (⁴⁹⁸).

Wie besonders in Kapitel V.3. ("**Taras Bulba**") ausgeführt, tritt das Prinzip der Vereinzelnung an die Stelle von 'Komposition' und 'Gefüge'. Sein phänomenologischer Eindruck losen Zusammenhangs kontrastiert mit seiner bildstrukturellen Strenge. Um der Bildgestalt optisch Halt zu geben, hat Schumacher wiederholt Umrandungslinien gezogen. Sie orientieren sich ungefähr am Übergangsbereich zwischen intensiv bearbeiteter Bildinnen- und gering bearbeiteter Randzone (⁴⁹⁹; **Bsple.**).

Da sich die bildinternen gestalterischen Schritte im Lauf der Jahre 1959 bis 1965 nicht innerhalb eines einheitlichen Rhythmus voneinander abheben, kann von ihrem Verständnis als regelhaft ineinander verzahntes Gefüge keine Rede sein (⁵⁰⁰). Natürlich gibt es ab dieser Zeit immer wieder und in unterschiedlicher Intensität Bildanlagen oder einzelne Bildpartien, die - in Verhältnissen wechselseitiger Verschränkung oder materialer wie formaler Einbindung ihrer Elemente - Aspekte des Gefügecharakters aufweisen (⁵⁰¹; **Bsple.**). Doch die Intensität, mit der in **Rofos** (1960) das Ineinander, der Wechsel und das Durchbrechen verschiedener Gestaltungsschichten erfolgte, hat nun eine optisch klare Form entwickelt. Um diese neue Bild-organisation zu erfassen, erscheint der Begriff des 'Zusammenhangs' zugleich verbindlich und weit genug. Willi Baumeisters Satz, daß die "Einzelheiten" eines Kunstwerks "beziehungsvoll zu allem" innerhalb der

geschlossenen Einheit des Kunstwerks seien (⁵⁰²), veranschaulicht das Gemeinte insoweit, als seine Formulierung ein Verständnis von den Beziehungen der Bildelemente zuläßt, welches hierarchischen Verhältnissen keinen Vorzug gibt. Daß 'Zusammenhang' als Wertungskriterium brauchbar ist, zeigt sich an **Gaia** (1983). Die untere, braune Partie weist in Farbigkeit, Texturvariation und Rhythmisierung verschiedener Materialeinsätze eine maximale gestalterische Einheit aus. Mit ihr ist ein Zusammenhangsfeld bereits in sich geschlossen. Die pure gelbe Fläche darüber erschien Schumacher im Vergleich wohl als zu leer. Nun wirkt die 'Reaktion' auf dieses vermutete Empfinden, das mit geringem Aufwand vollzogene Aufsetzen der ringähnlichen Lineaturen, wie ein kosmetischer Gestaltungsschritt. Die schnelle, eine größere Mühe umgehende Flächenfüllung erreicht weder eine wirklich formale Verdichtung der gelben Bildpartie noch eine bildstrukturelle Korrespondenz mit der braun-schwärzlichen Zone (⁵⁰³). Was vor allem offenbar wird, ist die Intention, die gelbflächige Partie aufzuwerten. Der daher zu verstehende gestalterische Niveauverlust führt zur gestalthaften, grundlegenden Separierung beider Bildteile und, darüber hinaus, zur Unmöglichkeit einer als kompatibel empfindbaren Zusammenschau. Ein im ästhetischen Sinn stimmiger Bildzusammenhang wird nicht erreicht.

'Komposition' als fixer Entwurf steht einem solchen bildsemantischen Denken, das sich an der Vorstellung gesetzter Ordnung zwischen einzelnen Bildelementen orientiert, ungleich näher als der aus einem eigenwertigen Bildprozeß hervorgegangene bildnerische Zusammenhang. 'Zusammenhang' berücksichtigt die prozeßbestimmte Vorläufigkeit der entstehenden innerbildlichen Beziehungen. Sein Verständnis von 'Bild' überschreitet denjenigen Sachverhalt, in dem alle

Bildteile und -beziehungen von vornherein simultan zur Disposition stehen und unverrückbar vom Bildganzen abhängig sind. Mit ihm wird 'Bild' begreifbar als ein Gewordenes, das während seiner Entstehungszeit viele Stadien von aufeinander zu entwickelten, transitorischen Teilbeziehungen durchlief. 'Zusammenhang' versteht das Bildganze, die "geschlossene Einheit" (Baumeister) als aus dem Prozeß mit wechselnd gültigen innerbildlichen Teilbeziehungen hervorgegangenes. Die Vorstellung des Bildes als Ergebnisfeld einer ideal-konsistenten, weil von Zeitlichkeit nur unwesentlich berührten, Planung im Sinn Hans Sedlmayrs (⁵⁰⁴) verliert ihre Gültigkeit.

VIII. 1. b. Balance

Ein Teilaspekt von 'Komposition' ist die 'Gewichtung' bzw. Ponderierung. In der Literatur zu Schumacher wird diesbezüglich immer wieder von 'Balance' gesprochen. Sätze wie die von Hans-Peter Riese:

"Das Ausbalancieren von Gleichgewichten, die Strukturierung einer Fläche durch Farbe, die Architektur der Formen auf einem Bild, all dies folgt bei Schumacher einem sehr präzisen Bildplan." (⁵⁰⁵),

verbleiben allerdings zu sehr im Allgemeinen, um aus ihnen im Einzelfall greifbaren Gewinn zu ziehen. Conrad Westpfahl umschreibt 'Balance' 1959 treffend mit der "aufteilende(n) Bezugsetzung auf den Ausschnitt des Vierecks der Fläche" (⁵⁰⁶). Balance setzt die Existenz von innerbildlichen Gewichtungen voraus. Während des Entstehungsprozesses wächst den betreffenden Bildelementen ein Potential gestalthafter Dominanz zu, das in seiner Wirkung vom Künstler als

übergewichtig und damit als bildnerisch unvorteilhaft empfunden wird. Es geht also um die Austarierung solcher Dominanzen, welche die Aufmerksamkeit des Betrachters - seine sinnliche bzw. seine Gestaltwahrnehmung - zu sehr von den sonstigen bildnerischen Sachverhalten abziehen.

Das Feststellen von Dominanz gründet auf einer Verhältnissetzung. Diese mag zwar durch die bildnerischen Gegebenheiten provoziert werden; tatsächlich aber spielt sie sich in der Wahrnehmungsorganisation des Betrachters ab. Er ist es, der Momente des Vergleichs in Gang bringt und aus dem komplexen innerbildlichen Verhältnisfeld einige dem phänomenologischen Eindruck entgegenkommende Bezugnahmen für sich besonders hervorhebt. Wilhelm Perpeet bringt die Rolle des Betrachters auf den Punkt:

"Wir verknüpfen, gliedern, profilieren, setzen Bezüge, kontrastieren, wägen aus, machen überschaubar, legen Bedeutungsakzente, halten sich überlagernde Tendenzen zusammen, geben einer davon die Führungsspitze, der wir die anderen unterordnen." ⁽⁵⁰⁷⁾

Für den Künstler gilt unter prozessuaalem Gesichtspunkt die Balance dann als erreicht, wenn sein Handlungsbedarf gegenüber dem bearbeiteten Bild auf Dauer gedeckt ist. Bei Schumacher heißt dies natürlich nicht, daß Balance im Sinn klassischer Gewichtung oder gar von Kompositionslinien erreicht wird. Daß sich, auf der Produktionsseite, in Schumachers Arbeiten Balance feststellen läßt, liegt weniger in unmittelbar deiktisch überprüfbaren Verhältnisgegebenheiten, sondern vor allem in der künstlerischen Leistung, Bildmittel und gestalterische Elemente in Eigenart, Ausformung und Etablierung innerhalb des Ordnungsprinzips der Bildfläche außerordentlich markant einzusetzen. So geben sie

im beendeten Werk Zeugnis für eine überblickende Wachheit, genauer: für den schöpferischen und prinzipiell verhältnissetzenden Kontrollblick des Künstlers gegenüber allen vielfältigen Gestaltungsschritten und -schichten sowie ihrer Beziehungen untereinander. Das Balance-Empfinden des Betrachters geht dieser vom Künstler betriebenen Verhältnissetzung nach. Es spürt einige der mehr oder weniger unterschwellig wirkenden Wichtungen auf und richtet bestimmte Bildpartien einander zu (⁵⁰⁸). Einen verbindlichen Kriterienkanon zur Bestimmung und Abgrenzung 'tatsächlicher' und 'subjektiv vermeintlicher' Balancegegebenheiten zu installieren, ist im Grund unmöglich. Die Ansicht Harold Osbournes, Balance sei als Phänomen schlicht nicht faßbar (⁵⁰⁹), ist unter dem Gesichtspunkt kriminalistischer Befunderstellung richtig, im Hinblick auf die konstituierende Gestaltwahrnehmung jedoch zu ausschließend. Wenn das Vergleichsvehikel irgendeiner empfundenen oder tatsächlichen formalen *Ähnlichkeit* ausfällt, wendet sich das Bemühen des Betrachters, bildinterne Ausgleichsverhältnisse zu finden, der Gegenüberstellung des charakterlich *Ungleichen* zu. Dieses wird dann im Vergleich als einander gleichwertig begriffen.

Elam I (1981) ist ein Paradebeispiel für den Umstand, daß die Empfindung von 'Gleichgewicht' nichts mit der wahrnehmungsaktiven Gegenüberstellung formal *ähnlicher* Gestaltungsschritte zu tun haben muß: Die Gestaltungsschritte der schwarzen Fläche, der dünnen Lineaturenzüge, der Blau- und der Weißaufträge sowie ihre Bildraumeinnahmen und Positionen sind, rein formal gesehen, in ihrem Charakter überhaupt nicht zu vergleichen. Seinerseits nimmt der Betrachter eine grundlegende Gegenüberstellung der so unterschiedlichen linken und rechten Bildhälfte vor. Die Schärfe und Fasrigkeit der

Lineaturen auf der rechten Bildhälfte **Elams I** gewinnt durch die angesprochene Attribuierungsweise genau jenes Maß an Wertigkeit, welches in einer hypothetischen Alternative auch breite und material kräftige Lineaturen erlangen würden. Jene andere Möglichkeit zeigt **documenta III** (1964). Hier ist ein im materialen und flächigen Erscheinungscharakter *gleichsinniges* Verhältnis der Lineaturen auf der linken Bildhälfte zu dem die rechte Bildhälfte dominierenden, zusammenhängenden, dunklen Flächenauftrag gegeben. Die Rechtfertigungssuche zugunsten der zunächst postulierten ästhetischen 'Notwendigkeit' würde das Argument der Balance bei **documenta III** nicht in der gegenläufigen, sondern in der gleichgerichteten Entsprechung finden. Würden diese bildnerischen Umstände auf **Elam I** übertragen werden, fände sein linker, dunkler Flächenpulk dann eben eine 'Erwiderung' in Form kräftiger, stabiler Lineaturen anstelle der tatsächlich dünnen und splittrigen Lineaturen.

Eine im Ganzen der Bilderscheinung gesehene Vorherrschaft von Richtungstendenzen, die gestalthaft über die Bildränder hinausweisen, ist bei Schumachers Werken im allgemeinen nicht festzustellen. Wohl treten immer wieder einzelne Richtungsmomente innerhalb der Bildfläche hervor. Solche relativen Dominanzen betreffen aber nicht die Summe aller Ausrichtungstendenzen. Beispielsweise fällt in **Maroussi** (1980) die in Form der Ziffer 1 in das rechte obere Bildeck stoßende Lineatur auf. Ihre Dynamik scheint imstande, den Blick und die Aufmerksamkeitskräfte des Betrachters nachdrücklich aus dem Bild hinauszulenken. Sicher würde sich ein entsprechendes, einseitiges psychophysisches Empfinden einstellen, wenn kein Gegengewicht existierte. Diese Rolle übernehmen der weiße Auftrag in mittlerer Höhe des linken Randes durch seine Form, noch mehr durch seine Strahlkraft und, in Kombination mit ihm, der benachbarte, in eine kräftig rot-ocker-gold-farbige Fläche

übergehende Lineaturenstrunk. Ähnliche gegenläufige Richtungs- bzw. Gewichtungsmomente werden, etwas zurückgenommener, auf **Talmon** (1981) ausgetragen. Sein Lineaturengebilde hat die Form eines unten nicht geschlossenen Pentagons, dessen rechter Strang vor dem stabilisierenden Kontakt mit dem unteren Bildrand ausfranst. Zusammen mit der durch den rechten Bildrand angeschnittenen Keilform entsteht ein optisches, die Schwerkraftwirkung voraussetzendes Kippmoment nach rechts aus der Bildfläche. Ihm begegnet zum einen der schmale Weißauftrag, indem er eine optische 'Adhäsion' zwischen der horizontalen Lineaturenpartie und der oberen Bildkante vollbringt. Zum anderen wird, in Verbindung mit seiner Nähe zum linken Bildrand, die haltgebende Funktion des Weißauftrags oben durch die Steilheit des linken Lineaturenzugs und dessen volles Auftreffen am unteren Bildrand gegenläufig unterstützt. Richtungsmomente und Elemente der Gewichtung - Form, Ausdehnung und Helligkeit - treten bei diesen Beispielen zu einem ausdrücklich ponderierenden Bildverbund zusammen. Die große Mehrzahl der Bilder Schumachers hingegen weist selbst diesen Grad von Etablierung richtungsmäßig in großem Maßstab gegensteuernder Gewichtungen nicht auf. Ein vergleichender Blick auf die diagonalen Bildanlagen der Arbeiten K.R.H. Sonderborgs aus den sechziger Jahren zeigt Richtungsdominanzen ohne ebenbürtig gegensteuernde Maßnahmen (⁵¹⁰; Bspl.). Fred Thielers Gemälde aus der Mitte der fünfziger Jahre zeigen ausdrückliche, richtungsbestimmte Gewichtungsverhältnisse (⁵¹¹; Bspile).

Schumachers Gestaltprinzipien zur Neutralisierung von Ausrichtungstendenzen im Bildgesamt sind vielfältig. In **Soman** (1962) werden zahlreiche Richtungstendenzen durch vergleichbar viele Kurven, Spitzen und Kehren in der Summe ausgeglichen. In **Matora** (1966) etabliert die Horizontale die übergeordnete,

richtungsmäßig nicht offensive Orientierung. Zu ihr tritt auf *Elam* (1982) ein lastendes Moment hinzu. Das horizontal gelagerte Lastende **Kassiems** (1980) wird durch das Bergmotiv zentrierend überformt. *Gales'* (1982) ausgreifende Formen sind in die Gleichwertigkeit zentrifugaler und zentripedaler Gestaltmomente gespannt. *Mecum* (1981) variiert diese Konstellation mit auffallend irregulären Formen. Die pentagonale, hausähnliche Figuration **Adons** (1981) verbindet ubiquitäre Bildflächenverspannung mit einem lastenden Moment. *Serubal* (1982) verfügt mit einer an den Bildkanten orientierten, zentrierten Vierecksorganisation, jedoch unter Freihaltung eines großen Areals in der Bildmitte, auf ähnliche Weise über das Bildgesamt. Es hat sein 'Gewicht' in Form einer dunklen, flächig fast geschlossenen, Partie im oberen Bildviertel und kommt damit zu einer, auf die Schwerkraftvorstellung bezogenen, Entlastung. *Gula* und *Autuno* (beide 1987) verteilen geschlossene, vorwiegend flächige, *Safar* (1985) auch linear bestimmte Einzelformen über die Bildfläche. *Plessen* und **Paso** (beide 1983) weisen raffinierte Lineatur-, Flächen- und Formorganisationen auf, deren Komplexität einfach bestimmbare Prinzipien wie gegenläufige Fügung, Asymmetrie, Zentrierung, zentrifugale Tendenz, lastende Momente etc. übersteigen. Mit ihnen, wie auch mit **Elam I** (1981), erreicht Schumacher höchste Ausformungen 'gewichtenden' Zusammenhangs.

VIII. 1. c. Bildgröße

Die Frage nach möglichen Zusammenhängen zwischen entstandener Bildgestalt und - vorbestimmter - Bildgröße ab ca. 1961 geht sinnvollerweise vom Gesichtspunkt der anthropomorph bestimmten Aktionsmöglichkeiten aus und wählt als Vergleichsachse materialer und ästhetischer Bedingungen die Gattung des Gemäldes. Zunächst sind die Größenbestände zu berücksichtigen. Am gängigsten sind die Rechtecksformate 170 x 125 cm und 170 x 250 cm. Mit ihnen ist bezüglich des aufgerichteten menschlichen Körpers eine gleichwertige Maßstäblichkeit gegeben. Kleinere Formate können die je größere Kantenlänge von 100 cm sogar unterschreiten. Mit den beiden **documenta** - Gemälden von 1964 (beide 205 x 370 cm), mit *Indemini* (1974) (289 x 195,5 cm) und dem von Schumacher als Diptychon aufgefaßten **Aurea** (1987) (250 x 340 cm) werden Formate erreicht, die den soeben genannten menschlichen Maßstab überschreiten.

Bezüglich kleiner Formate fällt wiederholt der Charakter des Provisorischen, Flüchtigen oder des schnellen Einfalls auf. Oft dominiert eine Applikation (⁵¹²; Bsp). In der Minderzahl sind Arbeiten, deren Bildgestalten in einer Reproduktion ihre Kleinheit nicht sogleich erkennen lassen bzw. deren Komplexität derjenigen größerer Arbeiten nicht nachsteht (⁵¹³; Bsp). Dies bedeutet jedoch nicht immer eine mindere Bildqualität. Anders als bei den, auf ihre Weise ebenfalls überzeugenden, Bildern *Hamra* und *Kalil* (beide 1989) (77,5 x 89 cm) wurde bei *Jenin* (1989) (85 x 47,5 cm) die reale Größenordnung seiner Bearbeitung nicht zugunsten einer größeren Komplexität 'heruntergeschraubt'. Der Duktus der Hand bleibt seiner originalen, ungezwungenen Handhabungsdimensionen treu. Auch wenn ein solcher Umgang mit kleinen Bildformaten

auf Kosten einer größeren bildnerischen Komplexität geht, ist er der gestaltenden Maßstabsverkleinerung mindestens gleichberechtigt. Die folgende Beobachtung zeigt, daß diese Einschätzung nicht selbstverständlich ist.

Behält Schumacher die naturgegeben ungezwungenen Handhabungsdimensionen auch bei kleinen Bildformaten bei - wie es für *Jenin* gilt - , so wird das Augenmerk auf das Verhältnis von Bildgestalt und Bildrand gelenkt. Es ist davon auszugehen, daß die 'normative' Bezugsgröße der Bildmittel untereinander über die persönliche Physis des Künstlers auf jene größeren Formate (125 x 170 cm bzw. 170 x 250 cm) abgestimmt ist. Wenn nun die konkreten, realen Handhabungsdimensionen auch für kleinere Bildgrößen beibehalten werden, gewinnt der Bildrand in seiner Funktion der Begrenzung unter Umständen eine beengende, beherrschende Rolle. Gesetzt sei der Fall, daß die gestalterischen Informationen eines solchen Bildes eine gewohnte Mindestmenge unterschreiten. Dann kann eine Gestaltwirkung entstehen, welche den Betrachter in der vergeblichen Suche nach 'mehr' bzw. komplexeren Bildverhältnissen dazu veranlassen könnten, dem Rand eine ungleich restriktivere Rolle zuzuschreiben als im Fall von Anschneidungen bei großformatigen Bildern. Diese theoretisch gemutmaßte Rolle von Bildrändern kleinformatiger Arbeiten findet im produktiven Denken Schumachers keinen Halt. Gestaltwirkungen von Enge und Gepreßtheit bzw. von Großzügigkeit und Entspanntheit zeigen keine spezifische Bevorzugung kleiner oder großer Formate. Dies wird im prüfenden Gegenvergleich von großformatigen Gemälden deutlich. Einige weisen relativ wenige, klar überschaubare Gegebenheiten bzw. verhältnismäßig zurückhaltend differenzierte bildnerische Verhältnisse auf, mit dem Effekt gelassener Großzügigkeit (⁵¹⁴; Bsp.)). Andere entwickeln, meist durch randbetonende

Gestaltungsschwerpunkte, den Eindruck bildräumlicher Beengung (⁵¹⁵; **Bsple.**).

Es wäre mißverständlich, von einer in vielen Fällen aktiven Rolle der Bildränder zu sprechen. Mit Hilfe der Gegenüberstellung zweier Bildreihen kann jedoch eine andere Aussage gemacht werden. Der einen Reihe gehören Bilder an, deren bildnerische Elemente zunehmende Kontakte zu den Rändern aufweisen, z.B.: *Pera* (1960)^(516; Abb.), *Sur* (1964), *B-31/1971* (1971), *Lacrima* (1977), **Adon** (1981), *Tuma* (1986), *Kamaran* (1987). Die andere Reihe gibt Beispiele der Kontaktvermeidung bzw. -indifferenz: **Gibbo** (1957), *Sela* (1959), *Abanga* (1962), *Atala* (1975), *Autuno* (1987). Je nach gestalterischem Betreiben kommen die Bildränder als innerbildlich wirksame Faktoren mehr oder weniger unmittelbar zur Geltung. Bei **Gibbo** ließe sich die Aufmerksamkeit des Künstlers für die Bildränder schlicht als mittelbar, da gestalterisch unausdrücklich, bei *Sela* als mittelbar im Sinn deutlichen Ausweichens umschreiben. Mit *Sur* verhilft er den Rändern zu einem beträchtlichen, unmittelbaren Anteil an den innerbildlich 'aktiven' Momenten. Der Gestaltwert ihrer vermeintlichen Aktivität bestimmt sich allerdings immer von den innerbildlichen Gegebenheiten her, die ihn 'aktiv machen'. In jedem Fall aber - die Bilder aus der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre in gegenläufigem Sinn eingeschlossen - ist der Bildrand als gestalterischer Faktor Thema wie alle anderen bildhaften Aspekte auch. Davon zeugen auch die bei den Bleiobjekten, den Radierungen und den Papierarbeiten vielfältigen Formen seiner verunregelmäßigenden Behandlung: Reißen, Schneiden, Knicken etc. Schumachers Umgang mit dem Bildrand wird durch die wahrnehmungsmäßige Abhebung bestimmter Gestaltungsschritte vom Bildgesamt deutlich. Seine Formen findet er im Abstandhalten (*Sela*), im gestalthaften Dagegenstemmen (*Lacrima*), in phalanxartiger

Konfrontation bzw. Begleitung (*Sur*), in seiner gemilderten (*Tuma*) oder ungemilderten (**Adon**) 'Überschneidung', in der filigran gestaffelten oder tastend wirkenden Annäherung und örtlichen Berührung (*B-31/1971*), in einer von den übrigen gestalterischen Gegebenheiten ungesondert kontinuierlichen, ungezwungen ereigneten Nähe (*Abanga*).

Welche Ausdrücklichkeit diese Verhältnisvariationen darstellen, zeigt in gradueller Unterscheidung die Gegenüberstellung mit den Gemälden K.R.H. Sonderborgs aus den sechziger Jahren oder mit den Arbeiten K.O. Götz'. Deren Verhältnis von Bildgeschehen zu Bildrand versteht letzteren als bewußt und klar einzubeziehenden Faktor, ohne daß ihm einzelne gestalterische Elemente individuell spezifische Verhaltensweisen entgegenbringen. Prinzipiell ist der Unterschied zu den *drippings* Jackson Pollocks. Folgende Bemerkung schließt an die Sätze im Kapitel VII.3.f. ("Schicht") an. Aktion und Niederschlag des Spurensziehens sind bei Pollock so wesentlich bedeutsam, daß die Begrenztheit der Bildfläche in gewisser Hinsicht in die Qualität von Unbegrenztheit übergeht. Diese stößt dann allerdings an eine andere Grenze: an diejenige der gestalthaft gesättigten Verdichtung. Die Intensität feinspurigen Vorantreibens und Reagierens zeigt kein Interesse an einem gestalterisch ausdrücklichen Grenzverhalten. Vor allem als Orientierungslinie zur allseitigen Überschreitung im Sinn des "all over" aufgefaßt, ist der 'Rand' kein durch das innerbildliche Geschehen ausdrücklich thematisiertes bildnerisches Element.

Werner Schmalenbach hat 1982 bezüglich Schumacher auf den Begriff der Kraft reflektiert (⁵¹⁷). Damit liegt der Akzent ästhetischen Aufwands künstlerischer Produktion auf der

psychophysischen Sichtweise. Für die übergroßen Bildformate wird dieser Kraftaufwand besonders bedeutsam. Schumacher wird ihnen durch die Bearbeitung am Boden gerecht (⁵¹⁸). Auf diese Weise begegnet er der Problematik etwaiger Überdimensionalität - welche am natürlich begrenzten Aktionsradius zu beurteilen ist - völlig stimmig. Zwei grundsätzliche Bildgestalten stehen dabei in starker Polarität zueinander.

Indemini (1974) und **Aurea** (1987) zeigen die Bogenfigur. Ihre strenge und klar umrissene Klammerung kann angesichts der Bildgröße als das Ergebnis energisch verfolgten Kraftaufwands empfunden werden, dem ein gewichtiger Entscheidungsakt vorangegangen sein muß. Gerade im Hinblick auf das späte **Aurea** ist es ungewöhnlich, daß Schumacher die Anfangsvorstellung durchhielt, möglichen Abänderungen nicht nachzugeben. Dieses Durchhalten war für die Bogenbilder der Zeit von 1967-74 - mit teilweise beträchtlichen Ausmaßen - geradezu konstitutiv. Jedoch steigt der Aufwand der Flächenbewältigung bei *Indemini* und **Aurea** noch einmal so gewaltig an, daß es sinnvoll erscheint, einen Qualitätssprung zu konstatieren, zumal die unmittelbare Entsprechung anthropomorpher Maßstäblichkeit zwischen Bildgesamt und Aktion definitiv außer Kraft gesetzt ist.

Die in *Indemini* und **Aurea** eingesetzte Art von Kraftaufwand wird also durch den Charakter des - unter Umständen fast dramatisch forcierten (*Aurea*) - Durchhaltens der einmal getroffenen, klaren Formentscheidung bestimmt. Einen konträren Ansatz zeigt Schumacher mit den Bildlösungen der zwei erhaltenen von drei **Documenta**-Gemälden (**II** und **III**)(1964). Ihnen ging der Appell des damaligen *documenta*-Leiters Arnold Bode voraus, Gemälde für die Betrachtung im Vorbeischreiten zu

schaffen (⁵¹⁹). Man sieht den Bildern die prozessuale Offenheit des linearen Vorantreibens ins Ungesicherte an. Bemerkenswert an den Lineaturengebilden im Vergleich z.B. mit dem ebenfalls vierteiligen **Soman** (1962)(100 x 80 cm) ist ihr Charakter rhythmischer Verflechtung, ganz besonders in **Documenta II**. Die Vielzahl der mächtigen Stränge bildet, mit dem Anmutungswert des Strebens, einen trotz aller Variationen und Gegenläufigkeiten großen Richtungsgleichklang hin zum rechten oberen Eck. 'Rhythmus' erscheint - ein Phänomen, das bei Schumacher im Sinn unmittelbarer, gleichsinniger Ähnlichkeit einzeln wahrnehmbarer Bildelemente äußerst selten ist (⁵²⁰; **Bsple.**). Selbst auf **Documenta II** aber führt der vornehmlich auf Vielzähligkeit und Gleichsinnigkeit beruhende Rhythmus nur andeutungsweise zu einer Struktur linear geformter Vernetzung, wie sie als formales Fixum auf den Gemälden Hann Triers in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre erscheint (⁵²¹; **Bspl.**). Nicht von ungefähr zeigt das nachfolgende **documenta III** in der Auffassung seiner dunklen Auftragsgestaltung eine deutlich andere Orientierung. Ihr Ergebnis ist eine gestalthaft widerspenstige Formkonstellation. Sie bietet dem Betrachterblick anstelle fliessender, gleichsinniger Formen- und Richtungskorrespondenzen schroffe Gegenzüge individuell erbrachter Lineaturen bzw. zerklüftete Konturenbildungen unrund wuchtig gesetzter Flächenareale. Die jeweilige, jedoch nicht vollständige, Vorherrschaft mächtiger Lineaturen bzw. flächiger Areale ist in zueinander gegenläufig gewichteten Bildhälften etabliert (⁵²²). Die tendenziell quantitative Kraft **Documentas II** hat Schumacher auf **Documenta III** unter Beibehaltung des brachialen Charakters in eine ungeschmälert bildhaft wirksame, also ästhetisch maximale Qualität transformiert (⁵²³).

Die Bildgröße von **documenta III** hat für die Entfaltung wie für die Beschränkung der Bildgestalt definitive - nicht aber determinierende - Bedeutung. Die Bildgestalt entspricht ihr mit einem Komplex einzigartiger innerbildlicher Beziehungen. Die Maßstäblichkeit der Bildelemente untereinander, zum Beispiel der Lineaturen, wurde im Vergleich mit den gängigen Formaten analog gewahrt. Schumacher hat die Gestaltungsmittel der Bildgröße angepaßt, indem er ihre Dimensionen entsprechend steigerte. Die Summe der Ausrichtungstendenzen entspricht in ihrer Ausgeglichenheit fast allen Gemälden Schumachers. Dieser letzte Punkt ist in **Documenta II** nicht gegeben. Hier ist die beliebige Erweiterung nach links und rechts grundsätzlich denkbar, ohne daß der Charakter der Bildgestalt einer Verfälschung unterläge. **Documenta II** hat letztlich die Anlage eines friesförmigen Wandgemäldes. Der Grund hierfür liegt in dem auf Vielzahl - als Wiederholung in Form von Variation - und Gleichklang basierenden rhythmischen Charakter der Bildelemente. Im Vergleich zu seinem Nachfolger entbehrt er markante Elemente wichtender Unterschiedenheit. Zwar erfordert auch er, wie angesprochen, einen noch mehr als in den meisten anderen Arbeiten von der Physis bestimmten Kraftaufwand, zeitigt aber andererseits eine Bildgestalt, deren innerbildliche Beziehungen wohl faktisch und offensichtlich, nicht aber ästhetisch definitiv an das gegebene Format gebunden sind. Ihm - dem rhythmischen Charakter - mangelt jene Verbindlichkeit in der Beziehung von Bildgestalt zu Bilddimensionen, die in **Documenta III** erneut gegeben ist.

VIII. 2. Ausdruck

VIII. 2. a. "Innere Notwendigkeit"

Vielfach taucht in der Literatur im Zusammenhang mit dem bildnerischen Denken Schumachers der Begriff der 'inneren Notwendigkeit' auf. Daß er, wenigstens in einem ersten Rückgriff, auf W. Kandinsky zurückgeht, ist einer Anmerkung Dieter Honischs (1962) zu entnehmen (⁵²⁴). Arnold Gehlen bezeichnet eine noch etwas frühere Quelle, Konrad Fiedler (⁵²⁵).

Werner Schmalenbach verwendet 1965 (⁵²⁶) die Formulierung "fühlbare(r) innere(r) Zwang" und wiederholt den Begriff der 'Notwendigkeit'. Ob die Gesten - auf sie bezieht sich Schmalenbach beispielhaft - nun frei oder zurückhaltend ausfallen: Immer sei die "geistige" und "geheime" Notwendigkeit der höchsten Bewußtheit des Schaffens verpflichtet. Ihr unterstehen auch in Form nachträglicher Kontrolle und Korrektur solche Momente, in denen Schumacher aus sogenannten unbewußten "Schichten seiner selbst" schöpfe. Noch greifbarer drückt sich Schmalenbach aus, wenn er feststellt, daß Schumachers "bildnerische(n) Gesten den Charakter von Entschlüssen haben" und er zu den Künstlern gehöre,

"die immer fühlen lassen, dass Malen ein unablässiges Sich-Entscheiden bedeutet. Ohne eine stark ausgeprägte Entschlussbereitschaft würden solche Bilder nicht entstehen."
(⁵²⁷)

Von den Kurvaturen äußerte Schmalenbach schon 1961, daß "ihr Charakter (...) in jedem kleinsten Abschnitt ein expressiver" sei,

"... sie leben nicht nur von ihrem Verlauf, sondern ebenso sehr vom Druck, unter dem sie entstanden, und vom Widerstand des Stoffes, dem sie zugefügt wurden." (⁵²⁸)

Auch für Albert Schulze Vellinghausen zeugen die Bilder von einem ganz bewußten Gestalten. Schulze Vellinghausen drückt dies 1959 in einer für jene Zeit charakteristischen (⁵²⁹) und adäquaten Sprache aus. Schumachers "Sensibilität"

"... aktiviert, organisiert, erregt gerade auch die "kleinsten" Flächen. Das kommt nicht zuletzt den neuen Gouachen (...) als sichtbar hohe Durchblutung zugute. Da zeigt sich noch der kleinste Partikel von ordnenden Formenergien durchstrahlt." (⁵³⁰)

Mit Ausnahme vor allem Werner Schmalenbachs wird die Formulierung 'innere Notwendigkeit' verwendet, ohne ausreichend erläutert zu werden (⁵³¹). So neigt sie dazu, den Resultaten von vornherein das Gelingen zu bescheinigen. Bei bildnerischen Mängeln bzw. Unschönheiten ist es dann nur noch ein Schritt, den ethisch-ästhetischen Wert der künstlerischen Haltung als sublim der Produktion vorgelagerte Form künstlerischen Gelingens auszugeben. Genauere Untersuchungen könnten aus dieser Warte zu Unrecht in den Verdacht der Pietätlosigkeit - der Verletzung der 'Aura' des Kunstwerks (Walter Benjamin) - geraten. An diesem Punkt reklamiert Schumachers grundsätzliche Betreuung, ein *Bild* zu gewinnen, ihr Recht. Das Bild kann nicht allein durch eine gegebene Haltung gelingen. Die schöpferischen Faktoren des Zustandekommens, und damit des spezifischen Aussehens der einzelnen Arbeiten, sind durchaus aufzuspüren. Zum großen Teil ist dies bereits im Kapitel VII. ("Bild-entstehung...") erfolgt. Darauf aufbauend, wird in den folgenden Kapiteln versucht, das Prozeßgeschehen auf ästhetische Grundprinzipien hin zu beleuchten.

**VIII. 2. b. Zu Walter Kambartels Text von 1971.
Spontaneität und Widerstand.**

Von allen schriftlichen Versuchen stößt Walter Kambartels Aufsatz "Über die Störung der verhaltenen Spontaneität als ein ästhetisches Prinzip in der Malerei Emil Schumachers" (1971)⁽⁵³²⁾ bezüglich Schumachers Werk ab den sechziger Jahren am weitesten in die Bereiche schöpferischer Grundprinzipien und ihrer begrifflichen Erfassung vor. Einer der Verdienste Kambartels ist diesbezüglich der Versuch, der Verschwommenheit globaler Umfassungsbegriffe - wie derjenigen der 'inneren Notwendigkeit' - mit scharf konturierten Gedankengängen zu begegnen. Daher erscheint sein Text für die Erarbeitung und Überprüfung transportfähiger Begriffe und ästhetischer Gedankengänge besonders fruchtbar⁽⁵³³⁾.

Die Ausführungen werden zu folgenden Aussagen Kambartels Stellung nehmen:

1. - Innerhalb der Malerei des "europäischen Tachismus" sind als extrem entgegengesetzte Richtungen gegenüberzustellen die "Verabsolutierung der Materialität in der Malerei von Antoni Tàpies einerseits und die nicht minder radikale Verabsolutierung der Spontaneität in der Malerei von Georges Mathieu andererseits."

2. - "absolute Spontaneität" ist verwirklicht, wenn sie nicht in einen offenen Konflikt mit der Farbmaterialität kommt. Sie versteht sich als "grundsätzlich materialin-differente(r) Ausdruck". In Schumachers Bildern gibt es "keine vom Widerstand der Farbmaterie abstrahierbare absolute Spontaneität des Duktus"; in Mathieus Bildern ist sie hingegen existent, da materialindifferent.

3. - Individuelle Schönheit wird gemäß den kunsttheoretischen Vorstellungen des 17. und 18. Jahrhunderts verstanden als "eine wie immer auch geartete individuelle Abweichung von dem für normativ gehaltenen generellen Schönheitsideal". Sie kann auf Schumacher, vornehmlich auf seine Bogenbilder, übertragen werden. Hier tritt sie auf in der durch die "gemäßigte Einwirkung der Farbmaterie" verursachten Störung der bei Schumacher a priori wirk-samen "Verhaltenheit des Duktus".

4. - Dieses Störungsprinzip im mikrostrukturellen Duktusbereich, wo die verhaltene Spontaneität als jene Norm auftritt, von der aus die Abweichung, die Störung einsetzt, wird gegenläufig von einem Standardisierungsprinzip im Bereich der Makrostruktur bedingt. Gemeint ist damit die Reduzierung polymorpher linearer Figurationen auf die Form des Bogenmotivs, welches seinerseits als Norm grundsätzlich ungestört bleibt.

5. - In Schumachers Kunst sind "psychisch bedingte(r) verhaltene(r) Spontaneität" und ihre "physikalisch bedingte(r) Störung" deutlich voneinander unterscheidbar.

zu 1. - Kambartel wertet die Materialität Tàpies' und die Spontaneität Mathieus als einander gegenüberstehende, absolute Daten. Er schafft damit zwar ein klares Gedankengerüst, doch führt diese Extremisierung zu m. D. nicht gerechtfertigten Ausschließungen. So hat Tàpies' Materialität zwar einen hohen Eigenwert, doch fungiert sie in vergleichbar wesentlichem Maß auch als Folie für die breiten Farbaufträge, für die Ritzungen wie auch für die zumeist klar konturierten Flächenaufbrüche. Diese überschreiten die von Kambartel attribuierte Qualität

von "vergleichs-weise akzidentell zur vorgegebenen Substanz" dem materialen Grund "hinzugefügte(n) tachistische(n) Aktionsspuren" zum Teil sehr deutlich. In ihrer Eigenschaft nicht eindeutig fixierbar, changieren letztere oft zwischen kleineren Ritzungen, gestischen Schwüngen, schwerwiegenden Eingriffen und das Bildganze dominierenden Gestalten. Auch die Aktionsspuren in eng gefaßtem Verständnis lassen akzidentielle Positionen oft weit hinter sich. Ungegenständliche, verblüffend gegenständliche Konturierungen sowie der Chiffrencharakter vieler Gestaltungsschritte stehen des öfteren gleichwertig neben der von Kambartel als verabsolutiert klassifizierten materialen Präsenz (⁵³⁴; Bsp.).

zu 1. und 2. - Weitreichendere Konsequenzen ergeben sich aus der von Kambartel absolut gesetzten Spontaneität Mathieus. Kambartels Definition von Spontaneität als idealerweise materialindifferenter Ausdruck läßt fundamentale Interdependenzen zwischen Handlung und Umwelt außer acht. Daher ist dieser Gesichtspunkt sachlich zu erweitern. Hierfür werden einige Ergebnisse der bahnbrechenden empirischen und erkenntnistheoretischen Leistungen des Sprachwissenschaftlers, Psychologen und Anthropologen Jean Piaget aus den fünfziger Jahren herangezogen. Speziell sein Werk "Das Erwachen der Intelligenz beim Kinde" hält hervorragende Beobachtungen und Reflexionen bereit, die sich unmittelbar auf das material und prozessual konkrete Kunstschaffen übertragen lassen (⁵³⁵).

Nach Piaget vollzieht sich das menschliche Verhalten in jeder Entwicklungs- und Lernphase gleichwertig als interne Auseinandersetzung innerhalb des "Organismus" wie auch unausgesetzt in Korrespondenz mit seiner jeweiligen Umwelt, von Piaget "Anpassung" bzw. "Intelligenz" genannt (⁵³⁶). Verhalten an sich wie auch das Lernen dieses Verhaltens ohne

Korrespondenz mit der Umwelt ist ausgeschlossen. Anpassung muß verstanden werden als ein faktisch nicht trennbares Ineinanderwirken zweier Aspekte, deren Gleichgewicht vom "Organismus" jederzeit angestrebt wird. Mit der "Assimilation" (⁵³⁷) verleibt sich der Organismus die Umwelt mit der "zentripedalen" Tendenz ein, diese den Strukturen des Organismus anzugleichen und umzuformen. Mit der "Akkommodation" gleicht der Organismus seine Verhaltenstrukturen "zentrifugal" an die Verhältnisse der Umwelt an; er erweitert und modifiziert sein Verhaltensrepertoire durch Ausprobieren bzw. durch die Einwirkung der Umwelt auf ihn. Im konkreten Fall wirken beide Aspekte jederzeit ineinander: Schlägt ein Kleinkind einer bestimmten Entwicklungsphase auf die vor ihm quer gespannte Schnur mit Scheppergegenständen, so assimiliert es die Erfahrungseinheit von Schnur und Scheppern insoweit, als es sich ihrer durch - eher minder als mehr exakten - Anschlag mittels Arm oder Hand willkürlich zu bedienen weiß (⁵³⁸). Es bringt die Schnur und das Scheppern in einer der Entwicklungsphase entsprechenden Form unter seine Verfügung. Die Akkommodationsleistung besteht u.a. in der nach vorn ausgreifenden Schlagrichtung des Arms, um die Schnur in einer Weise zu treffen, welche die Geräuschbildung in vollem Umfang ermöglicht. Zum Vermeiden einer vorschnellen Dämpfung ist es dabei notwendig, den Arm sofort aus dem Schwingungsbereich der Schnur zu entfernen. Insoweit formt das Kind sein Verhalten nach den Gegebenheiten seiner Umwelt.

Überträgt man diese zweifach gegliederten Figur der Anpassung auf die Malaktionen Georges Mathieus, so hätte sich der Künstler - nach den Vorstellungen Kambartels - vom Akkommodationsaspekt und somit in der Konsequenz letztenendes überhaupt von den Bedingungen intelligent aber zugleich

angepaßten Handelns befreit. Bar jeder Kompromißbereitschaft hätte Mathieu sich den materialen Bedingungen der von ihm getätigten Art des Farbauftrags - Kambartel zielt wohl, ohne dies klar auszusprechen, auf Mathieus Aufdrücken der Farbe direkt aus der Tube - in keiner Weise von seiner Seite aus angeglichen. An diesem Punkt verfehlen Kambartels Verabsolutierungen m. E. eine realistische Sichtweise. Mathieus prozessuales Agieren ist ebenso wie die resultierenden Bildgestalten wesentlich abhängig von der spezifischen und keineswegs einfachen, geschweige denn materialindifferenten, Handhabungsart, wie sie der kontinuierliche Druck aus einer Farbtube - sei es mit oder ohne Hilfsgerät - bei unentwegter Ortsveränderung auf der Bildfläche darstellt. Bildnerische Gesten, mit anderen Worten, gestische Niederschläge auf einer Bildfläche, sind in keinem Fall materialindifferent. Sie sind nicht mit 'materialindifferent spontanen' Armgebärden - beispielsweise während eines Gesprächs - zu vergleichen (⁵³⁹). Weder das Drücken der Farbe aus der Tube noch das bildnerisch gestische Arbeiten mit einem so 'reibunglosen' Medium wie der Spritzpistole ist materialindifferent. Erst mit dem Tanz wechselt der Parameter der Materialabhängigkeit von einem an den Organismus angepaßten, externen Medium herüber zum eigenen Organismus als Medium, oder, wenn man so will, als 'Material'.

Kambartels Vorstellung einer absoluten Spontaneität ist sinnvollerweise durch die Vorstellung variabler Formen von Spontaneität zu ersetzen, die von individuellen künstlerischen Ausgangspositionen bestimmt werden. Damit ist der Gefahr begegnet, eine absolut gesetzte ästhetische Qualität exklusiv an eine ganz bestimmte Schaffensweise zu binden. Kambartel hat sich beispielhaft auf die Geste bzw. auf grafische Mittel konzentriert, um das Phänomen der Spontaneität zu untersuchen.

Tatsächlich betrifft es das Gesamt aller Gestaltungsschritte, die zu einem fertigen Bild führen, materiale und farbmateriale Umgangsweisen eingeschlossen.

Die Wahl Mathieus als das Beispiel für Spontaneität schlechthin veranlaßt dazu, nachzuforschen, welche prozeßstrukturellen Elemente, über die behauptete Materialindifferenz hinaus, Kambartel als derartig herausragend spontan wertet. Die Literatur bietet dazu eine theoretische Stütze. Georges Mathieu selber hat drei Bedingungen für den Malakt aufgestellt (⁵⁴⁰):

- Schnelligkeit der Handlung
- Keinerlei Vorüberlegungen ("préméditation") bezüglich Formen und Gesten.
- Ein nicht mit Konzentration gleichzusetzender, ihr aber nahestehender Zustand (⁵⁴¹).

Immerhin schließen Mathieus Vorstellungen von einer "wahren Kunst" mit den Kriterien der Kontrolle, der Entscheidung und der ruhigen Betrachtung ("contemplation") erklärtermaßen an die Tradition an (⁵⁴²).

Jean Paulhans Kriterien, 1962 veröffentlicht, lauten folgendermaßen (⁵⁴³):

- eine die Reflexion kurzschließende Schnelligkeit, ja, Überstürzung des Handelns und ein ihm innewohnendes Element der Störung
- Vermeiden künstlerisch vorbelasteter handwerklicher Mittel wie Pinsel oder Kreide
- Vermeiden einer jeglichen Intention und einer jeden, zumindest klar erkennbaren, Sinngebung.

Vor diesem Hintergrund ist angesichts eines entsprechenden Mathieu-Gemäldes (ab der zweiten Hälfte der vierziger Jahre) praktisch zu begreifen, daß Spontaneität bei Mathieu auf jener spezifischen Art von Direktheit basiert, die sich aus folgenden Faktoren zusammensetzt: der unmittelbare Farbtransfer aus der Tube auf die Fläche, die Weigerung, Linienzüge ein zweites Mal nachzufahren bzw. sie im Sinn von Korrektur zu überarbeiten, ein zügiges Vorgehen, das arm an fundamentalen Zäsuren ist - und vor allen Dingen damals sicher als eigentliche Schnelligkeit empfunden wurde - sowie die Gestaltwirkung der Tubenfarbenlinien selber. Ihr Schnelligkeitseindruck übersteigt vielleicht sogar den Eindruck der tatsächlichen Geschwindigkeit des Malakts. Ihre Gestaltqualitäten liegen - bei leicht abgeschwächter Wirkung in den zentralen Partien dichter Verknäuelung - im Pfeilhaften, was den radikalen Richtungswechseln zuzuschreiben ist. Sie führen zum Eindruck künstlerischer Willkür.

Mathieus Lineaturen erscheinen gewissermaßen als eine Vielzahl aus Richtung und Geschwindigkeit zusammengesetzter 'Vektoren'. Ihre Charaktere lassen sich dreifach gliedern: 1. - Dort, wo die Lineaturen eine bestimmte Richtung in gewisser Länge durchhalten, vermitteln sie die Wirkung ungezügelter, schießender Schnelligkeit. 2. - Bei Kurven kommt der Eindruck energischer Beschleunigung auf.

3. - Die krassen, fast punktuellen Richtungsveränderungen, wie sie spitze Winkel zeigen, entwickeln - vor allem, wenn man sich vorstellt, die Geschwindigkeit bliebe unverändert - den Augenschein maximal durchgesetzter Formwillkür. - Diese Eindrücke basieren auf dem Charakter der Ausschließlichkeit, mit dem jeder Vektorimpuls die je neu eingeschlagene Richtung bzw. Beschleunigungstendenz zu verfolgen scheint. Er führt zur

physikalischen Figur der 'Geodäsie': der raumzeitlich kürzesten, auf den künstlerischen Prozeß übertragen:

'kürzestmöglichen' Verbindung zwischen zwei Punkten. Die per 'Vektoren' und 'Geodäsie' installierte Vergleichssituation mit dem Bildbestand ermöglicht es, jede Richtungsänderung als Beschleunigung zu empfinden. Der Eindruck des 'Direkten', Geodätischen überträgt sich auch auf die - bei Mathieu schnörkellose - Kurve als allgemeine Figur des Umwegs wie als geometrische Figur der Beschleunigung. Somit erscheint bei Mathieu nicht nur - gemäß mathematischer Definition - die Strecke, sondern ebenso die Kurve als im Hinblick auf die Bildgestalt direkteste, umweglose Vorgehensweise.

In der Kunst Schumachers fehlen die Werte des Vektoriellen und des Geodätischen nahezu vollkommen. Hier herrschen eine dem Dynamischen abgeneigte Flächenetablierung; zauderndes, schwankendes Gekrakel; mächtige, indes schleichende Materialströme sowie eine allgemeine, zugleich peripher erscheinende Verfleckung. Im phänomenologischen Vergleich stehen Willkür, Schnelligkeit und Geodäsie nebst Varianten vektorieller Beschleunigung bei Mathieu der Langsamkeit, dem Unwegsamen und Umweghaften bei Schumacher gegenüber.

Die reflektierende Beobachtung kommt hingegen zu einem anderen Schluß. Sie erkennt, daß der Vergleich zwischen Mathieu und Schumacher allein auf der Gestaltebene prinzipiell nicht ausreicht, um für Schumacher die Frage zu klären, welche Grade die ihm eigene Spontaneität entfaltet. Die Reichweite der möglichen und tatsächlichen Handlungswege und Entscheidungen ist bei Schumacher außerordentlich. Dem in Handhabung und Entscheidungsqualität recht begrenzten, daher auch radikaler wirkenden, Vorgehen Mathieus steht sie in unvergleichlich größerer prozessualer Komplexität gegenüber. Die in einer

Vielzahl von Fällen nicht 'absolute', allerdings maximale Spontaneität Schumachers kann ihre qualitative, also eben nicht allein quantitative (⁵⁴⁴), Stärke in einem weit gefächerten Feld bildnerischer Vorgehensweisen entwickeln. Große Teile der bisherigen Ausführungen dienten dem Ziel, dies klarzumachen.

An die Stelle einer bei Mathieu als hoch empfundenen Geschwindigkeit des Handelns im allgemeinen und der Beschleunigung vektorieller Elemente im besonderen tritt bei Schumacher nicht dessen Gegenstück, die Langsamkeit bzw. das Zögern - Schumachers Zäsuren zum Beispiel diese Qualität zuzuschreiben würde die Sache verfehlen - sondern, als ein wesentlicher Faktor von Spontaneität, das Wagnis, welches Schumachers Streben nach einem überzeugenden Bild begleitet. "Verhaltenheit" ist dabei einer von mehreren Modi des Agierens. Konstituierendes Element ist die in Handlung umgesetzte ästhetische Kraft, sich in hohem Maße vor Entscheidungen gestellt zu sehen (⁵⁴⁵). Dies betrifft - um zu wiederholen, was selbstverständlicher scheint, als es ist - die zeitliche Organisation des Schaffens und ihrer Arten von 'Kraftaufwand'. Sie sind mit den ganz unterschiedlichen Charakteristika und Reichweiten der bildnerischen Elemente eng verknüpft. Das Bemühen um ein regelrechtes 'Bild', um die Verbindlichkeit innerbildlicher relationaler Verhältnisse (⁵⁴⁶), aus dem heraus überhaupt Wagnis entstehen kann, knüpft in avançierter Position an das 'herkömmliche' Bildverständnis der klassischen Moderne an. Durch das Wagnis sieht sich Schumacher, wie ausgeführt, neben unproblematischeren Arten des Vorantreibens ständig schweißtreibenden Risiken und Mühen ausgesetzt: den Einsichten der Änderung, der Zerstörung, des Mißlingens. Diese 'Mühe' Schumachers stellt eine psychische wie physische Dimension dar, die für Mathieu kein Thema ist.

Ein Verständnis von 'absoluter Spontaneität', das auf dem Kriterium der Materialindifferenz aufbaut, ignoriert, daß der Künstler dem Anspruch gerecht werden muß, sein Handeln auf ein je spezifisches Material abzustimmen. Nach diesem Verständnis verbliebe als Ergebnis auf der Bildfläche theoretisch der 'reine' psychophysische Niederschlag künstlerischen Handelns (⁵⁴⁷). Ihn gibt es indessen ebensowenig wie eine 'absolute' Spontaneität. Die Kunst Schumachers ist ein denkbar geeignetes Beispiel für die große Vielfalt von Handlungsformen durch den Umgang *mit*, nicht aber gegen oder gar außerhalb der Eigenheiten künstlerischer Medien bzw. Materialien. Gemäß der Auffassung Piagets bezeugt die Kunst Schumachers weitgehendes Gleichgewicht von Assimilation und Akkommodation auf einem denkbar hohen und komplexen künstlerischen Niveau. Schumacher schafft in seinen Arbeiten Tat- und Gestaltgegebenheiten, die jenseits künstlerischer Subjektzentriertheit der Kommunikation zwischen Betrachtern beachtliche Möglichkeiten aufschließen. Dabei entspricht sein bildnerisches Handeln auch seinen psychophysischen Regungen in seismographisch empfindsamen Nuancen. Beide Aspekte sind nur dadurch auf so glückliche Weise vereinbar, daß Schumacher bewußt auf die Spezifika der von ihm verwendeten Materialien eingeht. Mathieus Form der Spontaneität ist keineswegs höher anzusetzen als diejenige Schumachers, da die von Mathieu offensichtlich forciert angestrebte Maximierung auf Kosten der Komplexität im Einsatz bildnerischer Mittel geht. Mathieus gestische Willkür setzt keineswegs eine künstlerisch maximierte Spontaneität frei, sondern schnurrt in Verabschiedung komplexerer bildnerischer Mittel zu einer schmalen Spur künstlerischen Spielraums zusammen - wobei weder sein ästhetischer und intellektuell scharfer Abenteuergeist, noch seine künstlerische Leistung, konventionelle Rahmenbedingungen zu sprengen, in Zweifel

gezogen werden (⁵⁴⁸). In Schumachers Werken anzutreffende Anmutungs- und Gestaltwerte wie Schwerblütigkeit, Strömung, bracchiale Kraft, Aufrichtung, Leichtigkeit, Schweben, Spannung, Brüchigkeit, Sprödhheit, Schrundung, Glimmern, Aufleuchten, Strahlen und ungezählte andere geben eine Skala von Empfindungsqualitäten wieder, die das Spektrum maximal möglicher Spontaneität - in Form gestalthaften Ausdrucks konkreter Gestaltungsschritte - weitaus relevanter bestimmen als Mathieus vektorieller Tubenfarbeneinsatz (⁵⁴⁹). Die ständige Spannung zwischen Unstetheit und Allmählichkeit bildnerischen Aufbaus, die kleinen wie großen Vorstöße und Rücksprünge steigern die Kategorie des allgemein Prozessualen zu einer denkbar hohen Ebene künstlerischer Spontaneität.

Kurz sei auf die rein augenblicksbezogenen Aspekte spontaner *Handhabung* bei Schumacher eingegangen. Schumachers Palette der Geschwindigkeitsstufen gestalterischen Handelns reicht in die Extreme. In der Summe *sichtbarer Veränderungen* ist im Vergleich mit Mathieu eine eher mittlere Geschwindigkeit festzustellen. Für den künstlerischen Prozeß in allen seinen Aspekten ist dieser äußere Eindruck allerdings nach oben zu korrigieren. Was bildnerische Faktoren wie Bewegungsrichtung, Material, Oberflächentextur, Druck bei Ritzungen, Breite bei Aufträgen etc. angeht, so ist die unentwegt ausgetragene psychische und physische Mühe sicherlich nicht geringer anzusetzen als Mathieus Aufwand an Promptheit. Man denke nur an irgendeine lineare 'Krakelei' Schumachers (⁵⁵⁰).

Auf der Ebene der Bildorganisation bewältigt Schumacher eine ungleich größere Menge qualitativ verschiedener Entscheidungsdaten als Mathieu. Was bei Schumacher als schwerblütig empfunden werden kann, wirkt dank der stetigen Modulierung und Kontrolle dennoch nicht un gelenk; entsprechend

erwecken prompte, kleinere Aufträge und ausgesprochen gestische Elemente grundsätzlich nicht den Eindruck der Überhastung. Der Charakter des Geodätischen begegnet bei Mathieu bereits auf der Stufe des phänomenologischen Eindrucks, bei Schumacher hingegen auf der übergeordneten, ästhetischen Ebene. Die Abwesenheit des 'Zügigen' zugunsten ungezählter Vorgehens- und Bearbeitungscharaktere und der in sie eingeflochtenen Kontrolle im Detailbereich wie im Gesamt des Bildes bedeutet nicht die Etablierung von Umwegen, sondern von gänzlich anders gearteten gestalterischen Spannungen. Auf der Gestaltebene beugt Schumacher weitgehend mögliche Faktoren von Direktheit, um sie auf der übergeordneten ästhetischen Ebene als Elemente prozessualer bildnerischer Organisation ungeheuer zu intensivieren. Direktheit bedeutet hier das So-Und-Nicht-Anders-Gemeinte in jeder Größendimension und Art des Gestalteten. Sie ist das Ergebnis der sogenannten 'inneren Notwendigkeit' und, mit Blick auf Mathieu, Ergebnis einer gestalterisch und bildorganisatorisch umfassenden 'Geo-däsie', welche vermeintliche Umwege und Hindernisse als prozessual unmittelbar eintretende Stationen einer intensiv verfolgten Bildlösung behandelt.

zu 3. - Wie problematisch Kambartels Formulierung der "apriorische(n) Verhaltenheit der Spontaneität des Duktus" Schumachers ist, zeigt sich besonders deutlich an den material unaufwendigen Zeichnungen (⁵⁵¹). Die rechte Uferlinie der frühen Tuschzeichnung **Ruhr bei Herdecke** (1948) hat zweifelsohne die doppelwertige Funktion gegenständlich abbildender Darstellung und autonomen gestalterischen Ausdrucks. Beide Aspekte sind in dieser Linienführung vereinigt. Unter dem Gesichtspunkt der Darstellung einer unregelmäßig gekrümmten und grafisch nicht eindeutig abzirkelbaren Uferlinie ist der lineare Verlauf 'geodätisch', da in knapper

Form charakterlich treffend, zu nennen. Was den Ausdruckswert angeht, ist der gestische Anteil des Zeichnens keinen nennenswerten materialen Reibungen unterworfen - ein Umstand, der nicht mit materialer Indifferenz zu verwechseln ist - und beweist in den Krakeln, wellenförmigen Buckeln und Verhackungen die sekundlich augenblicksbestimmte Willkür des material zwar gebundenen, doch nicht ausdrücklich mit äußeren Widerständen arbeitenden Zeichners. Der Einschätzung "apriorischer Verhaltenheit des Duktus" kann nicht beigepflichtet werden. Die vorurteilslose Betrachtung der Liniengestalt erkennt in deren 'Umwegen' nichts anderes als eine *apriorische Spontaneität* im Zustand gestalterisch wachsten Bewußtseins. Sie formt, indem sie das bisher Entstandene unentwegt variiert bzw. von ihm abweicht. Gerade geistig kontrollierte Kraft braucht, entgegen der Aussage Werner Schmalenbachs, "den Widerstand von Materien und Materialien" (⁵⁵²) *nicht* notwendig. Material nahezu widerstandsfreie Arbeiten wie **Ruhr bei Herdecke** oder *Maroc-10/1983* (⁵⁵³; Abb.) belegen dies beispielhaft. Aus einem Zitat Schumachers von 1972 geht hervor, daß er sogar die von ihm an den Qualitäten von Farbe und Farbmaterie empfundene "Gefügigkeit" als Widerstand fühlt (⁵⁵⁴). Widerstand erweist sich als eine von schlicht äußerlich benennbaren Gegebenheiten zu unterscheidende subjektive, geistige Realität. Der Künstler *erwirkt* ihn, ohne auf physischen Widerstand angewiesen zu sein. Auf diesem Sensitivitätsniveau ist eine eigentlich geistige Kontrolle, zunächst unabhängig von materialen Präsenzen der gewählten Techniken, Voraussetzung für ein künstlerisches Handeln in der Art Schumachers.

Filmaufnahmen aus den späten achtziger Jahren (⁵⁵⁵) bestätigen ergänzend die Schumacher apriorisch innewohnende, von rein materialen bzw. äußeren Widerständen unabhängige, Tendenz zu

einem Ansatz, der die Unermüdlichkeit der Formung schon im Kleinen allen Anmutungswerten vektorieller Schnelligkeit wesensmäßig vorzieht. Man sieht Schumacher in Arbeit an einem auf dem Tisch liegenden Blatt, beide Hände in Stoßrichtung vom Bauch her einen stiftähnlichen, mehrere Zentimeter dicken Kreideblock führend. Ihr Druck auf ihn bzw. auf das Papier ist enorm und bewirkt des öfteren ein Ausbrechen aus der momentan eingeschlagenen Richtung (⁵⁵⁶). Schumacher erzeugt hier eine Widerständigkeit aus sich selber, die nicht automatisch dem Material innewohnt, dessen er sich bedient. 'Verhalten-heit' zur eigentlichen, apriorischen Norm bildgestal-terischen Verhaltens zu erklären, entspricht auch diesen Umständen nicht. Was Kambartel "Störung" nennt, gehört dem Schaffen Schumachers in erster Linie als unmittelbares, internes, nicht mittelbares, externes Prinzip an (⁵⁵⁷). Nicht Störung als von außen wirksames Prozeßelement kommt vor allem zur Geltung, sondern die gezielte, umfassende Aufbereitung der psychischen, physischen, prozessualen und handwerklichen Bedingungen. Diese werden dann mit einer von Augenblick zu Augenblick gesteuerten, meist offensiven Tätigkeit verknüpft (⁵⁵⁸).

zu 4. - Kambartel stellt die Hypothese einer dialektischen, indirekt proportionalen Beziehung auf. Bezugspunkte sind einerseits das von ihm favorisierte Prinzip der Verhaltenheit in der Mikrostruktur des Duktus und andererseits die Normierung der "Makrostruktur des Duktus". Diese Hypothese beinhaltet m.E. kein der "Ästhetizität" Schumachers wesenhaft zugehöriges Merkmal. Dafür steht schon die große Mehrzahl der Arbeiten vor 1967. Die Bogenbilder als mit einem gewissen Spielraum versehenes standardisiertes Bildprinzip motivischer Großform haben sich als eine Durchgangsphase erwiesen. Ihre Existenz kann, wie Kambartel es anspricht, durchaus mit einer für Schumacher vorübergehend wichtigen Konzentration auf die

Momentabfolge prozessualer Ereignisse in den Größenbereichen mittlerer oder kleiner Dimensionen zu tun haben. Zu bedenken ist hierbei auch, daß die späten sechziger und die frühen siebziger Jahre eine künstlerische Krisenzeit für Schumacher bedeuteten. Mit dem Schwenk weg von der aufgespannten Leinwand hin zum Material Papier verließ er technisch stabile Formen bildnerischer Gestaltung, um, einmal mehr in seinem Leben, mit neuen Stoffen ungesichertes Terrain zu betreten und überraschende gestalterische Verzweigungen zu entwickeln. Die Bogenform mag ihm in diesen Jahren als haltgebender Ruhepunkt gedient haben. Um 1975 wendet er sich allmählich zurück zum Tafelbild auf Öl- bzw. Acrylfarbenbasis und Leinwand oder Holz als direktem Malgrund. Diesen Schwenk begleiten, neben der Bogenform, eigenständige lineare Weiterentwicklungen und sonstige komplexe Figurationen (⁵⁵⁹). Der Charakter der Spontaneität des Duktus im einzelnen unterlag indessen keiner künstlerischen Verflachung.

zu 5. - Schwer nachvollziehbar ist Kambartels Behauptung, die "Störung" sei, über ihre ästhetische Wirksamkeit im Prozeß hinaus, auch optisch, besonders bei den Ritzungen, zu erkennen. Setzt man die in Punkt **3.** behandelte Uferlinie in **Ruhr bei Herdecke** in Vergleich z.B. mit **Gibbo** (1957), **Gingo** (1958), **Soman** (1962) oder **Clomp** (1966)(⁵⁶⁰; Abb.), so stellt man zum einen immer wieder Momente 'mikrostruktureller' Geradlinigkeit und Straffung bzw. material ungestörter Kurvungen der Ritzungslinien fest. Zum anderen läßt sich das Phänomen ausgezackter Begrenzungen mancher Ritzungen auf das schlichte Abplatzen des Farbmaterials zurückführen. Selbst bei Gemälden wie **Gibbo** (1957) sind durch die "gemäßigte Einwirkung der Farbmaterie" erfolgte 'Deformierungen' nur vereinzelt, als eines von mehreren gleichrangigen Formphänomenen, erkennbar. Die material bestimmte "Störung" des Strichduktus Schumachers

ist also nur ein Teilaspekt linearer Prozessualität; der ihr zugewiesene Anspruch auf ein ästhetisches Prinzip erscheint zu hoch gegriffen.

VIII. 2. c. 'Natürlichkeit' und Artifizialität

Der Anmutungswert von 'Natürlichkeit' in Schumachers Werk betrifft die weitgehende phänomenologische - wie auch faktische - Abwesenheit technisch-maschineller Gestaltungselemente (⁵⁶¹). Asymmetrie, Unregelmäßigkeit, mineralische und pflanzliche Stofflichkeit, Rauheit und Glätte in Strukturähnlichkeit zu geologischen Oberflächenverhältnissen, Anreicherung und Zersetzung sind auf der Gestalt-ebene bestimmend; Überlagern, Aufreißen, Überformen auf der Prozeßebene.

Erneut erweist es sich als hilfreich, Gestalt und Konkretion methodisch zu unterscheiden. Dies bestätigt sich an der Position Arnold Gehlens, der gewisse Anmutungswerte mit "Unkontrolliertheit" schlechthin gleichsetzt:

"Sie ((die "sonderbare Natürlichkeit" informeller Farbflächen)) besteht im Abbau, im Welken, Verrosten, Abblättern, Sichverfärben und Verwittern - kurz gesagt: in dem *Unkontrollierten*. Das *Unkontrollierte* bekommt den Reiz der *Natürlichkeit*." (⁵⁶²)

Daß Gehlen mit dem "Unkontrollierten" nicht etwa nur, zusammenfassend, einen übergeordneten Anmutungswert, sondern die künstlerische Arbeitsweise selbst meint, zeigt folgende Aussage.

"... immer wieder stößt man (...) auf die von uns oft betonte Kategorie der *Entlastung*: So wie man mit der Maschine der

Außenwelt die Anstrengung aufhalst, mit der elektronischen Rechenmaschine die subalterne geistige Arbeit, so hat man gelernt, die *stimulierenden und exaltierenden Reize des Ungeordneten nicht mehr selbst aufzuwenden, sondern von außen zu beziehen.*" (⁵⁶³)

Genau dies trifft auf Emil Schumacher nicht zu. Der Eindruck von 'Natürlichkeit' ist bei Schumacher das Ergebnis aufwendigen und komplexen Vorgehens - welches mit der eigenhändigen Zubereitung der Farbmaterie beginnt - , nicht das eines 'laissez faire'- Verhaltens bzw. eines Abtretens an "außerkünstlerische" (Kambartel) Fertigungsweisen, die der Mühe wie der Kontrolle entbehren.

Neben all den bisher schon abgehandelten bildnerischen und prozessualen Umständen muß in diesem Zusammenhang auf die Schumacher ganz eigenen Auftragsweisen der Farbmaterie hingewiesen werden. Schumachers unablässiges Verfolgen der Modulation und gestalthaften Verlebendigung all seiner gestalterischen Schritte führt bezüglich Farbauftrag, Oberflächen- und Materialbehandlung zu einem Eindruck, der prinzipiell alles andere als homogen ist. Ihre Intensität läßt selbst die hier und dort als solche erkennbaren, technisch konventionellen Vorgehensweisen - zum Beispiel Pinsel- und Spachtelspuren - in einem jeglicher Routine fernen Licht erscheinen. Schumacher erreicht den für ihn typischen Bildcharakter von 'Natürlichkeit', indem er, praktisch gesagt, das entstehende Bild unermüdlich moduliert und verändert. Theoretisch ausgedrückt, führt er die handwerkliche Spannung restlos in gestalterische Spannung über. Nun wird ja eine gewisse künstlerische Abspannung oder Platttheit - oder auch Perfektion - u.a. durch Strukturen der Wiederholung oder des übermäßigen Gleichklangs hervorgerufen. Statt dessen kommt bei Schumacher in allen Größenordnungen, bis hinunter bis zur

einzelnen 'Zelle', der Eindruck des Gewachsenen und Durchwachsenen zustande.

Den Grad gestalthafter wie gestalterischer Verlebendigung im Sinne des 'Natürlichen' bei Schumacher veranschaulicht der Blick hinüber auf nicht ganz unähnlich gelagerte Werkgruppen Karl-Fred Dahmens und Gerhard Hoehmes. Angesprochen sind Dahmens *terrestrische Bilder* und *Mauerbilder* von ca. 1957 bis 1962 sowie Hoehmes *shaped canvases* und *Borkenbilder*, ca. 1957 bis 1959. Dahmens innerbildliche Gewichtungsbeziehungen einzelner Flächen und Reliefformationen wirken auch vor ihrer klaren Umgrenzung ab ca. 1960 wie in deutlichen Zuordnungen gesetzt (⁵⁶⁴; **Abbn.**). Ihre Positionierungen erscheinen also nicht frei von kompositionsanalogen Erwägungen, sondern als Umsetzungen einiger weniger je das Bildgesamt betreffender bildnerischer Entschlüsse. Die erdige, Beigebraun-, Sepia- und Grautöne bevorzugende Farbigkeit sowie die Textur der reliefierten Bildoberflächen verbleiben im Assoziationsbereich von Stein und Fels. Vereinzelte, fast versteckt angebrachte Flecken mögen die Tätigkeit geologischer Kräfte andeuten. Insoweit ist der Anmutungswert der 'Natürlichkeit', insbesondere der einer 'belebten' Natürlichkeit, begrenzt. - Hoehmes *shaped canvases* (⁵⁶⁵; **Abbn.**) zeigen sich in der mimetisch erscheinenden Erstellung 'geologischer Großformationen' sehr 'natürlich'. Die forcierten Rahmenformen bestärken diesen Eindruck indirekt. Ist auch der Farbeinsatz bei Hoehme vielfältiger als derjenige Dahmens, so verbleiben die Assoziationen an eine Erdschau aus großer Höhe im Bereich des allgemein Geologischen. In weitere Differenzierungen von Mineralischem, von bewegenden Kräften, von Flora und Fauna stoßen sie nicht vor. Eine unmittelbar greifbare Variante von 'Natürlichkeit' bieten die *Borkenbilder* Hoehmes (⁵⁶⁶; **Abbn.**). Die Assoziation mit blätternder Baumrinde führt zur Annahme

unmittelbarer Grössenverhältnisse im Maßstab von 1 : 1. Wachstum, zyklische Abfolge, im Lauf der Zeit veränderliche haptische Eindrücke und stoffliche Zustände usw. werden dadurch als Bedeutungshorizont gestärkt. Was innerhalb des Bereichs der Gestaltwirkung unaufdringlich Assoziationen von pflanzlicher und jahreszeitlich beeinflusster Lebendigkeit bereithält, ist auf der Faktorebene die im Grund additive Setzung einzelner Teile. Die gewissermaßen stereotype Aufbaustruktur der *Borkenbilder* behauptet die Qualität des Artefakts gleichrangig neben der Qualität des Natürlichen.

In Schumachers Arbeiten verschmelzen die Momente faktischer Artifizialität, verstanden als künstlerisch hochbewußtes Vorgehen, und gestalthafter Natürlichkeit völlig ineinander. Ein wesentlicher Grund hierfür ist die für alle bildnerischen Parameter grundsätzlich geltende Komplexität (⁵⁶⁷). Der anspruchsvolle Aufwand der auf Bildhaftigkeit ausgerichteten Artifizialität gelangt in der Konsequenz zum Gestalteindruck von Natürlichkeit. Überträgt man einige Ausführungen Herman Schmalenbachs, des Vaters von Werner Schmalenbach, auf die Werke Schumachers, so kann eine mehr oder minder vollkommene Durchdringung von künstlerisch bedingter, faktischer Artifizialität - unter Hereinnahme von in der 'Natur' angetroffenen Fundstücken - und dem "qualitativen Ausdruck" des Nicht-Artifiziellen festgestellt werden (⁵⁶⁸). Dieser "qualitative Ausdruck" des Nicht-Artifiziellen, also des 'Natürlichen', macht dem anderen qualitativen Ausdruck, dem der Artifizialität, die Existenz nicht streitig (⁵⁶⁹). Beide durchdringen einander im faktischen bildnerischen Bestand vollständig. Damit hat Schumacher ein äußerst ungewöhnliches und individuelles Charakteristikum bzw. Kriterium für künstlerische Stimmigkeit innerhalb des Bereichs informell orientierter, prozessual-material getragener Kunst ent-

wickelt. Werner Schmalenbachs Bemerkung von der "enorme(n) Zumutung des Qualitätsbegriffs", welcher allein aufgrund der Qualität "individuelle(r) Äußerungen" "Verbindlich-keit" (⁵⁷⁰) beanspruche, findet hier Entsprechung auf höchstem ästhetischen Niveau.

'Natürlichkeit' hat wie alle anderen Anmutungs- und Gestaltwerte eine vermittelte, nicht etwa eine unvermittelte Grundlage. Ihr Ausdruck entstand 'vermittels' materialer und künstlerischer Handhabung. "Ursprünglicher" Ausdruck im Sinn Herman Schmalenbachs (⁵⁷¹) erfährt im Modus künstlerischer Tätigkeit ausnahmslos eine Filterung bzw. Brechung. Arnold Gehlen konstatiert zu Recht, daß "eine Ungebrochenheit des subjektiven Ausdrucks" im künstlerischen Zusammenhang unmöglich ist (⁵⁷²). Die Erläuterungen zu 'Prozeß', zu 'Geste' und 'Spontaneität' sollten dies aufzeigen. Von einer in seiner Vermitteltheit begründeten Schwächung künstlerischen Ausdrucks zu sprechen hieße, einem grundlegenden Irrtum zu unterliegen, da eine solche 'Schwächung' allenfalls den "ursprünglichen", allgemein menschlichen Ausdruck beträfe - was unter künstlerischem Blickwinkel keine Relevanz besitzt. Künstlerischer Ausdruck unterliegt eben denselben von Piaget aufgezeigten Anpassungsverhältnissen, die im Kapitel VIII.2.b. ("Zu Walter Kambartels Text ...") für die Untersuchung der künstlerischen Spontaneität herangezogen wurden. Was immer im 'ursprünglichen' Ausdruckshaushalt des Künstlers als Person wirksam wird (⁵⁷³), findet allenfalls medial, also verwandelt, den Eingang in das Kunstwerk (⁵⁷⁴). 'Natur-lichkeit' ist nicht das Ergebnis eines gleichgerichteten 'natürlichen' Geschehens, sondern ein Gestaltergebnis künstlerischer Leistung. Zumindest bei den klassischen Gattungen bildender Kunst bedingen künstlerische Aus-drucksstärke und Artifizialität einander. Im

Existenzmodus der Vermittelheit künstlerischen Ausdrucks liegt die Potenz zu dessen ungeahnter Steigerung bereit.

IX. Abschließender Überblick und Wertung

Das sog. deutsche Informel ist nicht in jenem Maße vom Moment der "Desorganisation" betroffen, wie es Klaus J. Fischer in der Mitte der fünfziger Jahre dem 'Tachismus' allgemein zuschreibt (⁵⁷⁵). Die über ein Jahrzehnt dauernde deutsche Isolation vom internationalen Kunstgeschehen bedingt nach 1945 künstlerische Ansätze, die sich auch dann, wenn sie einen Neubeginn anstreben, nur allmählich der bisherigen formalen Stützen entledigen.

Dies gilt auch für Emil Schumacher. In den Jahren 1955-57 kommen in seiner Malerei immer noch geometrisch-abstrakte Elemente vor. Überwiegend regellos und versatzstückartig tauchen sie hier und dort in innerbildlichen Umfeldern auf, deren Gesamteindruck des öfteren dem einer schlecht bestandenen Zerreißprobe nahekommt. Die wagemutig orientierungsarme Bilderfolge zeigt, soweit verfügbar, die Dringlichkeit der künstlerischen Suche und das Bemühen, sich des bisherigen formalen Gerüsts zu entledigen.

Gerade aufgrund der formalen Disparatheit ihrer Ergebnisse bedeutet diese radikale stilistisch inkonsistente Suche eine erste von zwei originär informellen Phasen. Die zweite Phase beginnt, als Schumacher 1957 zu stabilisierenden, da wiederkehrenden gestalterischen Modi findet. Sie zeigt anschaulich Elemente 'informeller Charakteristik' - insbesondere die prozessual und farbmaterial getragene Arhythmik einzelner gestalterischer Schritte und Stufen.

Ungeachtet ihrer stilgeschichtlichen Zuordnung zum Informel treten in Schumachers Werken der Jahre 1957 und 1958

individuell charakteristische Züge deutlicher hervor als in seinen früheren Arbeiten. Dem eigentlichen, französischen, Tachismus fernstehend, betreibt er in ihnen eine rigide Auseinandersetzung zweier Extreme: der Vereinzelnung gestalterischer Schritte und ihrer materialen Verschweissung. Die Existenz einer stringenten und sprachlich faßbaren gestalterischen Organisation ist nicht zu bezweifeln. Andererseits handelt es sich nicht um Bilder im herkömmlichen Sinn eines durchgehenden Gefüges bzw. Zusammenhalts. Vielleicht ist es hilfreich, von proto-bildhaften Lösungen zu sprechen. Sie halten zur Seite eines 'desorganisierten' oder 'dekomponierten' (⁵⁷⁶) Tachismus einen ähnlichen Abstand wie zu dem kategorial bruchlosen, relationalen Zusammenhang 'des' Bildes.

Rofos (1960) vermittelt beispielhaft zwischen den hinter ihm liegenden drei Jahren und den ausdrücklich als Bildlösungen anzusprechenden Arbeiten der kommenden drei Jahrzehnte bis in die späten achtziger Jahre. Der unstete Wechsel gestalterischer Kategorien, prozessuale und gestalthafte Ablagerungen wie auch Offenlegungen werden mittels einer linearen, prinzipiell unfarbig dunklen Großform übergreifend zusammengefaßt. Die in den siebziger Jahren formal freie Entfaltung dieser Lineaturen wird in den Sechzigern über bildnerische Stationen entwickelt, die zeitlich um einiges auseinanderliegen (**Rofos**, 1960; **documenta II** und **III**, 1964; **Bogen auf Rot**; 1967). Formal kulminieren die Lineaturen in der Kernform des Bogenmotivs (1967 bis 1973 und danach). Reine Farbflächenformen - siehe **Tula** (1959), siehe **Pilar** (1959/60) - spielen bei der Bildung von Großformen kaum noch eine Rolle. Brüche, Störungen und sonstige gestalterische Bereicherungen erfahren mit der vermehrten, bei weitem aber nicht ausschließlichen, Übertragung auf die Größenordnung des

Details eine Verfeinerung. Sie werden dann sozusagen subkutan in die große, in der Gesamterscheinung oftmals klare, Bildform eingeflochten. Den Aspekt nachdrücklicher, aber nicht klärend festgeschriebener Leiblichkeit - siehe den eingezogenen Farbgrund **Gibbos** (1957), siehe die Körperform der *Tastobjekte* (vor allem 1957), siehe *Sela* (1959) - verlagert Schumacher zum einen fast vollständig von der Gestaltebene auf die Kategorie materialer Konkretion. Hier sind in erster Linie die Präsenz der eigenhändig verfertigten Farbmaterie und, zeitlich begrenzt, Formungsstoffe wie z.B. Papier zu nennen. Zum anderen erscheinen ab Mitte der achtziger Jahre erneut Körperformen, nun unübersehbar gegenständlich, tierhaft oder menschlich figurativ. Sie werden fast ausschließlich durch Lineaturen, also ohne die Bildung geschlossener Volumen, vorgeführt.

Die Rolle des Prozesses kann bei all dem bisher Gesagten kaum überbetont werden. Als konstituierendes Element trägt er die gesamte künstlerische Entwicklung Schumachers nach dem II. Weltkrieg - angefangen bei den figürlichen Arbeiten in den Vierzigern über die Abstraktionsphasen zum zweifach gegliederten 'originär informellen' Durchgang bis hin zur erneuten Bemühung um 'das' Bild ab ca. 1960. Gerade die unentwegt ausgefochtene Synthese von momentbestimmtem prozessuellem Vorantreiben und Erreichen eines relationalen Ganzen, eines Bildes - anstelle eines schlichten Aktionsniederschlags - ist ein wesentliches Charakteristikum der Kunst Schumachers - und zwar als Phänomen schlechthin wie auch im hohen Grad ihrer künstlerischen Qualität. Ein 'Bild' zu gewinnen, ist für ihn oberstes Ziel. Lieber aber bleibt das Produkt mangelbehaftet, als daß Schumacher sich darauf einließe, um eines in der Vorstellung angestrebten

Bildergebnisses willen die Eigenwertigkeit des Prozesses auf den Status der Dienstbarkeit abzusenken.

Emil Schumacher war und ist ein informeller Künstler. Er hat 'das Informel' in seiner geschichtlich originären Aktualität in einem zweifach gegliederten Durch- und Übergang ausgetragen. Daß Schumacher bis heute aus dem informellen Impetus heraus arbeitet, zeigen u.a. seine immer wieder hervorgebrachten künstlerischen Absagen an jede regelhafte Systematik. Bis heute hat er die Transformation materialer, motivischer und sonstiger formaler Ansätze fortgesetzt. Schumacher manifestiert damit seine eigene überragende Position wie auch die Valenz und kunstgeschichtliche Bedeutung des 'Informel': Ausrichtung auf momentbestimmte Aktion, schöpferische Indifferenz gegenüber Aspekten der Darstellung (sei diese abstrakt, figurativ oder gegenständlich); unideologisches, stilphasenübergreifendes und wandlungsfähiges bildnerisches Denken sowie die künstlerisch stringente Überführung all dieser Momente in eine kontingent-relationale, bildhafte Organisation.

Die Herbst/Winteraustellung Emil Schumachers 1991 in der Galerie Strelow in Düsseldorf zeigte eine erstaunliche, vitale Bandbreite zwischen der Weiterführung bisheriger Bildanlagen, dem ungenierten Umgang mit figürlichen Motiven und einem Experimentiergrad, der an einen weiteren künstlerischen Aufbruch denken läßt.

Anmerkungen

- 1 Werner Schmalenbach: Emil Schumacher. [Mono] DuMont Buchverlag. Köln 1981.
- 2 Walter Kambartel: Über die Störung der verhaltenen Spontaneität als ein ästhetisches Prinzip in der Malerei Emil Schumachers. In: E.S. Arbeiten 1960-1971. Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen. Kunsthalle Düsseldorf. 05. Nov. 1971 - 09. Jan. 1972. O.S.
- 3 Siehe Kap. V.8. ("Einflüsse ...").
- 4 Siehe Kap. III.2. ("Unvergleichbarkeit").
- 5 Beispiele:
 - Jürgen Claus: Revision der Begriffe - Tachismus bis Formel. In: ders.: Kunst heute (1963). Rowohlt Verlag. Reinbek bei Hamburg 1967. S. 21 - 29.
 - Klaus J. Fischer: Was ist Tachismus? In: Das Kunstwerk. Nr. 5, Jg. 9, 1955/56. S. 17 - 21.
 - Ursula Geiger: Die Maler der Quadriga und ihre Stellung im Informel. arte factum Verlagsgesellschaft mbH. Nürnberg 1987.
 - Wolfgang Holler: Einleitung. In: ders.: Das Informel in der europäischen Druckgraphik. Sammlung Prelinger. Staatliche Graphische Sammlung München. 21. Sept. - 17. Nov. 1985. S. 7 - 14.
 - Informel - Symposion Informel. 08. Okt. - 12. Okt. 1982. Die Malerei der Informellen heute. Ausstellung 08. Mai - 19. Juni 1983. Moderne Galerie des Saarlandmuseums. Saarbrücken 1983.
 - Thomas Kempas: Interview mit Werner Haftmann. In: Thema: Informel. Teil I: Zur Struktur einer 'anderen' Zeit. Städtisches Museum Leverkusen, Schloß Morsbroich. Febr./März 1973. Haus am Waldsee. Berlin. März/April 1973. S. 84 - 103.
 - Manfred de la Motte (Hrsg.): Dokumente zum deutschen Informel. Nr. 9 der Reihe Galerie Hennemann. Bonn 1976.
 - Lothar Romain: Zur Theorie und Kritik der informellen Kunst. In: Thema: Informel. Teil I: Zur Struktur einer 'anderen' Zeit. Städtisches Museum Leverkusen, Schloß Morsbroich. Febr./März 1973. Haus am Waldsee. Berlin. März/April 1973. S. 49 - 82.

- Rolf Wedewer; Thomas Kempas: Thema: Informel - Elf Sätze. In: Thema: Informel. Teil I: Zur Struktur einer 'anderen' Zeit. Städtisches Museum Leverkusen, Schloß Morsbroich. Febr./März 1973. Haus am Waldsee. Berlin. März/April 1973. S. 17 - 44.
- Rolf Wedewer: Stichworte zum Informel. In: 1945 - 1985. Kunst in der Bundesrepublik Deutschland [Kat BRD]. Nationalgalerie. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz. Berlin 1985. S. 120 - 131.
- 6 Kambartel: Störung (Anm. 2). Siehe Kap. VIII.2.b. ("Zu Walter Kambartels Text ...").
- 7 Kambartel: Störung (Anm. 2). 0.S.
- 8 Arnold Gehlen: Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei. Athenäum Verlag. Frankfurt, Bonn 1960. S. 163.
- 9 Siehe auch Gehlen: Zeit-Bilder (Anm.), S. 9, 168, 185 f. Gehlen begreift den "Kommentar" in der von ihm charakterisierten Erscheinungsweise irrtümlich als ein spezielles Manko der ungegenständlichen Kunst, da bei ihr die Bedeutung "aus dem Bilde nicht mehr eindeutig ablesbar(e)" sei. Tatsächlich liegt die Problematik in der heutigen Sehweise. Sie faßt die bildhaften der kunstgeschichtlichen Forschungsgegenstände aller Epochen auch als ästhetische, in ihrer Form nicht nur streng inhaltsbezogen zu interpretierende Objekte auf.
- 10 Gehlen: Zeit-Bilder (Anm. 8), S. 186.
- 11 Gehlen: Zeit-Bilder (Anm. 8), S. 9.
- 12 Gottfried Boehm: Bildsinn und Sinnesorgane. In: Neue Hefte für Philosophie. Bd. 18/19, "Anschauung als ästhetische Kategorie". Vandenhoeck & Ruprecht. Göttingen 1980. S. 118 - 132.
- 13 Boehm: Bildsinn (Anm. 12), S. 130.
- 14 Vgl. Kap. IV.3. ("Gestalt und Abstraktion") und Kap. VII.4.a. ("Qualitative Simultaneität").
- 15 Konrad Fiedler: Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit (1881). In: ders.: Schriften über Kunst. Erster Band. Verlag Piper & Co. München 1913. S. 183 - 367. S. 199.
- 16 Gehlen: Zeit-Bilder (Anm. 8), S. 186: Die "Funktionen, die *unterhalb* des Wiedererkennens liegen" "sind aber genau die von der Gestaltpsychologie erforschten Bereiche einer vorsprachlichen, kaum wortfähigen Rationalität des Auges ...".

- 17 Werner Heisenberg: Prinzipielle Fragen der modernen Physik. In: Wandlungen in den Grundlagen der Naturwissenschaft. Hirzel Verlag. Leipzig 1935. Zit. nach: Helmut Schnelle: Sprache, Anschauung, Sinnesdaten. In: Neue Hefte für Philosophie (Anm. 12). S. 33 - 57. S. 54 f.
- 18 Fiedler: Ursprung (Anm. 15), S. 308 f.
- 19 Vgl. in der vorderen Hälfte des Kap. VI.5.c. ("Zu Vor- und Umraum des Gemäldes") die Wirkung der Monumentalität.
- 20 Zit. nach: Hans H. Hofstätter: Malerei und Graphik der Gegenwart (1969). Holle Verlag. Baden-Baden 1980. Erschienen in der Reihe: Kunst der Welt. S. 13.
- 21 "... man versucht, die Nüchternheit des Scheckverkehrs in die Kunstpublizistik einzuführen...". Hofstätter: Malerei (Anm. 20), S. 13.
- 22 Wladimir Weidlé: Sprache und Gestalt (1960). In: ders.: Gestalt und Sprache des Kunstwerkes. Studien zur Grundlegung einer nicht-ästhetischen Kunsttheorie. Mäander Verlag. Mittenwald 1981. S. 23 - 40. S. 28.
- 23 Boehm: Bildsinn (Anm. 12), S. 128.
- 24 Gehlen: Zeit-Bilder (Anm. 8), S. 9, 54, 162 f.
- 25 Herman Schmalenbach: Geist und Sein. Verlag Haus zum Falken. Basel 1939. Schmalenbach spricht hierbei "Ausdruck als Qualität" an. Siehe Abs. 231, S. 147; Abs. 263, S. 161 f., etc. - Siehe Kap. VIII.2.c. ("Natürlichkeit ...").
- 26 Man denke an die prosaische Realität und ihre kriminalistische Aufklärung, und an Jacques Tatis Szenenfolge in seinem Film "trafic".
- 27 Gehlen: Zeit-Bilder (Anm. 8), S. 54.
- 28 Gehlen spricht wiederholt vom "guten abstrakten Bild". In: Zeit-Bilder (Anm. 8), S. 186 f. u.a.
- 29 Frank Sibley: Ästhetische Begriffe. In: Wolfhart Henckmann (Hrsg.): Ästhetik. Wiss. Buchgesellschaft. Darmstadt 1979. S. 230 - 265. S. 252.
- 30 Sibley: Begriffe (Anm. 29), S. 253. Auch von daher ist Walter Kambartels Sichtweise "außerästhetischer" Aspekte innerhalb eines künstlerischen Schaffens (siehe gegen Ende des Kap. VIII.2.b. ("Zu Walter Kambartels Text ...")) fragwürdig.
- 31 siehe Kap. IV.3. ("Gestalt und Abstraktion").

- 32 Gehlen: Zeit-Bilder (Anm. 8), S. 9.
- 33 Eine besondere Eignung des Bilddiktats besteht darin, die Identifizierbarkeit eines Bildwerks, das optisch nicht präsent ist, in Form einer Gegenprobe zu beweisen. Eine Person, welche bis zu diesem Zeitpunkt vom betreffenden Werk keine Kenntnis hätte, müsste eine genaue optische Vorstellung allein über diese sprachliche Mitteilung aufbauen. - Die normale Art der Identifizierbarkeit ist die des Wiedererkennens, eine weitere Möglichkeit die mit der Anschauung verbundene, andeutende, also nicht 'erschöpfende', Beschreibung.
- 34 Hans-Georg Gadamer: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik (1960). 3. erw. Aufl. Tübingen 1972. S. 130 f.
- 35 Gadamer: Wahrheit (Anm. 34), S. 131 - 137. S. 137: "Urbildlichkeit ist (...) ein Wesensmoment, das im Darstellungscharakter der Kunst begründet liegt." Aus der von ihm aufgestellten Konstellation bestimmt Gadamer die Position des Kunstwerks zwischen dem Zeichen und dem Symbol: S. 144 - 147.
- 36 Gadamer: Wahrheit (Anm. 34), S. 131, 137 f., 140 f.
- 37 Leider tendieren auch Positionen der Kunstgeschichte/Kunstwissenschaft in diese Richtung. So hat zum Beispiel Wladimir Weidlé Aussagen wie diese gemacht: "... ein Bild, das nicht ein Bild von etwas ist, ist kein Bild ..." (Wladimir Weidlé: Vom Sinn der Mimesis (Vortrag von 1961). In: ders.: Gestalt und Sprache (Anm. 22). S. 41 - 55, S. 45.). - "Es befindet sich (...) unter der rein formalen Schicht des Gewebes oft eine andere, die semantische Schicht, die den "Gehalt" des Werkes durchscheinen läßt, die aber noch zu dessen Formstruktur gehört." (ders.: Das Lebendige im Kunstwerk (1957). In: ders.: Gestalt und Sprache (Anm. 22), S. 9 - 22. S. 19 f. - Weidlé vertrat eine heute unmöglich erscheinende Trennung von ästhetischer Qualität und 'Gehalt' des Kunstwerks. Für ihn war der Gehalt "der eigentliche Gegenstand der Kunstwissenschaft. Wenn es anders wäre, dann wäre ja die Kunst überflüssig, die allein ihn auszusprechen vermag." Kurioserweise sieht er die Gesamterscheinung des Kunstwerks, gemäß seinem Postulat vom Kunstwerk als Darstellung, die in Form und Inhalt auseinanderdividiert werden kann, nur in instrumentierenden, dem Gehalt dienenden Rollen: "Form und Inhalt sind beide nur Sprache, die für den Ausdruck des Gehalts unentbehrlich ist." Ebenso verfährt er mit der ästhetischen Qualität, deren Rolle bei der Konstituierung des Gehalts er allerdings für noch weniger konstituierend hinstellt

als die Rolle von Form und Inhalt: "Die ((ästhetische)) Qualität stellt man fest ohne den Gehalt zu berücksichtigen. Höchstens berücksichtigt man dabei das Gelingen des Gehaltsausdrucks; der Gehalt selber bleibt für diese Feststellung belanglos." (Wladimir Weidlé: Vom Sichtbarwerden des Unsichtbaren (1966). In: ders.: Gestalt und Sprache (Anm. 22), S. 57 - 66. S. 63). Mit dieser Aussage wäre absurderweise folgende kunstwissenschaftliche Position möglich: 'Der ästhetische Unterschied zwischen zwei motivisch ähnlichen 'Kreuzabnahmen', einer von Rembrandt und einer provinziellen Arbeit, verdient bei weitem nicht den Bedeutungsrang, wie ihn die Beachtung des - gleichen - Gehalts beanspruchen darf. Die richtige Wahrnehmung des Unsagbaren (vgl. ebda.) betrifft nicht das Gesamt des Kunstwerks, sondern letztlich nur seinen Gehalt, das, was "vom Kunstwerk ((gemeint ist: durch es, nicht: über es selber)) ausgesagt wird." (ebda.).'

38 Schnelle: Sprache (Anm. 17), S. 43.

39 Schnelle: Sprache (Anm. 17), S. 42.

40 Als letzte strukturelle Stütze der Gestaltbildung wie auch der Wahrnehmung an sich bliebe das primäre Phänomen der Unterscheidung erhalten. - James G. Ballard thematisierte den Aspekt unangepaßter, 'reiner' Wahrnehmung in seiner Erzählung "Der überlastete Mann". In: ders.: Der vierdimensionale Alptraum (1967). Suhrkamp Verlag. O.O. 1984. S. 113 - 128. Der Protagonist löscht in sich die Identität seiner optischen Umgebung in einem Maß, daß die Ent-Objektivierungstätigkeit seiner Wahrnehmung schließlich auch sein Körperempfinden auflöst.

41 Werner Schmalenbach: E.S. Katalog Nr. 2 des Ausstellungsjahres 1961/62. Kestner-Gesellschaft Hannover. 27. Okt. - 03. Dez. 1961. S. 3 - 12. - Wiederveröffentlicht in: E.S. Kunstverein in Hamburg. 18. Mai - 17. Juni 1962. Hrsg. von der Kestner-Gesellschaft Hannover. S. 3 - 11. S. 4.

42 Werner Schmalenbach: E.S. In: Quadrum. Nr. 17, Brüssel 1965. S. 77 - 82. - Und in: E.S. Editions Alice Pauli. Lausanne 1965. O.S.

43 Schmalenbach: E.S., Kestner-Ges. (Anm. 41), S. 4.

44 Jean Fautriers *Hautes Pâtes* (ab den vierziger Jahren) zeigen einen hoch spannungsgeladenen Zustand zwischen bildhaften und nicht bildhaften Elementen. Zu letzteren gehören die materialen Abbrüche der dick aufgetragenen Pasten. Die Unentscheidbarkeit gattungsmäßiger Zuordnung dieser Arbeiten, auf die hier

nicht näher eingegangen werden kann, bedeutet eine ungeheure ästhetische Stärke.

Das Wachstum der Bilder Bernard Schultzes in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre nach vorne, in die dritte Dimension, führte letztlich zu einem Kategorienwechsel - siehe Schultzes dreidimensionale *Migof*-Installationen. Die Suspension einer ungewissen Weitung bzw. Brechung räumlicher und kategorialer Grenzen der Gattung 'Bild' blieb auch bei Schultze im informellen Zusammenhang ein zwischenzeitliches Phänomen. Sein späteres Schaffen zeugt selber für die Bekräftigung der Gattungen - des Reliefs, der Plastik, der Installation und des konventionellen, gemalten Bildes.

Gerhard Hoehme verfolgte in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahren eine gewisse Verselbständigung der seitlichen Bildgrenzen, indem er ihre unhinterfragt orthogonale Vorgabe nach Belieben verwarf und zur aktiven Formung überging. Auf die Formation der Randformen bezieht sich dann auch die Malerei (siehe *Charybdis* (1957)(Abb. in: Kat. BRD, S. 128). Seit den sechziger Jahren hält Hoehme mit seinen installationsähnlichen Arbeiten ein empfindliches Gleichgewicht zwischen den Gattungen des Bildes, der Plastik und der Installation. Der Rückbezug auf das gemalte, teilweise auch collagierte, Bild hat dessen Form mit anderen Formen verbunden, ohne es in der Existenz anzugreifen.

Anders verhält es sich mit der Kunst Emilio Vedovas. Seine künstlerischen Gestalten stehen dem Informel sehr nahe, obwohl er sich von ihm ausdrücklich distanziert hat (siehe: Emilio Vedova. Hrsg. v. Carla Schulz-Hoffmann. Hirmer Verlag. München 1986. S. 30 - 32). In Vedovas Werk gibt es vielfach gestufte Übergänge vom gemalten Bild zu den verschiedensten formalen Erweiterungen, in denen bildhafte und nicht bildhafte Elemente einander durchdringen. Siehe seine *Binari* (Abbn. in: Schulz-Hoffmann (s.o.), S. 74 - 77 und *Plurimi* (Abbn. dito, S. 94 - 109).

- 45 Die Wirkung dieser 'puren Vorhandenheit' kann der Betrachter besonders gut in gesteigerter Nähe zur Bildoberfläche erfahren.
- 46 Zitat eines nicht weiter eingeführten Herrn Cassou. In: Gehlen: Zeit-Bilder (Anm. 8), S. 189. - Auf S. 193 wird Jean Cassou dann mit einem Buchtitel (ohne weitere Datenangaben) eingeführt: "Situation de l'art moderne".

- 47 vgl.: Florian Rötzer: Der Maler ist kein Theoretiker!?
In: Kunstforum. Bd. 88, März/April 1987. S. 241 -
250. S. 248.
- 48 Zu Piaget siehe Kapitel VIII.2.b. ("Zu Walter
Kambartels Text ...").
- 49 In Kap. V.7. ("Anmutungswerte") wird kurz auf die
Gestaltlehre - in der Darstellungsweise Arnold
Gehlens - eingegangen. Jean Piagets grundlegende
Kritik an der Gestalttheorie braucht in diese Arbeit
nicht eingebracht zu werden. Sie zielt auf deren
Erklärungsversuche der Entwicklung menschlicher
Gestaltwahrnehmung im Zusammenhang von Evolution und
individueller Entwicklung ab, erkennt jedoch die
Phänomene der Gestaltbildung als solche voll an.
- 50 Zit. nach: Rötzer: Maler (Anm. 47), S. 248.
- 51 Ein Zitat Jean Fautriers beleuchtet beide Aspekte, die
Zerstörung und den Aufbau: Die Kunst würde in der
Zukunft "so sehr auf Befreiung des persönlichen
Temperaments (...) beruhen, daß sie von jedem
Künstler zu seinem ausschließlichen Eigengebrauch neu
erfunden werden muß. (...) Die Malerei ist darauf
angewiesen, sich selbst zu zerstören, um neu zu
erstehen." Zit. nach: Geiger: Quadriga (Anm. 5), S.
16.
- Herbert Read schreibt 1957 zur neuen Kunst, deren
Bilder "look like a scraped palette, arbitrary
scribbles in colours that have the dramatic flourish
of a signature" (S. 297): "... it deforms rather than
refines the natural object." - Herbert Read: A Seis-
mographic Art. In: ders.: The Tenth Muse. Routledge &
Kegan Paul. London 1957. S. 297 - 303. S. 298.
- Annette Meyer zu Eissen spricht bezüglich Schumacher
von "Formauflösung", von ihrer "Ablösung vom
Gegenstand" und von der "Sprengrung des
Bildgegenstandes". - Annette Meyer zu Eissen: Emil
Schumacher. Frühwerk und Reife. In: E.S. Werke 1936 -
84 [Bre]. Kunsthalle Bremen. 14. Okt. 1984 ...
Badischer Kunstverein Karlsruhe. 10. März 1985. S. 11
- 16. S. 11 f.
- 52 Gadamer: Wahrheit (Anm. 34), S. 87. Siehe auch S. 84 -
86.
- 53 Zitat nach: Umberto Eco: Das offene Kunstwerk. Suhrkamp
Verlag (1962). Frankfurt 1973. S. 179.
- 54 Gehlen: Zeit-Bilder (Anm. 8), S. 189.
- 55 Gehlen: Zeit-Bilder (Anm. 8), S. 186.

- 56 Gehlen: Zeit-Bilder (Anm. 8), S. 187.
- 57 Wenn Gehlen der informellen Malerei, "wenn sie gut ist", die Möglichkeit zugesteht, eine "lösende Formel, den optischen concetto" (S. 186) zu finden, so zeigt sich sein Verständnis davon, wie bildnerische Fakten und Wahrnehmung einander überhaupt adäquat entsprechen könnten, in einer Art 'Einklicken' der Wahrnehmung in das Bild. 'Richtige' oder 'funktionierende' Wahrnehmung hieße demnach dienende Einordnung in das, falls gelungene, dann apodiktische Motivgebot des Bildes, nicht etwa aktive und skrupulöse Gratwanderung zwischen direkter und indirekter Wahrnehmung.
- 58 Ein schönes Beispiel für den aktiven Charakter der Gestaltwahrnehmung im Bereich der Anmutungswerte gibt ein Satz aus dem Essay von Erwin Sylvanus zu Bildern Schumachers aus der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre: "Sie ((die wundersame Haut der Bilder)) ist überhaupt nicht fixierbar. In den guten Bildern Emil Schumachers bewegt sie sich in einem unaufhörlichen Vorgang von Atmen." - Erwin Sylvanus: E.S. Verlag Aurel Bongers. Recklinghausen 1959. S. 22. - Was sich tatsächlich bewegt, ist der Blick des Betrachters. Sein zeitlicher Ablauf formt die künstlerisch unermüdlichen, dennoch natürlich fixen Modulationen der Schumacherschen Malerei zum Eindruck ineinandergleitender Eigenbewegungen.
- 59 Der erste Begriff wurde der bekannten Dissertation Wilhelm Worringers, "Abstraktion und Einfühlung" von 1907, der zweite der ästhetischen Theorie Aby Warburgs entlehnt.
- 60 Siehe hierzu Gadamer: Wahrheit (Anm. 34), S. 86.
- 61 Aus van Doesburgs Manifest "Art Concret" (1930): *"Peinture concrète et non abstraite, parce que rien n'est pas plus concret, plus réel qu'une ligne, qu'une couleur, qu'une surface."* Zit. nach: Max Imdahl: Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich. Wilhelm Fink Verlag. München 1987. Anm. 361 (zu S. 185). Diese Aussage wird durch den ästhetischen Stellenwert purer Existenz von Farbmaterie zweifelsohne relativiert.
- 62 Jürgen Blum ist Leiter des "museum modern art" in Hünfeld/Hessen, das über eine weltweit vielleicht einmalige, durch Schenkung der Künstler entstandene Sammlung konkreter bzw. reduktiver Kunst verfügt.
- 63 Zit. nach: Max Bense: aspekte hegels in einer ausstellung von max bill. In: Max Bill. Kestner-Gesellschaft Hannover. Katalog 4. Ausstellungsjahr

1968. 14. Juni bis 14. Juli 1968. S. 22 f. S. 22. - Der "konkrete begriff", dem die "konkrete gestaltung" nach Bill entspricht, ergibt sich für den Rezipienten nur über die Tätigkeit abstrahierender Wahrnehmung, also durch den aktiven Nachvollzug der in der Bildvorgabe etablierten gestalterischen Beziehungen.
- 64 Will Grohmann: über max bill. In: Max Bill. Kestner-Ges. (Anm. 63). S. 18 - 21. S. 18 f.
- 65 Richard Paul Lohse: aus: Theoretische Texte. In: "Entwicklungslinien 1943 - 1984". Wiederabgedruckt in: R.P. Lohse. Retrospektive Museum Fridericianum. Kassel. 22. 10. - 18. 12. 1988. O.S.
- 66 Ähnlich äußert sich Joachim Büchner. Er spricht besonders im Hinblick auf den Zeitraum der "erste(n) Phase seines 'Informel'" "von dem Versuch (...), den eigenen künstlerischen Standort unter wechselnden bildnerischen Zugriffen zu umkreisen, zu finden, zu bestimmen." - Joachim Büchner: E.S. - Farbe und Materie - Wandlungen von Wirklichkeit. In: Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst [KLG]. Ausgabe 1. München 1988. S. 6.
- 67 Beispiele: SW-Abb. in: Mono: **Fleur sans nom** (Kat. 22); **Angewehtes Weiß** (Kat. 23). - Ektachromes des Archivs des Josef Albers-Museums Bottrop: **Rosa gefiedert, Lichtes Feld**.
- 68 J.A. Thwaites gibt die Entstehung dieser Bilderreihe mit "Gegen Ende 1955" an. Immerhin ist *Eruption* mit 1956 datiert. - John Antony Thwaites: Eine Kunst der Metamorphose. In: Das Kunstwerk. Heft 5, Jg. 9, 1955/56, S. 51 f. S. 51
- 69 Mono, S. 47.
- 70 Gespräch im Mai 1989 in Hagen.
- 71 Dies zeigt, wie frei Schumacher von einem Handeln aus Verweigerungszwang gegenüber dem Hergebrachten war.
- 72 Leider gibt es in der heute verfügbaren Literatur fast keine Abbildungen von Arbeiten aus den Jahren 1955 und 1956. Das in Mono auf S. 31 abgebildete *Eruption* (1956) reicht allein, und überdies in seiner farblichen Nähe zu *Räumliche Trennung* (1955) nicht aus, um die kompromißlos inkonsistente Suche und den Übergang zu den Arbeiten der Jahre 1957-59 zu veranschaulichen. - Meine Feststellungen beziehen sich vor allem auf Bilder in Privatsammlungen und auf folgende Ektachromes (im Archiv des Josef Albers Museums in Bottrop)(alle 1956): **Hellichter Raum**,

- 73 Diese Zeitangabe ergibt sich aus dem Umstand, daß die wenigsten Arbeiten des nun zu besprechenden Typus 1956 entstanden, das Jahr 1957 aber durchgehend von diesem Typus bestimmt wird. Gleiches gilt für die sog. *Tastobjekte*.
- 74 Für die gleiche Zeit konstatiert Gabriele Lueg einen allgemeinen Wandel in der deutschen informellen Malerei vom "Frühstadium" zur "Reifezeit". - Gabriele Lueg: Studien zur Malerei des deutschen Informel (Diss.). Aachen 1983. S. 38.
- 75 Den Begriff der Fleckgebilde entdeckte ich auch bei: Lueg: Informel (Anm. 74), z.B. S. 80, S. 135.
- 76 Mono, S. 64. Joachim Büchner übernimmt 1988 Schmalenbachs Formulierung. - Büchner: E.S. Lexikon (Anm.), S. 7. Gabriele Lueg vertritt bezüglich der originären informellen Malerei die Meinung, daß "Der komplexe Bildorganismus (...) dem Betrachter eine isolierte Abhebung unmöglich macht ...". - Lueg: Informel (Anm. 74), S. 190. - Daß diese Aussagen gerade für Schumacher selbst in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre nicht zu Charakteristika erklärt werden können, zeigen die ungefähr bildmittigen vertikalen Partien, die mitunter als 'Konfliktzonen' angesprochen werden könnten, in Gemälden wie *Delta* (1957)(SW-Abb. in: Joseph Faßbender - Emil Schumacher. Karl Ernst Osthaus Museum Hagen. 12. Jan. - 09. Febr. 1958. O.S. Nr. 41), *Kadmium* (entspricht *Itabor*)(1958)(SW-Abb. in: Das Kunstwerk. Heft 10 (April), Jg. 13, 1959/60, gegenüber S. 4) und *Bala* (1959)(SW-Fotografie im Besitz der Kunsthalle Recklinghausen).
- 77 Abb. in: Hofstätter: Malerei und Graphik (Anm. 20). S. 205.
- 78 Mit den Ritzungen legt Schumacher je nach Tiefe der Eingrabungen verschiedene, zwischenzeitlich verdeckte Farbaufträge frei. Aus diesem Grund sind natürlich Farbkorrespondenzen vorhanden. Die Dichotomie von Herstellung der Lineaturen durch die Technik der Ritzung und von Farbe wird davon aber nicht berührt.
- 79 Im Sprachgebrauch verschiedener Texte ist diese Sehweise inselhafter, örtlich gesonderter Beobachtungen innerhalb eines größeren Zusammenhangs zwischen den Zeilen erkennbar. Das folgende Beispiel ist von W. Schmalenbach: "... künstlerisch ist sie ((die Farbe)) reich an Schönheiten und sogar Delikatessen, und man wird leicht verführt zu

bedenken, daß auch Edelsteine aus Schmutz und Schlamm geborgen werden. In der Tat wirkt Schumachers Farbe häufig so wie Edelstein, den man noch nicht ganz vom Erdreich befreit hat. Intensives farbiges Leben blüht, wenn man genauer hinsieht, aus den Ritzen und Kerben der amorphen Schlacke...". - W. Schmalenbach: E.S., Kestner-Ges. (Anm. 41). S. 11. - A. Schulze Vellinghausen stellt 1958 fest: "Hie und da waren noch vor kurzem die oder jenen kleineren "Zentren" farbiger Reize einkomponiert. Es blühte gleichsam aus Spalten und Ritzen ein kapriziöser Sonderwert auf." Albert Schulze Vellinghausen: E.S. In: Junge Künstler 1958/59. Köln 1958. S. 32.

- 80 Als ein Beispiel beachte man die formale Mittlerrolle des kräftigen, vertikalen Lineaturgebildes, welches von der Bildmitte optisch nach unten in das rechte obere der Fleckgebilde führt, und der ihm beidseitig angelagerten dunkelgrünen Tönungen. In einer Stufung bruchlosen Übergangs übernehmen sie für das Auge zwischen den Grafismen des Gelbgrundes sowie den dunklen Modulationsflecken des Graugrundes auf der einen Seite und der formal intensiveren Präsenz der Fleckgebilde auf der anderen Seite eine kontrastdämpfende Mittlerrolle. Solche Phänomene formaler Vermittlung, sei es zwischen Kleinregionen oder zwischen den tragenden Gestaltungsebenen des Bildes, sind in **Taras Bulba** nicht zu finden.
- 81 Dieter Honisch: Zur Bildform Emil Schumachers. In: E.S. Westfälischer Kunstverein Münster. 20. Januar - 18. Februar 1962. S. 8 - 12. S. 11 f. Honisch verdeutlicht das von ihm Gemeinte allerdings an dem 1950 entstandenen Gemälde *Der Herd*, das Schumachers Phase geometrisierenden Abstrahierens angehört.
- 82 Beispiele (SW-Abbildungen alle in: Mono): *Exte* (1959), S. 34; *Solimen* (1958)(Kat. 28); *Tam-Tam* (1958)(Kat. 29); *Gonza* (1958)(Kat. 30).
- 83 Siehe im Vergleich dazu den deutlicheren Verbundcharakter in Willi Baumeisters **Leichte Bewegung**.
- 84 Conrad Westpfahl: Das Nicht-Formelle. In: Das Kunstwerk. Nr. 10 (April), Jg. 12, 1959. S. 45.
- 85 Kambartel: Störung (Anm. 2). Siehe Kap. VIII.2.b. ("Zu Walter Kambartels Text ...").
- 86 Schmalenbach: E.S., Kestner-Ges. (Anm. 41), S. 11.
- 87 Gehlen: Zeit-Bilder (Anm. 8), S. 210.
- 88 Mono, S. 50, 52.

- 89 Trotz der von Schumacher eindeutig vollzogenen Trennung zwischen "Gebilde" (den Tastobjekten) und "Bild" ist aus den Formulierungen Hannelore Schuberts abzuleiten, daß sie mit den "großen zweischichtigen Objekte(n)" die *Bilder* Schumachers in der Art *Selas* meint. Gleich anschließend äußert sie: "Genau genommen sind es zweischichtige Bilder, in denen die hintere Schicht nicht selten illusionistische Tiefe gibt, ein Effekt, der der Malweise Schumachers schlecht ansteht." (Hannelore Schubert: *Ausstellungen im Rheinland*, in: *Kunstwerk*, Heft 8, Jg. 11, 1957/58, S. 33 - 35, S. 34). - Rolf Wedewer versteht sogar noch 1963 *Wagadug* als "Relief". Aus den Werken selber ist aber ersichtlich, daß es Schumacher schon damals um das 'Bild' ging und nicht um die Grenzüberschreitung oder um Mischformen von Gattungen. - Rolf Wedewer: *Bildbegriffe, Anmerkungen zur Theorie der neuen Malerei*, Stuttgart, 1963, S. 118 f.
- 90 Beispiele: *Tastobjekt 57/3* (SW-Abb. in: *Mono*, S. 32); *Tastobjekt 57/1* (SW-Abb. in: *Mono*, S. 33); *Tastobjekt 1957* (ZF, Abb. 14; O-R 86, S. 73); *Tastobjekt 57/13* (1956)(DSL, S. 26); *Tastobjekt* (1957)(O-R 86, S. 70); ***Tastobjekt*** (1957)(O-R 86, S. 71).
- 91 Siehe Rolf Wedewer: Über die Tastobjekte Emil Schumachers. In: *augenblick.* Heft 4, Jg. 4, 1960. S. 1 - 9. Bes. S. 6 - 8. - Einige Sätze Schumachers bestätigen den Charakter des Zerstörerischen: "In letzter Zeit bin ich dazu übergegangen, auch Tastobjekte größeren Formats zu machen. Aus Feuer und Schlacke sind sie errichtet. Ich entdeckte das Feuer für mich und gab ihm seinen Fraß. Der Rest, der alles überstand, blickt mich aus den Objekten an mit diesem fragenden Gesicht." - Zitat Emil Schumacher in: *Faßbender - Schumacher* (Anm. 76) O.S. - Wiederabgedruckt u.a. in: *E.S.: Farben und Einfälle.* In: *blätter und bilder.* teil 1. Verlag Andreas Zettner. Würzburg - Wien 1962. S. 33 f. S. 34.).
- 92 *Mono*, S. 52, 53.
- 93 Zur Abgrenzung der Tastobjekte von der *Gattung* der *Objekte* sei, neben der doch bestehenden bildähnlichen Flächenausbreitung, auf die frontale Einansichtigkeit hingewiesen.
- 94 Von ähnlicher Art ist *Hekuba*, in: ZF, Abb. 17.
- 95 Franz Roh, zit. in: Schulze Vellinghausen, Albert; Schröder, Anneliese: *junger westen. deutsche kunst nach Baumeister.* Verlag Aurel Bongers. Recklinghausen 1958. S. 24.

- 96 Mit **Tula** ist Schumacher zwischenzeitlich erneut bei der bildnerischen Anlage in der Art von *Das große Blau* oder von *Räumliche Trennung* (beide 1955), also vor seiner Preisgabe der letzten formalen Haltepunkte, angelangt.
- 97 Diesen Begriff findet man schon bei Sylvanus: E.S. (Anm. 58), S. 17. Siehe auch: Mono, S. 82.
- 98 Es ist daher nicht recht einsichtig, warum Schmalenbach die rahmenden Beige-Bereiche zur Grundfläche erklärt. Mono, S. 81.
- 99 Sylvanus: E.S. (Anm. 58), S. 22. - Ähnlich wie Sylvanus für Schumacher hat Conrad Westpfahl für das "Nicht-Formelle" im allgemeinen ein schönes Bild gebracht: "... ein Feld, das als ein Universum in jedem Punkt Mittelpunkt ist." - Westpfahl: *Das Nicht-Formelle* (Anm. 84), S. 45. - Wenn Rolf Wedewer schreibt: "Zumeist entwickelt sich das Bild von der Mitte her zu den Rändern, darin schon eindeutig gewisse Schwerpunkte ausformend.", so entscheidet er sich für eine von zwei möglichen Gestaltinterpretationen und übergeht dabei die Folgeordnung des konkreten Entstehungsprozesses. - Wedewer: *Bildbegriffe* (Anm. 89), S. 64. - Hannelore Schubert spiegelt diese Ambivalenz in den Wendungen: "Die Bilder sind immer wieder auf ein mittleres Zentrum hin orientiert, (...) zu den Rändern hin sich beruhigend und in eine "neutrale", strukturierte Tönung ausschwingend." - Hannelore Schubert: *Kunstaustellungen* (Anm. 89), S. 33.
- 100 Besonders auf den Seiten 21 bis 25 wird Sylvanus' Interesse an Detailbeobachtungen deutlich: "Er ((*der tachistische Absprung*))) ist die bewegende Demonstration einer neuen, nicht mehr konstanten, im Hiesigen lokalisierbaren, mit mechanischem Kalkül fixierbaren Mitte: einer dynamischen Mitte innerhalb vielfacher Dimensionierung und unendlicher Lebendigkeit und unauslotbarer Schöpferkraft." - Sylvanus: E.S. (Anm. 58), S. 15.
- 101 Sylvanus bezieht sich unausgesprochenenmaßen, indes eindeutig, auf die Position Hans Sedlmayrs, wie sie in dessen Buch *"Verlust der Mitte"* (Salzburg 1948) zum Ausdruck kommen. Im gleichen Text, ebenfalls auf S. 15, heißt es: "Nie haben sich Künstler so leidenschaftlich um Mitte bemüht als eben jetzt. Und der tachistische Absprung wird geradezu grotesk mißverstanden, wenn man ihm unterstellt, er sei die exorbitante Demonstration des Verlustes an Mitte."
- 102 Schumachers Ausspruch von 1949: "Ich taste mich langsam vorwärts, ohne daß ich im einzelnen weiß,

wohin es führt. Nur das gesamte Bild kenne ich zu jeder Zeit der Arbeit." (E.S.: Farben und Einfälle (Anm. 91), S. 33) widerspricht dem Gesagten nicht, da Schumacher sich nicht auf die rein retinale Erfassung bezieht. Seine Aufmerksamkeit kann gegenüber allen seinen Arbeitsschritten als ungeteilt angenommen werden.

- 103 Daß Logik nicht der einzig richtige Weg zu einem fruchtbaren Bildverständnis ist, wird in Kapitel V.7. ("Anmutungswerte") angesprochen.
- 104 Honisch: Zur Bildform (Anm. 81), S. 12.
- 105 Sylvanus' Äußerungen von 1959 (Anm. 58) zeugen immerhin vom Bewußtsein für die Unkonventionalität des Mitte-Gedankens. - Auch Gabriele Lueg relativiert die Bedeutung der 'geografischen' Bildmitte: "Wenn tachistische Bilder trotz ihrer scheinbar ungeordneten, unbestimmbaren Struktur einen Fokus erkennen lassen (...), so ist dieser Schwerpunkt eher als (...) Zone der größten Dichte spontan gesetzter Wischspuren und Flecken oder als Zentrum aller Impulse, die in den Malprozeß eingeflossen sind, zu deuten und weniger als Kernform." Für Schumachers Gemälde jener Zeit sollte ihre Aussage ergänzt werden. Selbst für besonders intensiv gestaltete Zonen - vgl. z.B. die vertikalen Mittenzonen *Deltas* (1957)(SW-Abb. in: Faßbender - Schumacher (Anm. 76), Abb. 41) oder *Kadmiums* (1958)(Kunsthalle Hamburg) - ist, zum Zweck der Umschreibung des bildnerischen Prinzips, die Wendung "Zentrum aller Impulse" sachlich zu erweitern. Denn auch die Wirkungskraft der mehr oder weniger bewußten Entscheidung, eine Peripheriezone zu belassen, bedeutet einen mächtigen gestalterischen Impuls für diese Gemälde. - Lueg: Informel (Anm. 74), S. 137.
- 106 zum Beispiel: *Kadmium* (1958), Kunsthalle Hamburg; *Green Gate* (1958).
- 107 Klaus. J. Fischer verwendet diesen Ausdruck im gleichen Sinn. - Klaus Jürgen Fischer: Was ist Tachismus? (Anm. 5), S. 18.
- 108 Literatur siehe Gehlen: Zeit-Bilder (Anm. 8) S. 105 f., besonders: Wolfgang Metzger: Gesetze des Sehens (1953).
- 109 Gehlen: Zeit-Bilder (Anm. 8), S. 108.
- 110 Gehlen: Zeit-Bilder (Anm. 8), S. 108.
- 111 Gehlen: Zeit-Bilder (Anm. 8), S. 112.

- 112 Der intensive Gebrauch von Stimmungswerten und vergleichbaren Aspekten seitens der Kunstpublizisten hat sicher vorzügliche Mittel bereitgestellt, um dem deutschen Publikum der Nachkriegszeit in bester Absicht eine Kunst näherzubringen, welche die Tendenzen eines verdrängenden Optimismus provokant mißachtete. Er förderte nicht gerade jene sprachliche Exaktheit, die es tunlichst vermeidet, Beschreibung, Eindrücke und Interpretation in der sprachlichen Kunstvermittlung kaum entwirrbar zu vermischen.
- 113 Sylvanus: E.S. (Anm. 58), S. 21 f.
- 114 Sylvanus: E.S. (Anm. 58), S. 17.
- 115 in: Schulze V., Schröder: junger westen (Anm. 95), S. 24.
- 116 Gehlen: Zeit-Bilder (Anm. 8), S. 165.
- 117 Gehlen: Zeit-Bilder (Anm. 8), S. 160, oder auch "moderne Kunst" S. 162, "neue(n) Malerei", S. 163, "neue(n) Kunst" S. 164.
- 118 Gehlen: Zeit-Bilder (Anm. 8), S. 165.
- 119 Schmalenbach: E.S. Kestner-Ges. (Anm 41), S. 9.
- 120 Im Anschluß an das zweite Sylvanus-Zitat.
- 121 Gehlen benutzt diesen Ausdruck für den Wahrnehmungswechsel zwischen Detail und Ganzem, dessen Initiierung malerischen "Gebilden" eigen sei. - Gehlen: Zeit-Bilder (Anm. 8), S. 210.
- 122 Gespräche im Mai 89 und im Mai 90 in Hagen.
- 123 Siehe auch: Mono, S. 69 f.
- 124 Zu den einflußgebenden künstlerischen Umfeldern Schumachers siehe Schulze V.: E.S. (Anm. 79), S. 25 - 30; - Sylvanus: E.S. (Anm. 58); - Mono, S. 28 - 33, 37, 125; - Büchner: E.S. KLG (Anm. 66), S. 3,7.
- 125 Dieser Einschätzung widersprechen auch spätere Anleihen oder zufällige Ähnlichkeiten nicht.
- 126 Mono, S. 13. - Paul Vogt: Christian Rohlf's. Verlag M.DuMont Schauberg. Köln 1967. Christian Rohlf's lebte von 1849 - 1938. Eine allgemeine Beziehung vermittelt auch die Gegenüberstellung beider Künstler im Katalog: Christian Rohlf's - Emil Schumacher. Entwicklungen. 26. Mai - 09. Juli 1972. Haus am Waldsee. Berlin 1972. Nach Herta Hesse hat Rohlf's "auf Emil Schumacher nach dessen eigener Äußerung

- einen tiefen Eindruck gemacht." - Herta Hesse: Zur Ausstellung. In: s.o. O.S.
- 127 Paul Vogt versteht Rohlf's nicht als eigentlichen Expressionisten. Vogt: Rohlf's (Anm. 126), S. 47.
- 128 Beispiele (alle Abbn. in: Mono): *Der Sommer, Die Vielen* (beide 1935)(Abbn. 4 und 5 auf S. 13). - *Tischgesellschaft* (1935)(Kat. 2); *Der Herbst*, (1935)(Kat. 3).
- 129 Abb. in: Emil Schumacher. Werke 1936-84. Kunsthalle Bremen. 14. Okt. - 25. Nov. 1984. - Badischer Kunstverein Karlsruhe. 22. Jan. - 10. März 1985. S. 41, und in: E.S. Gemälde und Werke auf Papier 1946 - 1990. Kunstverein Wolfsburg e.V. [W]. Schloß Wolfsburg. S. 20.
- 130 Abb. in : Vogt: Rohlf's (Anm. 126), S. 63.
- 131 Günter Engelhard: Vor Ort Farbe schöpfen. In: Art. Nr. 10, 1986. S. 71 - 82. S. 79.
- 132 Kempas: Interview mit Werner Haftmann (Anm. 5), S. 84. - Wulf Schadendorf bemerkt 1981 bezüglich der "dunklen Pinselstriche" Schumachers, die sich in den siebziger Jahren "zu einer 'Bogengrammatik' ordnen lassen" : "Man ist versucht, und wie ich meine zu recht, an die Kalligraphie des späten Paul Klee zu denken: schwere dunkle Pinselführung inmitten einer leuchtenden und glühenden Farbfläche." - Wulf Schadendorf: Zur Kunst Emil Schumachers. Malerei, Material, Gestus. In: E.S. Bilder und Gouachen, Arbeiten auf Papier, 1970 - 1980. Overbeck-Gesellschaft Lübeck. 21. Juni - 16. Aug. 1981. O.S.
- 133 Schulze V.: E.S. (Anm. 79), S. 28. - Juliane Roh nennt zusätzlich noch das Bauhaus als Vorbild. - Juliane Roh: Zu Malereien von E.S. In: Das Kunstwerk. Heft 7, Jg. 14, 1960/61. S. 19 f. S. 19.
- 134 Ein mögliches Auftreten zweier Elemente innerhalb eines Bildes von Baumeister wird hiermit natürlich nicht ausgeschlossen. Dieses Beispiel will nichts weiter, als das Wandern von Gestaltungsmitteln in einem künstlerischen Kommunikationsfeld veranschaulichen, um eine 'Folgerichtigkeit' zeitlich punktuell festzumachender Einflußnahmen in Frage zu stellen.
- 135 Diesen Ausdruck verwendet Gabriele Lueg in ihrer Dissertation wiederholt. Lueg: Informel (Anm. 74), z.B. S. 97, S. 131.

- 136 Dunkle, meist schwarze grafische Elemente und Positiv-Negativ-Umschläge über Formkanten hinweg sind stiltypische, an Willi Baumeister orientierte Eigenheiten jener deutschen Maler, die im Bereich der geometrisierenden Abstraktion arbeiteten. In weit höherem Maße, als **Dionysisch** es zeigt, hat auch Schumacher, z.B. in **Terrassengarten** (1953), mehr zeittypisch als eigenartig, diese Stilmittel übernommen.
- 137 Es gibt in der Literatur bezüglich der Zeitfolge dieser beiden Bilder keinen Hinweis. Die chronologische Abbildungsreihenfolge in ZF stützt die angenommene Entstehungsabfolge. Schumacher bestätigte sie in einem Gespräch am 01. April 1992.
- 138 *Magica* (1956)(SW-Abb. in: E.S. Westfälischer Kunstverein Münster, 20. Jan. - 18. Febr. 1962. S. 64) ist für die Zeit grundlegender Suche ein Beispiel für eine noch ganz und gar 'unsystematische' Vereinzelnung der Gestaltungsschritte. Auch nach 1960 treten noch Vereinzelnungsphänomene in einer Art auf, die sie in die Nähe einer Bildstruktur rücken, z.B. *Tecnis* (1962) (SW-Abb. in: E.S. VII. Bienal de Sao Paulo. Sao Paulo 1963. S. 27).
- 139 Thomas Grochowiak: "junger westen". In: Peter Grafe, Bodo Hombach, Reinhard Grätz (Hrsg): *Der Lokomotive in voller Fahrt die Räder wechseln*. Verlag J.H.W. Dietz Nachf. Berlin/Bonn o.J. S. 162 - 169. S. 166 f.
- 140 Abbn. in: Gustav Deppe. *Bilder, Zeichnungen, Druckgrafik von 1933 bis heute*, 20. Sept. - 26. Okt. 1980, Städtische Galerie Schloß Oberhausen. Kat. 135, 136, 138, 139, 140, 143, 144, 159.
- 141 Ein Ektachrom befindet sich im Archiv des Josef Albers-Museums in Bottrop.
- 142 SW-Abb. in: Gustav Deppe. *Bilder im Besitz des Märkischen Museums der Stadt Witten*. Witten 1989. Kat. 11, S. 40.
- 143 Abbn.: *Zeichnungen: Wattenmeer bei Sylt* (1948); *Wattenmeer bei Sylt I* (1948)(SW-Abbn. in: W, S. 24; letztere auch in: Mono, S. 20); *Ruhrwiesen* (1948)(SW-Abb. in: Bre, S. 56); *Ruhrwiesen* (1949)(SW-Abb. in: Mono, Kat. 11, und in: Bre, S. 57); - *Gouache: Flußlandschaft mit Stein* (1947) (Abb. in: Mono, S. 21; Bre, S. 34; W, S. 25; ZF, Abb. 6.)
- 144 Abb. in: ZF, Abb. 7.
- 145 SW-Abb. in: Gustav Deppe, *Witten* (Anm. 142), Kat. 13, S. 42.

- 146 Joachim Büchner: E.S. - Zeichnung, Farbe, Geste. In: E.S. Arbeiten auf Papier 1957 - 1982 [AP]. Kunstmuseum Hannover mit Sammlung Sprengel. 17. Okt. 1982 ... Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen, 05. Juni 1983. S. 7 - 16. S. 8 li. - Büchner nennt Hans Hartung und Pierre Soulages, die zeitlich vor Wols für Schumacher anregend gewesen seien. Vgl. zu Anregungen von Hartung Schumachers **Hellichter Raum** (1956).
- 147 Werner Schmalenbach schreibt u.a. in Mono auf S. 63: "... mit Sicherheit kam es nie zu einem starken und bewußten Einfluß, geschweige denn zu einer künstlerisch auslösenden, Schumachers Weg bestimmenden Wirkung. Immerhin gibt es ausnahmsweise verblüffende Ähnlichkeiten. (...) - (Schmalenbach stellt hier ein unbetitelt Bild Wols' von 1947 Schumachers *Eruption* von 1956 gegenüber. Es ist im Besitz der Kunsthalle Hamburg und ist unter der Katalog-Nr. 14 des Kataloges zur Wols-Ausstellung im Kunstverein Frankfurt, 20. Nov. 1965 - 02. Jan. 1966, als SW-Abb. zu finden.) - Dies bedeutet keineswegs, daß zwischen ihnen ein unmittelbarer Zusammenhang besteht, solcher Art Zufällen begegnet man in der Kunst nicht selten." - Es erscheint sinnvoll, der großen Gestaltähnlichkeit mit Werken Wols' reale Umstände der Rezeption durch Schumacher zugrunde zu legen, zumal die Ausrichtung des Interesses nach Paris und die zeitliche Nähe diese Annahme unterstützen. Schmalenbach selber gibt, seinerseits mit der künstlerisch stimmigen Erinnerungsunschärfe Schumachers bekannt geworden, als erstes verbindliches Datum der Begegnung mit der Kunst Wols' das Jahr 1955 an, dem vielleicht einige wenige künstlerische Berührungen vorausgegangen sein könnten. - Rolf Wedewer schreibt: "Wiederum ist das Informel Emil Schumachers nicht denkbar ohne die Beschäftigung mit Wols und dann auch mit Jean Dubuffet, auch wenn unmittelbare Spuren oder Reflexe davon nicht festzustellen sind." - (Wedewer: Stichworte zum Informel (Anm. 5), S. 123) - Dokumentarische Beweise künstlerischer Einflüsse können tatsächlich nicht erbracht werden. Sie dürfen aber nicht mit der Bedeutung eigentlicher künstlerischen Relevanz verwechselt werden, die von der Ähnlichkeitsbeziehung zwischen Schumacher und Wols, sei diese nun in welchem Sinn auch immer 'unmittelbar' oder nicht, getragen wird. Für Wols sind phänomenologische, 'motivische' Reflexe eindeutig festzustellen.
- 148 Abbn. in: Wols. Bilder, Aquarelle, Zeichnungen, Photographien, Druckgraphik. Kunsthaus Zürich. 24. Nov. 1989 - 11. Febr. 1990. Kunstsammlung Nordrhein-

Westfalen. Düsseldorf. 31. März - 27. Mai 1990.
Zürich - Düsseldorf 1989. S. 159 f. - **La grande
barrière qui brûle** (um 1945), auch in: Wols.
Aufzeichnungen, Aquarelle, Aphorismen, Zeichnungen.
Hrsg. und eingel. von Werner Haftmann. Verlag DuMont
Schauberg. Köln 1963. S. 64.

- 149 Beispiele. Aus: Wols. Bilder, Aquarelle (Anm 148):
Composition IV (um 1946)(S. 269); *Composition en
rouge* (um 1946)(S. 271); *La Turquoise* (um 1946)(S.
272); *Terre de Siene* (um 1946)(S. 273) etc. -
Beispiele für geschlossen begreifbare Motive: *La
Flamme* (um 1946/47)(S. 274); *Regard Inquiet* (um
1949)(S. 297); etc.
- 150 Abbn. in: Wols. Bilder, Aquarelle (Anm 148), S. 133 -
136, 138, 142 - 144, 146, 153.
- 151 Tusche, Aquarell und Deckweiß auf hellem Papier (um
1944/45), 16 x 12,5 cm. Abb. in: Wols. Bilder,
Aquarelle (Anm. 148), S. 146.
- 152 SW-Abb. in: Mono, Kat. 44.
- 153 SW-Abb. in: Jean Fautrier. Gemälde, Skulpturen und
Handzeichnungen. Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln. 23.
Febr. bis 7. April 1980. S. 131.
- 154 Dieser Begriff hat, wie auch derjenige der 'Grafismen'
und andere, allgemeine Verwendung in der Schumacher-
Literatur gefunden.
- 155 Mono, S. 64.
- 156 Dieser Aussage entgegengesetzt, schreibt Gabriele Lueg
zu einem vergleichbaren Bild Dahmens von 1958, *Graue
Komposition*: "Die Farbe bildet das Relief, d.h. sie
schafft von sich aus eine Gegenständlichkeit." -
Lueg: Informel (Anm. 74), S. 108.
- 157 Siehe die Kataloge: E.S. Galerie van de Loo. München
1962, und: E.S., Sao Paulo (Anm. 138). Farb-Abbn.
können leider nicht angegeben werden. *Hamiri* (1963)
ist ein typisches Bild aus dieser Gruppe
(Privatbesitz Bottrop). Mit "Urschlamm" zitiert Horst
Richter Emil Schumacher. Horst Richter: "Immer wieder
male ich mein Bild". In: E.S. Bilder, Gouachen,
Zeichnungen. Galerie Turske [Tur]. 10. Dez. 1976 -
Ende Februar 1977. Köln 1976. O.S. - Und in: E.S.
Bilder und Gouachen. Neue Galerie der Stadt Linz
[Linz]. Wolfgang-Gurlitt-Museum. 07. Okt. - 06. Nov.
1976. O.S. - Siehe auch Schmalenbach: E.S., Kestner-
Ges. (Anm. 41), S. 11.

- 158 Beispiele: *Salos* (1976), *Elam* (1981), *Borunda* (1987), *Kamos* (1987).
- 159 **Adon** (1981), *Palau* (1985), *Gafron* (1985/86), *Saba* (1986), *Temun* (1987), *Kamaran* (1987), *Halaf* (1987), *Sulla* (1989).
- 160 Beispiele: *Meros* (1981/82), *Kamos* (1987).
- 161 Beispiele: *Mecum* (1981), *Urumun* (1982).
- 162 Dieter Honisch: Von der Eigenbedeutsamkeit des Bildes bei E.S. In: E.S. Späte Bilder. Nationalgalerie Berlin [NGB]. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, 21. Okt. - 30. Dez. 1988. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. 12. Mai - 25. Juni 1989. S. 5 - 11. S. 8. - Wiederveröffentlicht in: E.S. Späte Bilder. Kunsthalle Budapest. 03. Aug. - 03. Sept. 1989. S. 11 - 19.
- 163 Siehe Kap. VI.6.c. ("Kleinflächige Weißaufträge").
- 164 Beispiele für deutlichere Einsätze: **Elam I** (1981), *Gales* (1982), *Autuno* (1987). Beispiele für zurückgenommene Einsätze: *Harun* (1979), *Kilea I* (1980), *Meros* (1981/82), **Gaia** (1983), *Safar* (1985), **Madai** (1986), *Borunda* (1987), **Aurea** (1987), u.a.
- 165 Beispiele: *Gales* (1982), *Safar* (1985), *Gula* (1987), *Autuno* (1987), **Aurea** (1987), *Salangan* (1989).
- 166 Beispiele: **Kuomi** (1961), **Soman** (1962); ein verhältnismäßig frühes Beispiel nach Beginn der Phase mit Papierarbeiten ist *B-31*, 1971; **Talmon** (1985), *Tamana* (1984), *Gafron* (1985/86), *Palau* (1985), *Kamaran* (1987), *Kalil* (1989), etc.
- 167 Beispiele: **Aurea** (1987), *Dibon* (1989), *Sumra* (1988/89), *Salangan* (1989).
- 168 stellvertretend: **Gaia** (1983), *Bussola* (1987), *Gula* (1987).
- 169 Die grafischen Linien werden in der Literatur mit vielen Begriffen belegt. Hans Platschek spricht 1956 vom "Lineament" (Hans Platschek: Ursprüngliche Gestik des Malens. In: Baukunst und Werkform. Heft 8, 1956. - Wiederabgedruckt in: de la Motte (Hrsg): Dokumente (Anm. 5), S. 191). - W. Schmalenbach spricht von "schwarzen Linienzüge(n)" (Werner Schmalenbach: E.S. In: E.S. Arbeiten 1960-71. Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen. Kunsthalle Düsseldorf 05. Nov. 1971 - 09. Jan. 1972. O.S.) oder von "Verlauf" (Schmalenbach: E.S. In: E.S. Städt. Galerie Haus Seel. Siegen. 28. Juni - bis 01. Aug. 1982. S. 7 -

12. S. 9). Es wäre müßig, die Abwandlungen aufzuzählen.
- 170 Es gibt allerdings auch Bilder, bei denen die grafischen Elemente durch Pigment und Pinsel getragen werden. Oft wird der Auftrag so nachdrücklich geführt, daß weich geformte Vertiefungen entstehen. Eine Variante hiervon ist das im Kapitel V.8. ("Einflüsse' ...")(Vgl. Fautrier) erwähnte *Omar Muktar* (1962).
- 171 Mono, S. 105.
- 172 Hier zeigt sich auch der Einfluß des Bildformats auf die Gestaltbildung. Vgl. Kap. VIII.1.c. ("Bildgröße").
- 173 Beispiele: SW-Abbn. in: Mono, *Nero* (1962), S. 54; *Ohne Titel* (1961), Kat. Nr. 38; *Omar Muktar* (1962), Kat.Nr. 44; *Ghemines* (1962), Kat. Nr. 45; *Augila* (1963), Kat. Nr. 47; **documenta II** (1964), Kat. Nr. 49; - SW-Abbn. in: E.S. Bienal Sao Paulo (Anm.): *Rofos II* (1961), S. 21; *Susa* (1962), S. 22; *Tebaga* (1961), S. 23; *Libya* (1962), S. 26.
- 174 *Tebaga* (1961) (SW-Abb. in: Mono, Kat. 43); *Galba* (1962), *Joop* (1963).
- 175 Siehe die vorhergehende Anmerkung.
- 176 SW-Abb. in: Mono, Kat. 43.
- 177 Die formale motivische Ähnlichkeit von Bildern wie **B-1/1969**, **B-2/1969** und der Radierung *Nr. III: Natur* (veröffentlicht in: Ernst Meister: *Schein und Gegenschein*. Mit 3 Radierungen von E.S. Hundertdruck V. Guido Hildebrandt Verlag. Duisburg 1969) mit einem Gemälde von Antoni Tàpies: *Bogen, erdbraun* (1957)(Abb. in: *Thema: Informel* (Anm. 5), S. 41) ist, mit einem Wort Werner Schmalenbachs, tatsächlich verblüffend (Mono, S. 63). Die Herleitbarkeit des Bogenmotivs innerhalb der künstlerischen Entwicklung Schumachers verbietet jedoch geradezu anzunehmen, Schumacher habe dieses Motiv, gleich den Wols'schen Motiven, übernommen.
- 178 Mono, S. 128, 131.
- 179 SW-Abbn. in: Mono: *B-16/1971*, Kat. 69; *G-ML 2* (1974), Kat. 77; - Farb-Abb. in: E.S., Kat. Linz (Anm. 157): *B-32/1971*, o.S.
- 180 Eine Aufzählung von Beispielen ist ob ihrer großen Zahl müßig. In NGB, Mono, ZF und anderen

Publikationen trifft man auf das Bogenmotiv, ohne lange zu suchen.

- 181 Kurt Badt: Modell und Maler von Jan Vermeer - Probleme der Interpretation. Köln 1961. S. 32 f. Zit. nach: Lorenz Dittmann: Überlegungen und Beobachtungen zur Zeitgestalt des Gemäldes. In: Anschauung als ästhetische Kategorie. Neue Hefte für Philosophie. Heft 18/19. Göttingen 1980. S. 133 - 150. S. 134 f.
- 182 Gottfried Boehm: in ein ander über. Anmerkungen zur Malerei Gerhard Hoehmes. In: Gerhard Hoehme. in ein ander über. Frankfurter Kunstverein, Steinernes Haus am Römerberg. Frankfurt am Main. 14. Juni - 28. Juli 1985. S. 6 - 17. S. 8.
- 183 In: Bre, S. 48.
- 184 Bernd Holeczek: Zur Aktualität Emil Schumachers In: E.S. Arbeiten 1949-1978. Kunstverein Braunschweig 1978. S. 87.
- 185 Siehe z.B. die Interpretationsvorschläge Horst Richters ("Verständigungssymbol einer fernen, unenträtselten Welt") und Gabriele Luegs ("tiefenpsychologisch erotisch deutbar", "archaisches Inskriptionsfeld (...) oder (...) sakrales Motiv (Gesetzes-tafeln)", "Mitteilungsfeld, in das der Künstler seine verschlüsselten Botschaften einschreibt"). Die Verbindung solcher Assoziationsfelder mit dem bildnerischen Denken Schumachers erscheint vage. - Horst Richter: Immer wieder (Anm. 157), O.S. - Lueg: Informel (Anm. 74), S. 235.
- 186 Lueg: Informel (Anm. 74), S. 235.
- 187 Lueg: Informel (Anm. 74), S. 235.
- 188 Beispiele: **B-1/1969**, **B-3/1969**, *Hoher Bogen* (1972).
- 189 Beispiele: **B-2/1969**, **B-32/1971**, *Hiob* (1973).
- 190 Richter: Immer wieder (Anm. 157), o.S.
- 191 Der häufig im unteren Teil horizontal querende Strich ist als ein weiterer bildnerischer Einsatz zu verstehen, der in den seltensten Fällen eine ungebrochene gestalterische Einheit mit dem grundlegenden Bogenmotiv eingeht. Er schließt fast nie eine Binnenfläche ab, ohne seitlich über die Vertikalzüge des Bogens hinauszugehen. Die resultierende Gestaltwirkung ist, auf einen Nenner gebracht, das Kreuzen zweier zwar nicht voneinander

unabhängiger, jedoch unverbundener linearer Auftragungen. Ausnahmen gibt es auch in diesem Fall.

- 192 8-11/1964, je 79 x 59,5 cm. SW-Abbn. in: Mono, S. 70 f.
- 193 Die in Vorgehensweise und Gestalt grundlegende Übereinstimmung mit der Gouache G-31/1964 (Abb. in: ZF, Abb. 21) ist eindeutig.
- 194 Daß diese Aussage nicht auf willkürlicher Interpretation beruht, zeigt die Gouache G-31/1964, also eine Arbeit aus dem gleichen Jahr. Die eng mit 9/1964 verwandte, geschlossene Vierecksform zeigt eine allseitig doppelte Linienführung. Im Gegensatz zu 9/1964 ist aber nicht lediglich die *Tatsache* der Mehrfachführung als solche erkennbar. Die farbliche Sonderung des Pinselauftrags in Schwarz und Braun führt, neben einem reicheren sinnlichen Eindruck, zur formal unzweideutig vollzogenen Klärung und *Veranschaulichung* der in der Progression des Entstehens liegenden Gliederung der geschlossenen Vierecksfigur.
- 195 Öl/Holz, 63,5 x 172,5 cm. SW-Abb. in: Mono, Kat. 48. Die Ähnlichkeit *Rubernos'* mit dem von Schumacher zu seinem eigenen Leidwesen zerstörten *documenta I* (1964)(205 x 370 cm)(kleine SW-Abb. in: *documenta III*. Kassel 64. Malerei. Skulptur. Verlag M. Dumont Schauberg. Köln 1964. S. 295) ist auffallend.
- 196 Mono, S. 113.
- 197 vgl. mit *Pilar* (1960), *Tebaga* (1961)(SW-Abb. in: Mono, Kat. 43.
- 198 vgl. mit (Abbn. in: Mono): **Kuomi** (1961), S. 53; *Tebaga I* (1963)(SW-Abb.), Kat. 46; - SW-Abbn. in: E.S. Bienal Sao Paulo (Anm. 138): *Tebaga* (1961), S. 23; *Tecnis* (1962), S. 27; - SW-Abbn. in: E.S. Galerie van de Loo (Anm. 157). O.S. (beide SW-Abbn.): *Libya* (1962), Kat. 1; *Solluk* (1962), Kat. 3; u.a.199
- 199 In dieser Schaffensphase wußte Schumacher zu Beginn der Bildentstehung im allgemeinen, daß er das Bogenmotiv aufbringen wollte. (Mono, S. 135; Gespräch in Hagen, Nov. 1988). Schumachers Aussage scheint Schmalenbachs Behauptung zu widersprechen, daß der Bogen "eben nicht vor allem eine monumentale Arkade, eine vorgegebene Form ist", daß sein "Verlauf sich allmählich, prozessual, durch das "Denken der Linie" selbst ergibt." (Mono, S. 132). Tatsächlich aber schwanken die Anteile zwischen der in jedem Fall gültigen Vorentscheidung zur Bogenform als solcher und dem linearen Verlauf im einzelnen in ihrer Wirksamkeit. Während die Bogenform in **B-1/1969**, **B-**

2/1969 und B-3/1969 auf prinzipiell symmetrische Verhältnisse zu den Bildrändern angelegt ist, konkurriert später die grundsätzliche Entscheidung für den Formtyp 'Bogen' mit der prozeßgetragenen Abweichung von einer verhältnismäßig strengen 'Formerfüllung' (vgl. z.B. in: Mono: Kat. 63, 66, 69).

- 200 Zur Ergänzung seien hier zunächst Gegenbeispiele größerer Einfachheit aufgeführt. Abbn. in: NGB: *Cadmo* (1976), **Talmon** (1981), *Palau I* (1986), *Bussola* (1987); - Beispiele mit einer *Harun* vergleichbaren Verdichtung bzw. Komplexität: *Kleobis* (1978), *Kilea I* (1980), *Urumun* (1982), *Gafron* (1985/86), *Kamaran* (1987); - Beispiele fehlender linearer Kontinuität: **Maroussi** (1980), *Ades* (1984), *Tuma* (1986).
- 201 Siehe als Beispiele: *Candi*, *Caput*, *Elias*, *Haleb*, *Sargon* (alle 1975); *Rochus*, *Saha*, *Salos* (alle 1976); etc.
- 202 SW-Abb. in: E.S. Linz (Anm. 157): *G-19/1973*, *G-17/1974* (o.S.); - in: Mono: *G-12/1974*, S. 96.
- 203 Siehe z.B. Wahrig Deutsches Wörterbuch. Bertelsmann Lexikon-Verlag. Reinhard Mohn. Gütersloh 1968, zu den Wörtern *Chiffre*, *Chiffreschrift*, *chiffrieren* etc.
- 204 Die Rätselhaftigkeit, das Verhülltsein dessen, was in dieser Welt nur metaphorisch, in uneigentlicher Form, erscheint, ist kein Thema dieser Abhandlung. Das Gestaltvermögen der linearen Figurationen entgleitet nämlich unter solchen Aspekten der wissenschaftlichen Reflexion wie auch dem real mitteilbaren Begreifen. - Ursula Geiger spricht von einer Erhebung der von Novalis beschworenen "Chiffreschrift" der Naturerscheinungen in die Bilder des Informel "zum Gegenstand selbst". Die Entwicklung der *Chiffre* zum Bildgegenstand ist eine der Loslösungserscheinungen von jenem eigentlichen 'informellen' Ansatz, der, zumindest für einige Jahre, alle ideelle, programmatische und formale Sicherheit abgelegt hatte. Sie betrifft in Deutschland vor allem Gerhard Hoehme und Karl Fred Dahmen (ab Anfang der sechziger Jahre). - Geiger: *Quadrige* (Anm. 5), S. 15.
- 205 Thomas Zaunschirm: *Die Fünfziger Jahre*. Wilhelm-Heyne-Verlag. München 1980. S. 36.
- 206 sozusagen die Referenz einer Referenz lediglich mittelbarer Referenz; das Verweisen auf ein Verweisen auf Referenzen.
- 207 Umberto Eco: *Einführung in die Semiotik* (1968). Wilhelm Fink-Verlag. München 1972. Vgl. z.B. im

Kapitel "Die Ästhetische Botschaft" S. 145 - 167,
oder im Unterkapitel "Vom Informellen zu den neuen
Figurationen" S. 262 - 266.

- 208 Geiger: Quadriga (Anm. 5), S. 32.
- 209 Eine eventuell in der Übertragung aus dem
Französischen zu suchende Verschiebung der
grammatikalischen Konstellation ergibt sich nicht.
- 210 Gehlen: Zeit-Bilder (Anm. 8), S. 186.
- 211 Siehe Kap. V.7. ("Anmutungswerte").
- 212 Schmalenbach: E.S., Kestner-Ges. (Anm. 41), o.S.
- 213 Joachim Büchner: E.S. In: Positionen. Malerei aus der
BRD [Pos]. Neue Berliner Galerie im Alten Museum. 31.
Okt. - 30. Nov. 1986. Staatliche Kunstsammlungen.
Albertinum. Dresden. 10 Dez. 1986 - 12. Jan. 1987.
Elefanten Press. O.O. 1986. S. 190 - 195. S. 194.
- 214 Büchner: E.S. In: Positionen (Anm. 213), S. 190.
- 215 Joachim Büchner: E.S. - Zeichnung (Anm. 146), S. 7 -
16, S. 11.
- 216 Büchner: E.S. In: Positionen (Anm. 213), S. 193 f.
- 217 Büchner: E.S. In: Positionen (Anm. 213), S. 190. -
Gabriele Lueg spricht bezüglich *Lorbas* (1961)(SW-Abb.
in: Mono, Kat. 39) sogar von 'resultierender'
"Sinnfälligkeit" und von der "Wieder-erkennbarkeit
einer im Profil gegebenen (...) Physiognomie." Lueg:
Informel (Anm. 74), S. 122 f.
- 218 Zit. nach: Roh: Zu Malereien (Anm. 133), S. 20.
- 219 Gespräch in Hagen, Mai 1990.
- 220 Schumachers persönliches Chiffren-Verständnis bezieht
sich auf bestimmte Zeichen, die innerhalb einer
bestimmten Gruppe oder eines Kreises von Menschen
spezifische inhaltliche Bedeutung haben, z.B. das
Kreuz.
- 221 Ursula Grzechca-Mohr: E.S. Ohne Titel (1960). Kleine
Werkmonographie 40. Städel. Frankfurt/Main 1986. O.S.
- 222 Beispiele: **G-5, 1964** (Tuschzeichnung und Gouache); **G-
34, 1982** (SW-Abb. in: W, S. 48).
- 223 SW-Abb. in: E.S. Bilder-Gouaches-Zeichnungen. Galerie
Merten Slominsky [M-Sl]. Mülheim. 28. Febr. 1980 -
... - Galerie István Schlegl. Zürich. 10. Jan. 1981
(M-SL). O.S.

- 224 Beispiele: *Goro* (1983), *Helimba* (1983), *Telem* (1989)(Abbn. in: NGB). **Falacca** (1989), das mit *Telem* (1989) 1989 in der E.S.- Ausstellung, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf zu sehen war, könnte durchaus im Rückgriff auf eine bestimmte Vorlage entstanden sein.
- 225 Weitere Reisedaten für Djerba sind: 1969, 1975-78 jährlich, 1980, nach Marokko 1983, in den Irak 1988 (siehe: Ernst-Gerhard Güse: E.S. Djerba - Zeichnungen, Tuschen, Gouachen aus Tunesien. Verlag Gerd Hatje. Stuttgart 1983. S. 6 - 14., sowie die Datenangaben der Abbn.; - siehe: Jens C. Jensen, Einleitung zu: E.S. Maroc. Verlag Gerd Hatje. Stuttgart 1987. O.S.; - siehe: Friedrich W. Heckmanns: "Offenbar Geheimnis". Die Reiseskizzen von Emil Schumacher. In: E.S. Irak. Wienand Verlag. Köln 1990. O.S.) - Weitere Reiseangaben siehe die biografischen Daten in Kat. BRD.
- 226 Nach Schmalenbach (Mono, S. 142) beschäftigte sich Schumacher auf diesen Gouachen, vor Ort auf Ibiza, mit Säulenschäften.
- 227 Abbn.: *G-27/1980*, *G-12/1980*, *G-19/1980* (SW-Abbn. in: W, S. 63 f.); - *G-12/1980*, *G-14/1980* (beide SW-Abbn. in: Mono, S. 116); -- *G-15/1980* (Abb. in: Mono, S. 117). Siehe auch die Abbn. in: AP, S. 84 f.
- 228 Siehe die *Edina*-Serie, (Abbn. Kat. BRD, S. 91 - 101). Das Motiv klingt stärker nach in *Tamana* (1984), *Merkur* (1984) und *Safar* (1985), sowie wesentlich zurückhaltender in *Munin* (1984) und *Blanco* (1985).
- 229 Gespräch im Mai 1989. - Kurt Sonderborg eignete sich ab Mitte der sechziger Jahre auf zeichnerischem Wege Motive, die ihn faszinierten, an, indem er sie in der Art von Schattenrissen regelrecht konterfeite. Oft gliederte er sie in rhythmisch wiederholten Varianten seinen Arbeiten ein. - K.R.H. Sonderborg. Arbeiten auf Papier. Graphische Sammlung Staatgalerie Stuttgart. 19. Dez. 1985 - 09. März 1986. Abbn. 28, 29 und zahlreiche folgende.
- 230 Grundsätzlich identifizierbare Motive: bereits 1983: *Interieur - Studie II* (Kleiderständer mit Mantel), Fettkreide/Karton, 30 x 25 cm (Abb. in: DSL, S. 64); **Die Zwiebel** (1990); - allgemeine Motive: menschliche Figur: *12/1990* (Abb. in: E.S. 19 Aquatinta-Radierungen 1990. Galerie Hans Strelow. Düsseldorf 1990. S. 15); *G-115/1988* (Abb. in: E.S. Bilder auf Papier. Lippische Gesellschaft für Kunst e.V. Schloß Detmold. 18. Juni 1989 ... Kulturgeschichtl. Museum. Osnabrück. 25. Nov. 1990. O.S.); - Anklänge an Höhlenmalerei: *14/1990* (Abb. in: Schumacher. 19 Aquatinta-

- Radierungen (s.o.), S. 19), G-94/1988 (Abb. in: E.S. Lippische Ges. (s.o.), o.S.); - Fohlen bzw. Pferd: G-29/1985 (Abb. in: ZF, Abb. 40); 15/1990, 16/1990 (Abbn. in: Schumacher. 19 Aquatinta-Radierungen (s.o.), S. 21 u. 23); G-48/1987, G-68/1988 (Abbn. in: E.S. Lippische Ges. (s.o.), o.S.); G-20/1989, GC-16/1989, G-1/1989 (Abbn. in: W, S. 82, 85, 86); **Falacca** (1989); *Falacca V* (1989)(Abbn. in: W, S. 87); - Rad doppelt: 13/1990 (Abb. in: Schumacher. 19 Aquatinta-Radierungen (s.o.), S. 17); G-25/1988, G-37/1988, G-73/1988 (Abbn. in: E.S. Lippische Ges. (s.o.), o.S.).
- 231 Vgl. **Rofos** (1960); - *Harun* (1979, *Helimba* (1983), **Edina V** (1984), etc.
- 232 Jüngste, vereinzelte Beispiele einer gestalterischen Verflachung zeigen die Berechtigung dieser Frage. Zu ihnen gehören m.E. die Arbeiten mit figürlicher Massierung, z.B. *Terrano V* (1990) und *Terrano XVI* (1991).
- 233 Die Untersuchungen zur Farbmaterie sind vor allem in den Kapiteln VI.2. ("Die Grundformen ...") und VI.7.b. ("Farbmaterie") zu finden.
- 234 Mono, S. 119 f. Beispiele: *Clomp* (1966), *Melas* (1966)(beide SW-Abbn. in: Mono, S. 72 f.); **Bogen auf Rot** (1967), *Paracelsus* (1967)(SW-Abb. in: Mono, Kat. 55); mit den späteren Gemälden **Midun** (1975) und *Rochus* (1976) nimmt Schumacher das gestalterische Thema noch einmal auf.
- 235 Beispiele: GC-10/1969, GC-20/1969/1970 (Abbn. in: Mono, S. 82).
- 236 Man beachte die Zeitgleichheit. Auffallend ist auch die charakterliche Ähnlichkeit mit dem großen, zentralen, an seinen Rändern wellig gestauchten Loch der Grafik G-1044 (so benannt in der Ausstellung E.S. der Galerie Herbert Meyer-Ellinger, Frankfurt, 26. Jan. - 25. März 1989)(mehrfache Radierung und Prägedruck, um 1971).
- 237 **Bleibild B-1/1969/70**, B-9/1969 (SW-Abb. in: Mono, Kat. 62), **B-12/1970**.
- 238 Papier, Acryl, 128 x 17,5 cm (SW-Abb. in: DSL, S. 35; ferner in: Mono, Kat. 55).
- 239 So gesehen im Mai 1990 im Haus Schumacher, Hagen.
- 240 Die Vorläufer von 1968, ebenfalls *Paper-Doll* genannt, verbleiben ungerahmt in einem durch die Einansichtigkeit mit den Papierknoten vergleichbaren

Objekt-Zustand. Beispiel (SW-Abb.) in: AP, S. 49; und in: Mono, S. 77.

- 241 Vgl. die Ausführungen zu **Gibbo** (1957) im Kap. V.2.
- 242 Eine gegenteilige Wirkung ist für G-55 (1969) (Abb. in: AP, S. 53), festzustellen. Die durch kreuzweise Schlitzung in der Mitte entstandenen vier losen Triangelflächen wurden vermutlich nach außen geklappt und flach auf die ursprünglich angrenzenden, jetzt als Grund fungierenden Papierflächen geklebt. Eine andere Möglichkeit ihrer Entstehung könnte das Ausschneiden und teilweise Weiten bis zur vorhandenen Öffnung sein. Die Falten könnten aber auch auf eine zweite Bildlage hinweisen, deren Binnenränder einen größeren Ausschnitt als denjenigen des schwarzgrün ausgemalten Ovals freigeben. Der eigentliche Grund ist in angenähert ovaler Form geöffnet. - Auf welche Weise nun das Bildergebnis auch zustande kam, ist weniger bedeutsam als der aus der Papierbearbeitung resultierende Anmutungswert. Im Gegensatz zu **G-17/1970** läßt er dem Papier für eine gestalthaft deutlich aktive Rolle keinen Raum. Ihm kommt ausschließlich die Rolle des 'Erduldens' zu (ich beziehe mich auf die von Werner Schmalenbach referierte gedankliche Figur, nach der es so scheint, als habe die Materie "etwas durchgemacht", als seien Schumachers Bilder "einem Martyrium unterworfen worden"; (Schmalenbach: E.S., Kestner-Ges. (Anm. 41) S. 9).
- 243 G-5/1969 (SW-Abb.) in: Mono, Kat. 65, interessanterweise von Schumacher noch einmal überarbeitet (SW-Abb. in: AP, S. 21).
- 244 Siehe vorhergehende Anmerkung.
- 245 Diese Verschärfung innerbildlicher Beziehungen mag auch das treibende Moment für Schumacher gewesen zu sein, die Papierzunge der Triangelform von G-5/1969 - nach wenigstens 12 Jahren Akzeptanz der bisherigen Form - von der Rückseite nach vorne zu klappen und seine ehemalige Unterseite teilweise mit Farbe zu bestreichen (SW-Abb. in: AP, S. 21). - Vgl. hierzu das Entstehungsdatum mit dem Veröffentlichungsdatum von Mono (1981) sowie die dortige Abbildung (Kat. 65) mit derjenigen in AP (1982), S. 21.
- 246 Eco: Das offene Kunstwerk (Anm. 53), S. 159. Das gilt auch für Schumachers Arbeiten der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre. Ecos semiotisch basierendem Verständnis von Offenheit, nach dem die Zeichenkonstellationen "die strukturelle Relation nicht von Anfang an in eindeutiger Weise" festlegen, vielmehr die "schließliche(n) Bestätigung der

Unterscheidung zwischen Form und Hintergrund" unterlassen, läßt sich auch Schumachers unausgesprochenes ästhetisches Prinzip des unentwegten Wechsels bildnerischer Mittel und Rollen, wie es für **Rofos** exemplarisch aufgezeigt wurde, angliedern.

247 SW-Abb. in: Mono, S. 46.

248 SW-Abb. in: Mono, Kat. 46.

249 Mono, S. 129.

250 Siehe vor allem *Winona* (1968) (SW-Abb. in: Mono, S. 61); ferner: *KS-7/1968*, *KS-9/1968*, *KS-10/1968* (SW-Abbn. in: Mono, Kat. 57-59); *KS-5/1968* (Abb. in: ZF, Nr. 23). Letzteres nimmt die Motivik der über das Bild verteilten Löcher in eigener Weise erneut auf - siehe bereits die Tastobjekte, z.B. *Tastobjekt 57/1* (1957) (SW-Abb. in: Mono, S. 33), siehe *Paracelsus* (1967) (SW-Abb. in: Mono, Kat. 54); lochähnliche Elemente: *Sela* (1959).

251 rechts: eine längliche, horizontal ausgerichtete Gruppe; in der Mitte: eine im Verhältnis zu jener leicht gestauchte Ringformation mit wechselnder Ausrichtung ihrer Steine; links anschließend: vier große, flächendeckend eng aneinandergelegte Steine mit vertikaler Ausrichtung der übergeordneten Form; links unterhalb: ein kompakter, ringähnlicher Schluß vorwiegend flacher Steine mit schmal ausgelassenem Binnenraum. Die Vermittlung geschieht überwiegend durch kleine Steine, die den Gruppen nicht klar zuzuordnen sind, sowie durch Auskragen einzelner Steine der Gestaltformationen.

252 Beispiele: *Indemini* (1974); ***Eliam*** (1974); *Haleb* (1975); ***Elias*** (1975); *Zargala* (1975).

253 Mono, S. 141.

254 zum Beispiel Kartoffelkraut: Mono, S. 141. Stellvertretend für viele Arbeiten: *Moro III* (1975) (SW-Abb. in: Mono, S. 94); *Bes-Bes I* (1985); *Palau I* (1986), *Taratuga* (1987), *Bussola* (1987).

255 Marie E.P. König: *Am Anfang der Kultur* (1973). Ullstein Verlag. Frankfurt, Berlin, Wien 1981. S. 22 - 25, 151 f.

256 Die Collage behauptet zwischen Bild und Relief eine gesonderte Gattung. - Gustave Moreaus Intention der Bildoberflächenreliefierung als 'konkrete' Vergegenständlichung von Kostbarkeit - vgl. z.B. sein spätes Gemälde *Jupiter und Semele* (1885) - berührt

die ästhetische Diskutierbarkeit der Bildoberfläche als bewußt einsetzbares bildnerisches Mittel immerhin auf schüchterne Art.

- 257 Schmalenbach: E.S., Kestner-Ges. (Anm. 41), S. 4.
- 258 Gehlen: Zeit-Bilder (Anm. 8), S. 198 f.
- 259 Gehlen: Zeit-Bilder (Anm. 8), S. 198 f.
- 260 Gehlen: Zeit-Bilder (Anm. 8), S. 107 f.
- 261 Schmalenbach: E.S., Kestner-Ges. (Anm. 41), S. 6.
- 262 Schmalenbach: E.S., Kestner-Ges (Anm. 41), S. 4.
- 263 Zwei Beispiele: Verschränkung unterschiedlicher materialer Texturen durch ähnliche Weißtöne; Zusammenbindung bildnerischer Gegebenheiten durch das Lineament.
- 264 *Kadmium* (1958): Kunsthalle Hamburg (ohne Abb.). Es gibt Ausnahmen wie z.B. *Sodom* (1957). Bezeichnend für die in der Gesamtschau eines Bildes gegenläufige Wechselwirkung zwischen deutlicher materialer Präsenz und möglicher Farbenvielfalt ist bei *Sodom* die Vorherrschaft eines einzigen Farbtons. Unübersehbar stark drängt sich Materialität dem Auge auf. Dies gilt auch für die obere, braune Partie *Rostanos* (1957)(Märkisches Museum Witten; ohne Abb.).
- 265 Lueg: Informel (Anm. 74), S. 107 und Anm. 223.
- 266 Gehlen: Zeit-Bilder (Anm. 8), S. 198 f. Siehe auch die Bemerkungen am Anfang dieses Kapitels.
- 267 vgl. Lueg: Informel (Anm. 74), Interview, S. 312, S. 326. Siehe auch: S. 125-129, 148-150, den Verweis auf Bildbeispiele, vor allem: *hegitraf* (1957), *kamen* (1958), *hagluff* (1960).
- 268 Von den - inhaltlich bedeutsamen - Momenten farblicher Angleichung des Schlauches mit den Farben des Bildes abgesehen, zeigen die wenigsten Arbeiten eine vermittelnde *Zwischenstufe* (vgl. *Herkules' Tod* (1978)(Abb. in: Gerhard Hoehme. in ein ander über (Anm. 182), S. 39). Tendenziell siedelt sich das Verhältnis von Schlauch und Bild in den Extrembereichen größter Unähnlichkeit oder größter Angleichung an - vgl. *Porta virgilia* (1983)(Abb. dito, S. 45) mit *O Haupt voll Blut und Wunden* (1984)(Abb. dito, S. 47) ohne daß im letzteren Fall die Unvergleichbarkeit der Formerscheinungen aufgehoben wird.
- 269 Gottfried Boehm: in ein ander über (Anm. 182), S. 7.

- 270 Der Schlauch ist nur eine Form unter anderen.
- 271 Werner Schmalenbach hat zu Recht immer wieder auf das Bild- Bestreben Schumachers hingewiesen, so z.B.: E.S., Kestner-Ges. (Anm. 41) S. 9; E.S., Lausanne (Anm. 42), o.S., u.a.
- 272 Etienne Souriau hat, mit der Zeitqualität als Ansatzpunkt, solche Erweiterungen bezüglich innerbildlicher wie rezeptiver Zusammenhänge für figürliche, also darstellende, Bildwerke angesprochen. - Etienne Souriau: Time in the plastic arts. In: Journal of Aesthetics & Art Criticism. VII/4, 1949. S. 294 - 307. Bes. S. 298 f.
- 273 Dies gilt, unter spezifischen Begründungszusammenhängen, natürlich für eine ganze Anzahl von Malern.
- 274 Gehlen: Zeit-Bilder (Anm. 8), S. 210.
- 275 Michel Baudson: Pluralzeit und Singularraum. In: ders. (Hrsg.): Zeit. Die vierte Dimension in der Kunst. Acta Humaniora. Weinheim 1985. S. 109 - 113, S. 113.
- 276 Das Postulat der Bewegungsaktivität bzw. wechselnder Entfernung während der Rezeption hat für nahezu alle Bildwerke Gültigkeit. Seine Begründungen, z.B. das Untersuchen von Details unter malerischen Gesichtspunkten, werden aber in den weitaus meisten Fällen den ikonografisch bedingten Vorrang der Gesamtschau nicht schmälern können. - Eine andere Begründung beruft sich auf das Bestreben, mit dem Erfassen der Faktur ein Transportmittel zum stilistischen bzw. ästhetischen Erkennen an die Hand zu bekommen. Für figürliche Bilder bzw. für Bilder, denen das Moment der Darstellung zugrunde liegt, wird die handwerkliche Herstellungsweise gegenüber motivischen und kompositorischen Gesichtspunkten als zunächst eigene, ebenfalls ästhetisch bedeutsame Problematik, dennoch auch unter dem Gesichtspunkt ihres dienenden Charakters zu behandeln sein. Wenn für das Werk Emil Schumachers das Thema des Prozesses in einem eigenen Kapitel abgehandelt wird, so bedeutet dies nicht, daß der vorliegende motivische Bestand in seiner ästhetischen Bedeutung als ein gegebenes 'Arsenal' schon bereitgelegen hätte (selbst die ähnlichsten der wenigen durch Schumacher adaptierten Form-Motive erfahren durch ihn eine unvergleichbare Umwandlung, siehe Kap. V.8. ("Einflüsse" ...)). Prozeß und Materie durchdringen alle ästhetischen und alle motivischen Aspekte eines Schumacher-Gemäldes. Das 'Motiv' entsteht mit der, im Ansatz informellen, bildnerischen Bewältigung. Sie kommt in engem Verbund mit dem Entstehungsprozeß zur

Existenz. Dies gilt auch für das Bogenmotiv. Die herausragende Bedeutung des Prozesses ordnet das gestalterische *Wie* seiner individuellen Erscheinung dem Bereich der Motivik zu. Die primäre prozessuale Qualität übersteigt das Niveau der motivischen Abwandlung. Im strengen ästhetischen Sinn konstituiert die jeweilige Individualität der Bogenform das einzeln geschaffene Motiv in vollem Umfang als ein eigenwertiges. - Eine derartige Abhängigkeit besteht für das darstellende, komponierte Bild nicht. Seine Faktur geschieht zeitlich *nach* getätigter Motiv-Angabe. Die Art seiner formalen Bewältigung ist somit wesentlich vom Motiv an sich getrennt. Der Gedanke, Schumachers Lineaturen könnten den Transfer in auch nur einen anderen individuell bedingten Fakturenbestand - von Stilrichtungen ganz abgesehen - ohne größte künstlerische Einbuße überstehen, ist abstrus. Die von individueller Faktur bestimmte wie auch die stilistische *Modifizierung* ein und desselben - z.B. landschaftlichen - *Motivs* ist dagegen als ästhetische Möglichkeit völlig plausibel.

277 Lueg: Informel (Anm. 74) S. 47.

278 Die Behandlung solcher verhältnismäßig ungreifbarer Gedankengänge, als welcher der folgende vielleicht erscheint, ist durch den Anspruch legitimiert, alle nicht ausschließlich individuell bedingten Möglichkeiten von Bilderfahrung wenigstens beispielhaft anzuführen, da solche im Sinn wissenschaftlicher Diskutierbarkeit argumentationsfähig sind. Es wäre unsachlich, diejenigen Aspekte menschlicher Gestaltwahrnehmung hiervon auszuklammern, die in ihrem dynamischen Charakter dem fundamentalen Prinzip menschlicher Handlungsorientiertheit besonders entsprechen. In diesem Zusammenhang wird auch auf die physiologischen Abhängigkeiten zwischen Wahrnehmung und Bewegung verwiesen, wie sie z.B. bei C.F. von Weizsäcker zur Sprache kommen. - Carl Friedrich von Weizsäcker: *Der Garten des Menschlichen*. Beiträge zur geschichtlichen Anthropologie. Fischer Taschenbuch Verlag. Frankfurt 1980. Kap. II,3: Die Einheit von Wahrnehmen und Bewegen. S. 153 - 166.

279 Bei Schumacher ist das spezifische Verhältnis bildnerischer Elemente zum Bildrand über den Prozeß zu begreifen. Vgl. Kap. VIII.1.c. ("Bildgröße").

280 Abbn.: *Maros* (1979), *Cliff* (1979), *Kilea I* (1980), ***Elam I*** (1981). Die Beobachtung gilt aber auch für eine Reihe von Bildern, deren lineare Figurationen in der Summe die Bildmitte als Schwerpunkt nicht verlassen. Es sind zum einen solche, deren lineare Gebilde, mehr oder weniger am Rand umlaufend,

kraftvoll gegen ihn zu pressen scheinen: *Assur* (1979), *Cala* (1979), *Hermon* (1979), **Adon** (1981); zum anderen äußern sich diese bildnerische Situationen als Einzelmomente in linearen Partien, die massive oder abrupte Randüberschneidungen zeigen, z.B. bei *Verde* (1978), *Harun* (1979), *Alba II* (1982).

- 281 Peter Winter: "Resistance ignites new energies". In: *art international*. 4/1988. O.S.
- 282 Jürgen Wißmann: Zum Werk Emil Schumachers. In: E.S. August-Macke-Preis 1978 der Stadt Meschede. 03. - 18. Febr. 1979 (Hrsg.: Stadt Meschede 1979). O.S. - und in: E.S. Fritz-Winter-Haus. Ahlen. 28. April - 30. Mai 1979. O.S. - und in: E.S. Bilder - Gouaches - Zeichnungen. Galerie Merten Slominsky. Mülheim. 28. Februar 1980 ... Galerie István Schlegl. Zürich. 10. Jan. 1981. O.S.
- 283 Siehe die Ausführungen zu **Rofos**.
- 284 Lorenz Dittmann: Farbe als Materie bei E.S. In: E.S. Werke 1974-1987. Ölbilder und Gouachen. Katalog zur Ausstellung der europäischen Akademie für bildende Kunst. Trier. 05. Dez. 1987 - 07. Feb. 1988. O.S.
- 285 Stellvertretend seien genannt: *G-4/1987* (Abb. in: E.S. Trier (Anm. 284), o.S.; *Alba III* (1982), **Gaia** (1983), *Como* (1986).
- 286 Die zu dunkle Farb-Abb. in NGB gibt die Verhältnisse nur mangelhaft wieder. Das in die Arbeit aufgenommene Detailfoto dagegen ist zu hell ausgefallen.
- 287 Auch in **Lipa** verfolgte Schumacher somit das Prinzip größtmöglichen Wechsels und dezidierter Unterscheidung. Die dem Bildplan konkret angelegte Partie der Farbvermischung konterkariert das nahezu konstruktive lineare Element, welches wie ein Gerüst mit tiefenräumlichen Gestaltaspekten die dreiecksähnliche Farbhäufung rahmend zu stützen scheint.
- 288 Die zerschlitzten und verknüpften Leinwandstränge des Spaniers Manuel Millares geben eine solche Räumlichkeit in voller Realität. Beispiele: *Cuadro 66* (1959). Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen. *Peinture 86* (1960), Mischtechnik, 132 x 98 cm. Abb. in: *Kunstforum*. Bd. 94, April/ Mai, 1988. S. 91.
- 289 Die gegenständlich realistische Darstellung einer existierenden Landschaft, ihr Porträt, bezieht sich auf ein Denotatum, diejenige einer imaginierten Landschaft auf ein Designatum - z.B. auf das mythische Arkadien (Paradebeispiele für Designata

sind die Märchenfiguren des Einhorns und der fliegenden Hexe). Insoweit ist das arbiträr 'Landschaftliche' eines in prozessual-materialer Konkretion entstandenen Schumacher-Bildes ein lediglich uneigentlich bzw. partiell Gemeintes. In der Begegnung zwischen Betrachter und Bild entsteht also ein Bedeutungspotential, welches von dem auf einem weiterentwickelten informellen Ansatz beruhenden Bild allenfalls teilweise getragen wird. Das im allgemein 'Landschaftlichen' subjektive Wahrnehmungserleben bringt mithin bei Bildern Schumachers ein Meta-Designatum zur subjektiv bedingten Existenz.

290 Weitere Beispiele: *Horeb* (1972), *Namsos* (1976), ***Kassiem*** (1980), *Urumun* (1982), *Alba II* (1982), *Elam* (1982), *Taratuga* (1987), *Kiri* (1987), *Borunda* (1987), *März* (1988).

291 Souriau: *Time* (Anm. 272), S. 296.

- 292 Ernst Gombrich: Meditationen über ein Steckenpferd (1963). In: ders.: Meditationen über ein Steckenpferd. Europaverlag. Wien 1973. S. 17 - 30. S. 28. Gombrichs weitere Bemerkungen können, bezüglich der unterschiedlichen bildnerischen Kategorien, in einen erhellenden Vergleich mit der angegebenen Situation gesetzt werden: "Auf diese Weise führt die Idee, daß ein Bild die Wiedergabe einer Realität sei, die nicht mit ihm identisch ist, zu einer interessanten paradoxen Situation. Sie zwingt uns, alle dargestellten Figuren und Gegenstände mit jener imaginären Realität zu vergleichen, die offenbar "gemeint" ist. Das gelingt aber nur dann, wenn das Bild es uns ermöglicht, nicht nur die "äußere Form" aller dargestellten Dinge zu erschließen, sondern auch ihre Größe und ihre Stellung zueinander. Sie führt letzten Endes zu jener "rationalen Raumgestaltung" der wissenschaftlichen Perspektive, die die Bildebene in ein Fenster verwandelt, durch das wir die Scheinwelt, die der Künstler für uns schafft, betrachten, als wäre sie wirklich." S. 28 f.
- 293 Gehlen: Zeit-Bilder (Anm. 8), S. 108.
- 294 Lokomotion: der Wahrnehmungseindruck von an die Beobachterbewegung gekoppelten optischen Verschiebungen der Gegenstände gegenüber dem Beobachter und, bei unterschiedlichen Tiefendistanzen, auch untereinander.
- 295 In **Mossul** zum Beispiel erscheint die dominierende, horizontale Lineatur als Konturbegrenzung einer Bodenerhebung. Im Gestaltgegensatz hierzu ist das Auge geneigt, die beiden verschieden großen Weißpartien in der linken Bildhälfte als demselben Körper zugehörig zu sehen. Insoweit scheint die weiße Fläche die Lineatur nicht allein von oben zu überlappen, sondern in kurviger Bewegung ihres ganzen 'Körpers' von hinten her zu umgreifen. Der unregelmäßige Abstand unterhalb der Lineatur suggeriert dem Auge den Eindruck einer Öffnung in einen hinteren Raum, die den unteren 'Körperteil' der weißen Fläche freigibt und in die man seine Hand stecken könnte, um die schwarze Lineatur von unten her zu fassen. - Dieser Gestaltaspekt unterminiert die Interpretation der kompakten Bodenerhebung, ohne sie auszumanövrieren.
- 296 Gerhard Götze: Interview mit E.S. In: Nike. 7. Jg, Nr. 28, Mai/Juni 1989. S. 8 f. S. 9.
- 297 Günther Fiensch: Form und Gegenstand. Böhlau Verlag. Köln, Graz 1962. S. 8 f.

- 298 Für die reine Konkretion ist das Ordnungsprinzip des Raums natürlich der Raum.
- 299 Sie ist aber, wie in der vorhergehenden Anmerkung schon angesprochen, vom konkreten Raum noch zu unterscheiden.
- 300 Jean Paulhan: *L'art informel*. Editions Gallimard. Dijon 1962. S. 18. Paulhan bezieht sich vor allem auf Jean Fautrier, Camille Bryen, Georges Mathieu, Jackson Pollock, Franz Kline, André Masson (S. 17).
- 301 Sehr wenige Bildmotive bei Schumacher neutralisieren die Oben/Unten-Relation grundsätzlich, beispielsweise die mittenzentrierten und gleichzeitig zentrifugal ausgreifenden linearen Gestalten *Canas* (1974) und einer Arbeit *Ohne Titel* (1979)(SW-Abb. in: E.S., M-Sl. (Anm. 223), o.S.).
- 302 Der Grund liegt in der bis ins Detail fortgesetzten relativen Maßstäblichkeit. Siehe am Anfang des Kapitels VI.5.c. ("Zu Vor- und Umraum des Gemäldes").
- 303 Werner Schmalenbach wies schon Anfang der sechziger Jahre nicht nur bezüglich Schumacher immer wieder auf den Eindruck hin, nicht der Künstler, sondern die Materie habe ein Martyrium hinter sich. Seine Aussagen beziehen sich aber auf den Eindruck des gesamten Gemäldes. Vgl. Schmalenbach: E.S., Kestner-Ges. (Anm. 41) S. 9.
- 304 Heinz Fuchs: *Eine neue Richtung in der Malerei* (1957). In: de la Motte (Hrsg.): *Dokumente* (Anm. 5), S. 58 - 63. - Wiederabgedruckt in: *Eine neue Richtung in der Malerei - 1957; 25 Jahre danach*. 06. Juni - 29. Aug. 1982. Galerie Heimeshoff. Essen. O.S. - Honisch: *Eigenbedeutsamkeit* (Anm. 162), S. 8. - Jensen, Maroc (Anm. 225), o.S.
- 305 zwei Beispiele von vielen: **Talmon** (1981), *Bussola* (1987).
- 306 A. Schulze V.: E.S. (Anm. 79), S. 32.
- 307 Schmalenbach, E.S., Kestner-Ges. (Anm. 41), S. 11.
- 308 Die Farb-Abb. in NGB, S. 21, ist aufgrund der Farbqualität jener in ZF, Abb. 30, vorzuziehen. Die blauen 'Kameen' sind in letzterer allerdings wesentlich leichter zu erkennen.
- 309 Abbn. in: Güse: *Djerba* (Anm. 225). Beispiele: *Djerba 4/1975* (S. 29); *Djerba 20/1977* (S. 44, farbig); ***Djerba 23/1977*** (S. 45, farbig); *Djerba 24/1977* (S.

- 46); *Djerba 18/1977* (S. 56); *Djerba 13/1978* (S. 63, farbig); *Djerba 8/1980* (S. 73, farbig); u.v.a.
- 310 Ein Marabut ist ein Kultbau zur Heiligenverehrung einer mohammedanischen Glaubensrichtung in Nordwestafrika.
- 311 GÜSE: *Djerba* (Anm. 225), S. 12.
- 312 Abb. in: GÜSE, *Djerba* (Anm. 225), S. 39.
- 313 In einigen Arbeiten der *Irak*-Serie (1988) stellt allerdings der beschreibende Charakter die für Schumacher charakteristische, gänzliche Freiheit der bildnerischen Elemente in Frage. Beispiele (Abbn. in: Emil Schumacher. *Irak* (Anm. 225), o.S.): *Irak-13/1988*, *Irak-16/1988*, *Irak-18/1988*, etc.
- 314 Beispiele (Abbn. in: GÜSE: *Djerba* (Anm. 225): *Djerba 8/1978* (S. 64); *Djerba 10/1978* (S. 65).
- 315 Abb. in: GÜSE: *Djerba* (Anm. 225), S. 29.
- 316 Beispiele (Abbn. in: GÜSE: *Djerba* (Anm. 225): *Djerba 10/1977* (S. 40), *Djerba 7/1977* (S. 43), *Djerba 14/1977* (S. 47), *Djerba 16/1977* (S. 51), etc.
- 317 Beispiele (Abbn. in: GÜSE: *Djerba* (Anm. 225): *Djerba 1/1969* (S. 27, farbig); *Djerba 1/1976* (S. 38, farbig); *Djerba 22/1977* (S. 54), etc.
- 318 Der dunkelblaue, eng an der horizontalen Farbzonengrenze angelegte Streifen in der linken Bildhälfte besitzt aufgrund seiner Formerscheinung und seiner Lage bereits eine etwas andere Wertigkeit als der hellere, einzelne Blaufleck.
- 319 SW-Abb. in: E.S. Biental Sao Paulo (Anm. 138), S. 21.
- 320 Daß es sich hierbei um Weiß handelt, ist eine Vermutung, aber wahrscheinlich. Im anderen, unwahrscheinlichen, Fall hätte ein heller Farbton die für das Weiß in Zukunft charakteristische Rolle übernommen.
- 321 Ein Vergleichsfeld mit gegenständlichen Vorstellungen kommt daher nicht zustande. Insoweit spielt der Aspekt des Rudimentären, des Fragmentarischen - vgl. Kap. VI.6.b. ("Die fragmentarische Fläche") bei ihnen keine Rolle.
- 322 Gehlen: *Zeit-Bilder* (Anm. 8), S. 113.
- 323 Siehe den Anfang des Kap. VI.5.b. ("Zu den Reliefqualitäten ...").

- 324 Vergleiche die Überschrift "Ist das noch Malerei?" zu einem Textabschnitt, in dem Gehlen, wie sogleich an einem Textbeispiel belegt, in distanziert apologetischem Tonfall eine Lanze für das Hinüberspielen des Bildes "ins Nichtbild" (S. 212 und ähnlich S. 214) bricht. S. 210 - 214.
- 325 Gehlen: Zeit-Bilder (Anm. 8), S. 210. Der Ausdruck "Kochung" wird in Goethes Farbenlehre als ein Begriff der "Alten" ausgegeben, siehe Dittmann: Farbe (Anm. 284), o.S.
- 326 Schmalenbach: E.S., Kestner-Ges. (Anm. 41) S. 4.
- 327 In: Mono, S. 82.
- 328 Honisch: Eigenbedeutsamkeit (Anm. 162), S. 8. - Vergleichbare Anmutungswerte gibt Honisch in diesem Zusammenhang an gleicher Stelle für die "Form, die sich in dünnen Ritzungen an die Materie klammert, wie Runzeln eingegraben in eine alt gewordene Haut."
- 329 Friedrich Bayl: Bilder unserer Tage. Verlag DuMont Schauberg. Köln 1960. S. 60.
- 330 Zitiert in: Bayl: Bilder (Anm. 329), S. 95.
- 331 z.B. in: Lueg: Informel (Anm. 74), S. 71, S. 116; Grzechca-Mohr: E.S. (Anm. 221), o.S.
- 332 Gespräch im Mai 1989 in Hagen. Karl Ruhrberg äußert dasselbe in: E.S.: Zeichen und Farbe [ZF]. Karl Ernst Osthaus Museum Hagen. Wienand Verlag. Hagen und Köln 1987. S. 27.
- 333 Lueg: Informel (Anm. 74), S. 117, zu den Tastobjekten: "Man könnte überdies sagen, daß jeder rein malerische Farbakzent nicht nur unnötig sondern sogar störend sein würde, weil damit direkt von der autonomen Stofflichkeit der Farbe abgelenkt würde." - An anderer Stelle unterscheidet Lueg Farbe und Plastizität ausdrücklich, z.B. S. 71 und Anm. 187.
- 334 Mono, S. 60; und Gespräch in Hagen, Mai 89.
- 335 Die Beziehungen sind also in der material und prozessual konkreten Malerei völlig anders gelagert, als, nach Max Imdahl, in der darstellenden, sog. realistischen Malerei Gustave Courbets (Imdahl: Farbe (Anm. 61), S. 106 - 108). In Courbets Malerei bezeuge die Materialität der Farbe "die Materialität des je Dargestellten vor allem in Hinsicht auf dessen Oberflächenstruktur" (S. 106 f.), wobei die Abhängigkeit der Farbwahl vom dargestellten Gegenstand selbstverständliche Voraussetzung ist.

Anders ausgedrückt, wird "vermöge besonderer Malweise die Materialität einer die Malfläche bedeckenden Farbe mit der materiellen Oberflächenbeschaffenheit eines gemalten Gegenständlichen anschauungsgleich" (S. 107). Für diese Courbet zugeordnete Vorgehensweise kann das Diktum 'notwendiger' Strukturhomologie immerhin theoretisch anerkannt werden. - Auch bezüglich Imdahls Gedankengang ist das Wort "Farbe" korrekterweise durch den Begriff der "Farbmaterie" zu ersetzen.

- 336 Zit. nach: Lueg: Informel (Anm. 74), S. 75.
- 337 Lueg: Informel (Anm. 74), S. 75. Ein anschauliches Beispiel gibt *Hegitraf* (1957). Öl/Hartfaser mit plastischen Einklebungen. 105 x 140 x 3 cm. Kunsthalle Hamburg. Abb. in: KLG. (Schultze), Abb. 6 (die Bildunterschriften wurden versehentlich mit derjenigen *Kamens* (1958)(Abb. 5) vertauscht).
- 338 Gerhard Götze: Interview mit E.S. (Anm. 296), S. 8.
- 339 So ist die Form eines je bestimmten Farbauftrags genetisch eng von seiner Farbqualität abhängig. Zur Erläuterung sei folgender konditionaler Gedankengang erlaubt: Ein roter Farbauftrag wird bezüglich einer bestimmten Bildstelle in einem bestimmten Stadium der Bildentstehung eine andere Form aufweisen als ein blauer in der gleichen Situation.
- 340 Schmalenbach: E.S., Kestner-Ges. (Anm. 41), S. 4.
- 341 Gespräch in Hagen im Nov. 1988.
- 342 Zit. nach: Max Imdahl: Cézanne - Braque - Picasso. Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen (1974). In: ders.: Bildautonomie und Wirklichkeit. Zur theoretischen Begründung moderner Malerei. Mäander Verlag. Mittenwald 1981. S. 9 - 50. S. 12.
- 343 Siehe das Titelthema von: Kunstforum, Bd. 88, März/April 1987.
- 344 Fuchs: Eine neue Richtung (Anm. 304), S. 59. - Horst Richter: Immer wieder (Anm. 157), o.S.
- 345 Beispiele: *Rapa* (1977), *Cliff* (1979), *Serubal* (1982), *Kamos* (1987), ***Aurea*** (1987), *Timra* (1989).
- 346 Lorenz Dittmann bemerkt bei Schumacher das Fehlen von Komplementärkontrasten (Dittmann: Farbe (Anm. 284), o.S.). Ergänzend ist anzumerken, daß mit dem Erreichen einer für Schumacher befriedigenden Blaupigmentanmischung 1956 wiederholt der stärkste

aller Komplementärkontraste, Blau-Orange, auftritt. Im Lauf des Jahres 1957 wendet sich Schumacher von ihm ab.

- 347 Dittmann: Farbe (Anm. 284), o.S.
- 348 Beispiele: *Horeb* (1972), *Makobim* (1974), **Elam I** (1981), *Gales* (1982); in Anklängen: *Meros* (1981/82), **Madai** (1986), *Autuno* (1987), *Borunda* (1987), **Aurea** (1987).
- 349 Alle Abbn. in W.: *Blühender Magnolien-Zweig* (1947), S. 23; *Perim* (1982), S. 66; *G-5/1987*, S. 68; *Autuno* (1987), S. 71; - SW-Abb.: *G-6/1987*, S. 69.
- 350 Stellvertretend: *Halaf* (1987), *Borunda* (1987); *Elam* (1982), *Cliff* (1979); *Goro* (1983), *Kiri* (1987); *Scala I* (1987), **Alba I** (1982), *Kilea I* (1980).
- 351 Beispiele: **Alba I**, *Alba II* und *III* (1982), *Scala I* (1987).
- 352 In der Literatur zu Schumacher hat Vittorio Fagone die symbolfreie Lichtwirkung des Weiß angesprochen. - Vittorio Fagone, Einführung zu E.S. In: E.S. Galleria Morone 6. Diretta da Enzo Spadon. Milano. 14. Nov. 1970 - 03. Dez. 1970. O.S.
- 353 Beispiele: **Adon** (1981), *Urumun* (1982), *Como* (1986).
- 354 Werner Schmalenbach spricht die Aktivierung der Farben durch Weißakzente an. - Mono, S. 109.
- 355 *Tumas* spezifische Qualität liegt zu größeren Teilen allein schon in der ungewöhnlichen Wertigkeit und Zusammenstellung der zwischen Zartheit und Grellheit, Grautonigkeit und malerischer Exquisitheit angelegten Farbbehandlung. Die Reproduktion in NGB gibt den farblichen Eindruck nur annähernd wieder.
- 356 Hofstätter: Malerei und Graphik (Anm. 20), S. 209.
- 357 Es gibt einige wenige Gemälde, deren Lineaturen farbig sind, beispielsweise *Matora* (1966), *Candi* (1975).
- 358 Vergleiche beispielsweise mit **Adon** (1981), *Saba* (1986) und *Tuma* (1986).
- 359 Beispielauswahl: *Harun* (1979), **Elam I** (1981), *Gales* (1982), *Merkur* (1984).
- 360 Siehe Kap. VI.2. ("Die Grundformen bildnerischen Aufbaus ab 1961"), VI.6.a. ("Der Fleck als Farbform").

- 361 Beispiele: *Hiob* (1973), *Macumba* (1973/74), **Ohne Titel** (1974), *Indemini* (1974), *Lacrima* (1977), **Mossul** (1986), **Madai** (1986).
- 362 Siehe **Petros II** (1976).
- 363 Beispiele: Die etwas gröberen Formen der farblich differenzierenden Pigmentstreuung bzw. des Ausnutzens der durch sie reliefierten Oberfläche sind auf den Reproduktionen natürlich leichter zu erkennen als die reinen Streuungen. Zu den ersteren gehören **Madai** (1986) und **Mossul** (1986), zu den letzteren *Edina IV* (1983) und *März* (1988).
- 364 Zu Götz: Karl Otto Götz: Gemaltes Bild - Kinetisches Bild. In: ders. Bilder und Arbeiten auf Papier 1935-1988. Kunstverein Braunschweig. 14. Okt. 1988 bis 29. Jan. 1989. S. 97 - 99. S. 97.
- 365 Beispiele (alle Kat BRD): - Götz: **Bild vom 8.2.53** (1953), S. 120; - Sonderborg: *Park Avenue South 333, 22.1.1961, 22.07-23.25 Uhr* (1961), S. 123; - Brüning: **Bild 2/63** (1963), S. 131.
- 366 Vgl. beispielsweise die entsprechend unterschiedlichen Wichtungen bei **Lipa** (1986), *Gula* (1987)(Materialmodifikation), **Paso** (1983) (malerische Betonung), *Kilea I* (1980), **Elam I** (1981)(Anschau-lichkeit des Prozessualen).
- 367 Siehe Lueg: Informel (Anm. 74), S. 208, und Götz: Erinnerungen und Werk. Band Ia und Ib. Concept Verlag. Düsseldorf 1983. Band Ib. S. 854.
- 368 Schumacher, zit. nach: Gerhard Götze: Interview mit E.S. (Anm. 296), S. 9. Zu den Titeln bei Schumacher äußert sich Schmalenbach in: *Mono*, S. 76 - 81.
- 369 Gehlen: *Zeit-Bilder* (Anm. 8), S. 186.
- 370 *Mono*, S. 128: *Ozark, Menomah, Winomah*.
- 371 Doreet LeVitte Harten: E.S. in: *Nike*. 7. Jg, Mai/Juni 89. S. 10 f. S. 11: *Madai, Gafron, Garo, Elam*.
- 372 Lorenz Dittmann: Horizonte des Mythischen in ungegenständlicher Malerei. In: Schmid, Wieland (Hrsg.): *GegenwartEwigkeit. Spuren des Transzendenten in der Kunst unserer Zeit*. Martin Gropius-Bau. Berlin. 07. April - 24. Juni 1990. Edition Cantz. S. 55 - 64. S. 57.
- 373 In: E.S. Katalog des Studio Rasch. Wuppertal. 1947. Zit. nach: de la Motte (Hrsg.): *Dokumente* (Anm. 5), S. 190. Das in der zweiten Einklammerung Gesagte

bezeugt den auf den Gesamteindruck gerichteten großen Zusammenhang, den die gestalterischen Mittel einer abstrahierenden, ab ca. 1951 auch geometrisierenden, Bildorganisation anstrebten. In Verbindung damit halten die damals überwiegend kleinen Bildformate den Blick natürlicherweise vor allem auf das Gesamt des Bildes gerichtet.

374 SW-Abb. in: DSL, S. 24, und in: Stä, S. 18.

- 375 Siehe die zeitlich geordnete Abfolge der Gemälde in ZF. Schumacher bestätigte diese Reihenfolge der Entstehung auch persönlich (01. April 1992). **Dionysisch** sei in der Intention entstanden, "Zucht und Ordnung" in die gestalterische Anlage von **Innuration** "reinzubringen". Bemerkenswert ist auch die vierfache, wohl als offiziell zu verstehende Größe von **Dionysisch** gegenüber **Innuration**. Zu diesen Gemälden siehe auch Kap. V.8. ("Einflüsse ..."), in dem auf das motivische Vorbild Willi Baumeisters eingegangen wird. - Albert Schulze Vellinghausen berichtet von einem Bild, das Schumacher nach der Rückkehr von seiner ersten Pariser Reise im Herbst 1951 gemalt habe, als einem "Dokument des Durchbrechens". Nach Schulze Vellinghausens Beschreibung ("... in so merkwürdig kurvigen Schleifen, als solle ein Inbild des Autoverkehrs und der Fluktuation umschrieben werden.") muß sich Schumacher mit diesem, offenbar bis heute nicht veröffentlichten, Bild noch weiter vorgewagt haben als mit **Innuration**. - Schulze V.: E.S. (Anm. 79), S. 30.
- 376 122 x 205 cm. SW-Abb. in: Mono, Kat. 36.
- 377 Städtische Kunsthalle Recklinghausen.
- 378 Stellvertretend: *Quadro em vermelho* (1961)(SW-Abb. in: E.S. Bienal Sao Paulo (Anm. 138), S. 17); *Libya* (1962)(SW-Abb. in: E.S. Gal. van de Loo (Anm. 157), Abb. 1.).
- 379 Siehe Kap. VI.11. ("Zur Grafik").
- 380 Meyer zu Eissen: Frühwerk (Anm. 51), S. 14. - Siehe auch die geschweifte Kontur der Stuhlrückenlehne des gleichnamigen Hochformats aus demselben Jahr.
- 381 Ektachrome im Archiv des Josef-Albers-Museums, Bottrop.
- 382 Siehe die Stellungnahme zu W. Schmalenbachs Einschätzung des Einflusses von Wols auf Schumacher im Kap. V.8. ("Einflüsse ...").
- 383 Abbn.: J.A.1: Ektachrome im Archiv des Josef-Albers-Museums, Bottrop. Abora: Mono, Kat. 37.
- 384 SW-Abb. in: Mono, Kat. 33.
- 385 Abb. auf der Einladung zur Ausstellung E.S. der Galerie Heseler, München, 05. Mai - 12. Juli 1988.

- 386 Beispiele: *Muscheln* (1946), *Frau vor offenem Fenster* (1946), *Flußlandschaft mit Stein* (1947), *Stilleben mit Pilzen* (1948).
- 387 Mono S. 71 - 74.
- 388 Mono, S. 73.
- 389 Deutlich macht dies z.B. der Vergleich zwischen der Auswahl hochkarätiger Gouachen durch W. Schmalenbach in seiner Monographie und einer Reihe von weniger befriedigenden Gouachen, wie sie im Katalog des KV Augsburg, 1985, abgebildet sind. - E.S. Arbeiten auf Papier. Kunstverein Augsburg. 18. Sept. - 27. Okt. 1985 ... - ... u.a.O. 1987.
- 390 Mono, S. 73.
- 391 Abbn. in: Mono, S. 116 f., W, S. 63 f., AP, S. 84 f.
- 392 Siehe *Tamana*, *Merkur*, *Munin* (alle 1984), *Blanco* und *Safar* (beide 1985).
- 393 Vgl. die Gouache *G-10/1982* (SW-Abb. in: ZF, S. 25, mit *Cala* (1979)). - Vgl. die Gouache *G-18.1981* (1981)(SW-Abb. in: AP, S. 89) mit der Radierung *1/1988 - G.1045* (Aquatinta u. Kaltnadel)(ohne Reproduktion; sie wurde gezeigt in der Ausstellung der Frankfurter Galerie Meyer-Ellinger von Januar bis März 1989).
- 394 Büchner: E.S. - Zeichnung, Farbe, Geste (Anm. 146), S. 12.
- 395 Der beispielhaften Überprüfbarkeit halber werden die Abbildungen. folgender Gouachen in: Mono angeführt: *G-21/1974*, S. 85; *G-12/1974*, S. 97; *G-7/1978*, S. 110. Siehe aber auch die Farb-Reproduktionen im Kat. des Augsburger KV, 1985 (Anm. 389) und des Katalogs Trier, 1987/88 (Anm. 284), o.S.
- 396 Beispiele: *Maroc 25* (1983)(Abb. in: E.S. Maroc (Anm. 225), *G-8/1987* (Abb. in: E.S. Trier (Anm. 284), o.S.).
- 397 Hans-Peter Riese vertritt gegenteilige Ansichten: Die Gouachen seien "dem kalkulierenden, konstruierenden Geist" näher als die Bilder; "die Fläche des Papierbogens" muß "von vorneherein strukturiert werden", gegenüber den realen Widerständen der großen Bilder erfordere die "kleinere, weiße, überschaubare Fläche des Papiers (...) stärker den Bildentwurf." Gewiß läßt sich in der Überschaubarkeit der überwiegend, bei weitem aber nicht immer, kleinen Formate, theoretisch sehr wohl viel leichter auf den Halt einer formalen Konstellation innerhalb der

Bildfläche hin arbeiten. Die Ergebnisse widersprechen diesem Verständnis jedoch deutlich; klar zeigen die Gouachen, daß Schumacher, wenn er in einzelnen Lineaturen bzw. Figurationen zu ponderierenden Wirkungen kommt, die Prozeßhaftigkeit in nicht geringerem Umfang zum Ausdruck bringt. - Gerade und vor allem den Gemälden läßt Schumacher eine anfängliche 'Strukturierung' ihrer Grundflächen zukommen. - Hans-Peter Riese: E.S. Neue Gouachen. In: E.S. Arbeiten auf Papier. Kunstverein Augsburg. 18. Sept. - 27. Okt. 1985 ... u.a.O. 1987. S. 6 - 12. S. 11. - Joachim Büchner wiederum meint 1982: "Die bildnerische Rechnung - als absichtlich gesteuerte Komposition - bleibt aus dem Spiel ..." (Büchner: Zeichnung (Anm. 146), S. 12). Büchners Sichtweise der in den Gouachen 'möglichst ungehinderten und ungestümen Niederschrift' (vgl. ebda.) bedingt nicht von vornherein den ästhetischen Anspruch einer gelungenen "traumhafte(n) "Sicherheit" (dito, S. 11). Mit der Entscheidung für einen weitgehenden Wegfall von Korrekturmöglichkeiten verlagert sich das künstlerische Wagnis bei den Gouachen teilweise weg vom Produktionsvorgang und hin zur Zumutung, auch womöglich als kurios empfundene Ergebnisse zu akzeptieren.

- 398 Für die allgemeine Verringerung der grafischen Aktivitäten - genauer gesagt, der Absatzmöglichkeiten informeller Grafik - macht Albert Schiessel, der Verleger des grafischen Abstracta-Verlages in Freiburg, die abrupte Hinwendung des öffentlichen

Interesses zu den "neuen amerikanischen Kunsttendenzen" verantwortlich. Ergänzend ist innerhalb des bundesdeutschen Kunstgeschehens der Interessenwechsel weg vom Informel und hin zur Gruppe Zero zu erwähnen. - Albert Schiessel, Vorwort. In: E.S. Die frühe Druckgraphik. Abstracta-Verlag. Freiburg/B. O.J. O.S. - Zum Jahr 1964 siehe die großformatigen Lineatur-Radierungen (Abbn. in: Mono, S. 70 f). Zum Jahr 1974 und 1988: Arbeiten aus diesen Jahren waren in der Galerie Meyer-Ellinger, Frankfurt, Januar-März 1989, zu sehen.

- 399 Friedrich Hebbel: Aus den Tagebüchern. Mit sechs Radierungen von Emil Schumacher (entstanden 1968). Rainer Verlag. Berlin 1970. - Friedrich Bayl: zu E.S. In: ders.: J.W.v. Goethes "Tagebuch". Mit 6 Kupfern von Emil Schumacher. Pressendruck des Verlages DuMont Schauberg. Köln 1963.
- 400 "Farbe in der Radierung widerstrebt mir." Undatiertes Zitat (spätestens 1970) nach Albert Schiessel im Vorwort des Kat.: E.S. Frühe Druckgrafik (Anm. 398), O.S.
- 401 SW-Abb. in: Mono, Kat. 33; zwei Fotografien im Fotoarchiv der Städtischen Kunsthalle Recklinghausen.
- 402 Beispiele (Abbn. in: E.S. Frühe Druckgraphik (Anm. 398): Nr. 21 und Nr. 22 (*Hubbelratz*), letztere zweifarbig.
- 403 Breitere Ätzspuren auf der Radierplatte haben für den Farbeinrieb vor dem Druck zur Folge, daß die Druckfarbe mit dem Akt der Plattenpolierung zu größten Teilen wieder ausgewischt wird. Die andere Möglichkeit, das Aufbringen von Kollophoniumstaub, erfordert für das Erreichen linearer Bildelemente vor dem Ätzzvorgang die Abdeckung der umgebenden Partien, also ein Aussparen der gemeinten Form und somit ein Denken, das die Umkehrung von Negativ- in Positivformen abwägend zu berücksichtigen hat. Ein solch kalkulierendes Vorgehen würde hinsichtlich der breiten Schumacher'schen Lineaturen ein kategoriales Hindernis für spontanes künstlerisches Gestalten bedeuten.
- 404 Abb. in: E.S. Frühe Druckgraphik (Anm. 398), Kat. 16. SW-Radierung, Bildgröße: 18,5 x 11,5 cm. Die der Arbeit beigelegte, verschwommene, unregelmäßig beleuchtete Fotografie kam unter denkbar ungünstigen Bedingungen zustande.
- 405 Abb. in: E.S. Edition Rothe, o.S., Verlagsnummer 401, Aquatinta, Bildgröße: 50,5 x 33,5 cm.

406 Siehe Kap. VI.1.

407 Eine Wahrnehmungsinterpretation, die für die mitteldunklen Doppelstränge, siehe z.B. diejenigen, welche die beiden Löcher in Plattenmitte ungefähr waagrecht verbinden, nicht automatisch zutrifft. Dort könnten sie auch die Wände eines erhöhten bzw. vertieften Grats vorstellen. Die zweite Variante ist aber in Anbetracht der technischen Vorgehensweise des Polierens erhabener Stellen vor dem Druck auszuschließen, weil das Auswischen vertiefter Grate bis zur Blankheit des Gratbodens dieser Methode genau widerspricht. Bedenkt man den Poliervorgang, so ist das mechanische Übergehen schlecht zugänglicher, weil gekrümmter Partien naheliegend.

408 Die Übertragung der Druckerschwärze von der Platte auf das Papier erfolgt im Prinzip nicht durch mechanischen Druck, sondern durch mittels Befeuchtung des Papiers bewirktes Aufsaugen.

409 Insgesamt wirken die hellen Abzugsstellen als plastisch zweifach gestuft. Die flächigen Partien werden als ein mittleres Höhenniveau begriffen. Gratige Züge scheinen zusätzlich nach vorne zu treten.

410 Auf der Ausstellungsliste der Galerie Meyer-Ellinger, Januar - März 1989, war sie - eine korrekte Verifizierung vorausgesetzt - mit G-919/1974 bezeichnet. Eine veröffentlichte Reproduktion ist nicht bekannt.

411 Ekkart Klinge: E.S. Keramik. Hetjens-Museum. Deutsches Keramik-Museum. Düsseldorf. 6. März bis 23. Mai 1988. Badisches Landesmuseum. Karlsruhe. 11. Juni bis 4. Sept. 1988. S. 5 - 6. S. 6.

412 SW-Abbn. in: E.S. Keramik (Anm. 411): zwei *Objekte* (1974), S. 8, zwei schlangenförmige *Reliefs* (1986), S. 36.

413 Abbn. in: E.S. Keramik (Anm. 411), Farb-Abbn.: *Bildfläche*, K 48/1974, Umschlag; *Bildplatte*, K 50/1974, S. 13; - SW-Abb.: *Bildplatte*, K 49/1974, S. 25.

414 Abbn. in: E.S. Keramik (Anm. 411): *Bildplatte*, K 35/1974, S. 17 (Acrylfarben auf Schamottstein); *Bildplatte*, K 16/1974, S. 19.

415 Abbn. in: E.S. Keramik (Anm. 411): *Flache Schale*, K 1/1976, S. 14 (c); *Bildfläche*, K 19/1986, S. 20; *Teller*, K 9/1986, S. 21; *Bildfläche*, K 18/1986, S. 23.

- 416 Abbn. in: E.S. Keramik (Anm. 411): *Teller, K 2/1977*, S. 18; *Teller, K 2/1974*, S. 27 (SW-Abb.); siehe auch die Abbn. auf S. 42 f.
- 417 Abbn. in: E.S. Keramik (Anm. 411): *Flache Schale, K 46/1974*, S. 14 (a); *Flache Schale, K 1/1986*, S. 22; - SW-Abbn.: **Flache Schale, K 51/1974**, S. 9; *Flache Schale, K 5/1977*, S. 28 (b).
- 418 Friedrich Bayl, Vorwort. In: E.S. Galerie van de Loo. München. 15. März - 12. April 1958.
- 419 Horst Richter: Immer wieder (Anm. 157), o.S.
- 420 Karlheinz Schmid: Scharf aufs nächste Bild. In: Zeitmagazin. Nr 9, 20. Febr. 1987. S. 50 - 58. S. 56, und Aussage Schumachers im persönlichen Gespräch im Mai 1988 in Hagen.
- 421 Zu den "Zufällen" siehe Kap. VII.3.g. ("Kontrolle und Zufall").
- 422 Gespräch im Mai 1988 in Hagen.

- 423 Riese: E.S. Neue Gouachen (Anm. 397)), S. 10.
- 424 In Kap. V.8. ("Einflüsse und Ähnlichkeiten").
- 425 Zit. nach: Gudula Overmeyer: Studien zur Zeitgestalt in der Malerei des 20. Jhs. Robert Delaunay - Paul Klee (Diss). Georg Olms Verlag. Hildesheim, Zürich, New York 1982. S. 128.
- 426 "Halten wir uns nicht damit auf, über die Prozedur des Malers etwas erfahren zu wollen: damit wäre nichts erklärt, es weckte das Interesse nur an falscher Stelle." E.S.: Farben und Einfälle, in: Blätter und Bilder (Anm. 91), S. 34.
- 427 Siehe auch ihre grundsätzliche Berücksichtigung in den Kap. VIII.2.a. und b. ("Innere Notwendigkeit"); ("Zu Walter Kambartels Text ...").
- 428 Siehe Kap. V.2.
- 429 Es versteht sich von daher, daß Schumacher mit dem Surrealismus nichts zu tun hatte.
- 430 Eco: Das offene Kunstwerk (Anm. 53) S. 180. - Über das prozessuale Vorgehen einer Bildentstehung bei Schumacher wurde in zusammenhängender Form sehr selten geschrieben. Für die zweite Hälfte der fünfziger Jahre ist eine Passage des Textes von Sylvanus: E.S. (Anm. 58), auf S. 21 f. hervorzuheben.
- 431 Geäußert 1949. E.S.: Farben und Einfälle (Anm. 91), S. 33. - Wiederabgedruckt in: E.S., Linz (Anm. 157), o.S.
- 432 Schumacher hat im persönlichen Gespräch die Wendung der 'offenen Methode' für seine Arbeitsweise akzeptiert. - Obwohl Umbro Apollonio in seinem Aufsatz "Zur Kritik des Informellen" (1961) nicht nur speziell der informellen Kunst einen fortwährenden "krisenhaften Zustand" zuschreibt (S. 12), propagiert er die Form, welche, im Umgang mit der Materie, aus einer Methode gewonnen wird (S. 13): "Überhaupt soll man sich nicht in die Improvisation und in die Ursprünglichkeit der Materie verstricken lassen, denn nur eine Methode, welche die Verbindung zwischen Technik und gedanklichem Entwurf herstellt, ist imstande, Ästhetisches von Bedeutung und Dauer hervorzubringen. Aus solcher Methode ergibt sich, was ich Form nannte: durch diese Form erprobt man die Objektivität der bildnerischen Tatsachen, während die Objektivität der Materie jedem Versuch widersteht, der anderswo hin als ins Dekorative (...) führt." Daß Apollonio allerdings in Verbindung mit informeller Kunst die Wendung "gedanklicher Entwurf" bringt,

- könnte etwas befremden, wenn es sich nicht um einen italienischen Text handeln würde. Das "conchetto" ist ein Schlüsselbegriff im Bildverständnis der italienischen Kunstgeschichte - der Kunst wie der Forschung. - Umbro Apollonio: Zur Kritik des Informellen". In: Das Kunstwerk. Heft 9, Jg 15, 1961/62. S. 12 - 14.
- 433 Siehe Kap. VI.2. ("Die Grundformen bildnerischen Aufbaus ab 1961.").
- 434 Arnold Gehlen schreibt in: Zeit-Bilder (Anm. 8), S. 192, den Überarbeitungsmöglichkeiten letztlich Unverbindlichkeit zu: "Wenn der Künstler sich an der "Spur" seines eigenen Handelns wieder zurückinspiert, kommt es zu einem Kreisprozeß, der über das Bildwerk, die Hand und das Auge wieder zurückläuft, ein Kreis, der an jedem der durchlaufenden Punkte variabel ist." Siehe, hierzu ausführlicher, Kap. VII.3.h. ("Beendigung").
- 435 Diese Vorgehensweise galt zumindest für die Zeit Ende der fünfziger, Anfang der sechziger Jahre. - Otto Hahn: Sonderborg. Verlag Gerd Hatje. Stuttgart 1964. S. 8; - Sonderborg, Zitat von 1959, in: Holler: Informel (Anm. 5), S. 35. - Bei Sonderborg wie bei Götz geht es im folgenden um die Arbeitsweisen und Bildergebnisse bis in die erste Hälfte der sechziger Jahre.
- 436 K.O. Götz: Gemaltes Bild - Kinetisches Bild (1959). Mehrfach abgedruckt, u.a. in: ders. KV Braunschweig (Anm. 364), S. 97.
- 437 Beispiel einer möglichen Gegenüberstellung: K.R.H. Sonderborg, *Park Avenue South 333, 22.1.1961, 22.07-23.25 Uhr* (1961), Tempera auf Fotokarton, 108 x 70 cm (Abb. in: Kat. BRD, S. 123. - K.O. Götz, *Maran* (1959), Mischtechnik auf Leinwand, 145 x 175 cm (Abb. in: ders.: KV Braunschweig (Anm. 364), S. 55). Siehe auch für einen zeitungleichen, aber ebenfalls aufschlußreichen Vergleich in: Kat. BRD: **Bild vom 8.2.53** (1953), Mischt. auf Lw, 145 x 175 cm, S. 120.
- 438 Zu verdanken ist dies dem Umstand, daß die Temperafarben auf dem Grund des Fotokartons unverbunden, d.h. gleitfähig bleiben. Die handwerklichen Ausgangspositionen des stofflichen Verhältnisses von Grund und Farbauftrag bei Sonderborg sind denen von Götz unmittelbar ähnlich.
- 439 Hans-Peter Riese hat den Begriff des 'Vorantreibens' im engeren Sinn der Handhabung eines Stiftes (durch Schumacher) verwendet. - Riese: E.S., Augsburg (Anm. 397), S. 8.

- 440 Paulhan: L'art informel (Anm. 300), S. 11. Mit dieser Vorstellung eines Transports, anstelle eines Vorantreibens der künstlerischen Tätigkeit auf ein Ungewisses zu, liegt der Gedanke an einen zu transportierenden Inhalt nahe. Paulhan scheint diese Unstimmigkeit zu spüren, da er auf der gleichen Seite oben schreibt: "les nouveaux ((peintres)) commencent par des signes, auxquels il ne reste plus qu'à trouver un sens".
- 441 Paulhan: L'art (Anm. 300), S. 11. - Dies gilt ähnlich für die von Umberto Eco auf das informelle Kunstwerk übertragene Vorstellung vom "Signifikat". (Siehe hierzu beispielsweise: Eco: Einführung (Anm. 207), S. 163). In "Das offene Kunstwerk" sympathisiert Eco mit der Vorstellung einer "intentionalen Botschaft" (S. 179) und mit der Verifizierung eines auch im informellen Kunstwerk eingeschränkten Feldes, "das die Auffassung lenkt und die Wahlakte leitet. (...) ein Feld, das die Beziehung kommunikativ werden läßt und sie nicht zu einem absurden Dialog macht zwischen einem Signal, das kein Signal, sondern Rauschen ist, und einer Rezeption, die nicht Rezeption, sondern solipsistisch wahnhaftes Phantasieren ist." (S. 178). Eco zeigt in dieser Passage klar seinen Standpunkt, daß alles, was kein "Signal", also kein Zeichen für eine bestimmte, wenngleich vielleicht auch ungerichtete, Botschaft in bestimmter Form, ist, "Rauschen" sein muß. Auch für ihn gilt daher die bezüglich Paulhan geäußerte Bemerkung eines nicht ganz vollständigen Zugangs zum Grundlegenden informeller, prozessual-materialer Konkretion, wie es Schumacher entwickelt hat.
- 442 Siehe Schumachers Aussage in: Gerhard Götze: Interview mit E.S. (Anm. 296), S. 9. Daß dies keine banale Aussage ist, zeigt die Vorgehensweise von K.O. Götze. Götze geht mit einem klar erarbeiteten motivischen Vorwand ans Werk, der mit jedem neuen Anlauf (bei bis zu 20 Anläufen pro Arbeitstag, siehe Götze: KV Braunschweig (Anm. 364), S. 97) in notwendigerweise variiert bzw. abgewandelter Form auftritt. Der vorgegebene motivische Ausgangspunkt bestimmt, in Verknüpfung mit der dreifach gegliederten Prozeßmethode, die Zielvorstellung zu wesentlichen Teilen. Damit schafft sich Götze zugleich einen genügend großen Freiraum, um die Bilderergebnisse aufgrund ihrer Unterschiede verschiedenen Positionen auf einer Bewertungsskala zuzuordnen, mit der Konsequenz der Annahme oder der Verwerfung. Beide Faktoren, Motivgleichheit und Formabwandlung, sind von der im Kunstverein Braunschweig abgedruckten Gouachenserie (S. 70 f., in Leporelloform) sehr schön zur Anschauung gebracht. - Ebenso wenig wie

Zielvorstellungen hegt Schumacher, abgesehen von der Intention, Bilder zu machen, die vor seiner Kritik bestehen können, gemäß seinem weiterhin wirkenden informellen Ansatz keinerlei Intentionen. Ursula Grzechca-Mohrs Bemerkung, "das Offenlegen des Entstehungsprozesses des Bildes" sei eine "vom Künstler intendierte Bildaussage", trifft daher nicht zu (in: E.S. *Ohne Titel* (1960) (Anm. 221), o.S.). Wie in Kap. VI.1. ("**Rofos**") dargelegt, entspringt die Bloßgelegtheit der bildnerischen Mittel einem der Vorgehensweise Schumachers innewohnenden, ästhetisch bedeutsamen, Modus.

- 443 im Sinn einer auf den Grund des späteren Gemäldes aufgetragene Vorzeichnung. - Arnulf Rohsmann: *Manifestationsmöglichkeiten von Zeit in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts* (Diss). Georg Olms Verlag. Hildesheim, Zürich, New York 1984. S. 44, 46.
- 444 Siehe E.S. Beitrag in: *Wegzeichen im Unbekannten. Neunzehn deutsche Maler zu Fragen der zeitgenössischen Kunst.* Wolfgang Rothe Verlag. Heidelberg 1962. S. 30 f. S. 31 - und E.S.: *Farben und Einfälle* (Anm. 91), S. 33: "Das Gefällige ist gefährlich. Immer wieder das Bild zerstören."
- 445 Die hier geschilderte Arbeitsweise basiert - aufgrund des Gestaltvergleichs des Werdenden mit dem in der Vorstellung Projektierten - auf der Wahrnehmungstätigkeit der Abstraktion. Dies gilt auch, wenn die Zielvorstellung alle Weisen der Darstellung ausklammert und/oder diese in Form konkret ausgewiesener Materialität zugrundelegt. Es wird an das im Kap. IV.3. ("Gestalt und Abstraktion") Gesagte erinnert. - Eine Variation ergebnisorientierten Vorgehens liegt in der Herausbildung einer mehr oder weniger klaren Vorstellung während des anfänglich unter Umständen mehr oder weniger unbestimmten Entstehungsprozesses. Im Vergleich von Schumachers *Innaturation* mit *Dionysisch* (beide 1952) wird dieser Aspekt vielleicht deutlich. *Innaturation* bewahrt Frische und Ungeschöntheit des Pinselauftrags in allen Teilen und Schichten. In *Dionysisch* tritt dagegen eine Verfestigung ein. Sie macht sich im scharfen Umreißen vielfach klar konturierter flächiger wie grafischer Formen bemerkbar. Die Skrupelhaftigkeit in der transparenten Überlagerung feiner Farbschichten sowie allgemein die handwerklich ungleich größere Akkuratess im Sinn einer ausführenden Genauigkeit und einer Angleichung an gedanklich Vorgestelltes setzen für *Dionysisch* zwingenderweise eine große Aufmerksamkeit hinsichtlich des Belassens bereits getätigter Gestaltungsschritte bzw. hinsichtlich einer

Zielvorstellung voraus. Ob jene von Anfang an wirksam gewesen ist, kann indes nicht festgestellt werden.

446 Gespräch in Hagen, Mai 1990.

447 Gespräch in Hagen, Mai 1989.

448 Schumacher, in: Wegzeichen im Unbekannten (Anm. 444), S. 31: "Ich kenne drei Zustände meines Bildes; den trügerischen Zustand des scheinbar fertigen Bildes, den des zerstörten Bildes und den Zustand, der die Grenze meiner Möglichkeit erreicht hat; der letzte Zustand kann das fertige Bild sein." - In einigen wenigen Fällen hat Schumacher ein bereits als vollendet angesehenes Werk nach Jahren noch einmal überarbeitet. Dazu gehörten *G-5/1969* (SW-Abb. in: Mono, Kat. 65, verändert abgebildet in: AP, S. 21) und *Garuda* (1974)(Abb. in: E.S. circolo artistico, Venedig 1976), das ich 1990 in Schumachers Wohnung überarbeitet vorfand. - Solche Vorkommnisse erwähnte Schumacher auch selber in dem FS-Film von Monika Bauer. Die Gefahr der Zerstörung sei auch für diese Fälle gegeben. - Monika Bauer: E.S. (Fernsehfilm). SWF 3. 29. Jan. 1989. 20.15 - 21.00. In der Reihe: Europäische Kulturporträts.

449 Gespräch in Hagen, November 1988.

450 Dies ist ein dem wörtlichen Zitat nicht fern stehendes sinngemäßes Zitat aus dem Gespräch in Hagen im November 1988.

451 Gespräch in Hagen, Mai 1990.

452 Gespräch in Hagen, Mai 1989.

453 Ursula Schumacher im Gespräch in Hagen, Mai 1990.

454 Siehe dazu in: Symposion Informel (Anm 5), K.R.H. Sonderborg: S. 75 f; Bernard Schultze: S. 83; Gerhard Hoehme: S. 102, 108.

455 Heiner Hepper: E.S. (Fernsehfilm). WDR 3, 26. Mai 1989. 20.00 - 20.45 Uhr.

456 Aufgrund seiner semiotischen Ausrichtung geht Umberto Eco nicht von der möglichen Konkretetheit von Erscheinungen oder Formen, die auf eine Bildfläche gesetzt sind, aus, sondern von der Existenz von Botschaften und damit der grundsätzlichen Zweifelt von Signifikat und Signifikant. Eco spricht von der "Registrierung einer Gebärde". Er setzt diese in ihrem Charakter von einem "zufälligen tellurischen Ereignis(ses)" ab (Eco: Das offene Kunstwerk (Anm. 53), S. 180 - 182). Dementsprechend spaltet er die am Bild getätigte

künstlerische gestische Bewegung auf in die "Gebärde" als solche sowie in deren Registrierung. Die "Registrierung der Gebärde" erscheint als "malerische(s) Zeichen", das "Rechenschaft ablegt" von der räumlich und zeitlich gerichteten Linienziehung der Gebärde. - Die Qualität der "Rechenschaft" existiert jedoch nicht, da es außerhalb der gestischen Bewegung am Bild selber keine andere, 'eigentliche', "verlorene(n)" Geste gibt, deren tendenziell unverfälschtes Doppel sozusagen die Spur auf dem Bild sei.

457 Gespräch in Hagen, Mai 1990.

458 Diese Feststellung wird von einem Foto untermauert, das Schumacher bei der - anscheinend beispielhaft vorgeführten - Bearbeitung einer dicken, extra aufgetragenen Lineatur zeigt. Das Foto erschien in: Karlheinz Schmid: E.S.: "Ich muß mich überlisten". In: Artis. 11, Nov. 1987. S. 34 - 39. S. 35.

459 Ulrich Schumacher in Bottrop, Mai 1989.

460 Die schattenrißartigen Zeichnungen Sonderborgs ab ca. 1964 von Dingen, die Sonderborg ebenfalls nur von der 'Erscheinungsform' her interessieren (Sonderborg, in: Symposium Informel (Anm 5), S. 121), zeigen in der Abkehr von einem wesentlich prozeßhaften Schaffen zugunsten der Abbildhaftigkeit und der Darstellung ("die muß ich einfach haben", S. 125) ungebrochene Konsequenz. Siehe die Zeichnungen und Fotografien Sonderborgs in: K.R.H. Sonderborg. Arbeiten auf Papier (Anm. 229), beispielsweise S. 76 - 87 u.v.a. Beispiele.

461 Schumacher vermittelt in seinen Äußerungen zur Bildentstehung wiederholt seine Empfindungen von Wagnis, Widerständigkeit, Kampf, Bangen um das Gelingen, Verzweiflung.

462 Das schließt die prozeßmäßige sowie die gestalthafte Gegliedertheit eines solchen Gestaltungsschritts nicht aus, siehe die dunklen Fleckaufträge in **Bogen auf Rot** (1967), das sogleich als Beispiel herangezogen wird.

463 Die behavioristische Gegensatzfigur 'Reiz - Reaktion' zeigt vielleicht noch deutlicher, von welchem Denkschema sich die folgenden Ausführungen absetzen wollen.

464 Eine leicht abgemilderte Variante zeigt das Blatt *Maroc 8*. In *Maroc 9* waltet die Reaktion nach dem gleichen gestalterischen Prinzip des Übergehens, allerdings in zartester Ausprägung. Doch auch sie

bedeutet so sehr aktives Vorgehen, daß ihr reaktiver Anteil leicht zu übersehen ist. - SW-Abbn. in: E.S., Maroc (Anm. 225), o.S.

- 465 Werner Schmalenbach: "Vieles, was dem "Unbewussten" im ersten Angriff recht und billig war, muss da um des Bildes willen gesteuert, verändert, verfeinert, verbessert und jenachdem verworfen werden." (Schmalenbach: E.S., Lausanne (Anm. 42), o.S.). - Siehe aber auch E.S.: "Das Gefällige ist gefährlich. Immer wieder das Bild zerstören. Dadurch werden Schichten aufgedeckt, die man sonst nie zu Gesicht bekommt." - in: E.S.: Farben und Einfälle (Anm. 91), S. 33.
- 466 E.S. in: Wegzeichen (Anm. 444), S. 31.
- 467 Schmalenbach: in: E.S. zum 65. Geburtstag. Hagen 1977. O.S.
- 468 Beispiele: **Bogen auf Rot** (1967), *Rochus* (1976).
- 469 Vgl. E.S., zit. nach: de la Motte (Hrsg): Dokumente (Anm. 5), S. 204.
- 470 Zit. nach: Götze: Interview mit E.S. (Anm. 296), S. 8.
- 471 Zit. nach: Schmid: Scharf (Anm. 420), S. 56.
- 472 Auf einem gegenständlich-darstellenden Gemälde könnten beispielsweise flächen- und tiefenräumlich unterschiedlich positionierte Flächenkontingente hinsichtlich der Art ihrer farblichen, ihrer malerisch-technischen, ihrer stofflich-darstellenden und ihrer raumangebenden Behandlung zueinander gewichtet werden: zwei Birnen, zwei Melonen und ein Himmelsausschnitt auf Luis Meléndez' Gemälde *Stilleben mit Melonen, Birnen und Pflaumen* (um 1767-70)(Abb. in: Von Greco bis Goya. Vier Jahrhunderte Spanische Malerei. Haus der Kunst München. 20. Febr. - 25. Apr. 1982. Künstlerhaus Wien. 14. Mai - 11. Juli 1982. S. 87.), oder: auf Jan Vermeers Gemälde *Konzert für Drei* (1660)(Abb. in: L' opera completa die Vermeer die Delft. Rizzoli Editore. Milano 1967. Tav. XVII.) die Darstellungs'einheiten' des stillebenähnlichen Komplexes mit Stoffüberwurf links, der schwarz-weiß gefliesten Fußbodenzone, der zwei Himmelsausschnitte der Malereien an der Raumrückwand.
- 473 Ein Vergleich mit dem Spätwerk Paul Cézannes mag diesen Gesichtspunkt zusätzlich verdeutlichen. Cézannes kleinflächig umrissener, modulierter Farbauftrag beansprucht gegenüber dem wiedererkennenden, gegenständlichen Sehen

bildnerische Autonomie. Sein Bemühen um eine bildnerische Gefügestruktur schließt die Intention der ästhetischen Gleichwertigkeit aller Elemente auch im Sinn ihrer unmittelbar aus der Gefügestruktur resultierenden Ähnlichkeit ein. Bei Schumacher dagegen basiert die ästhetische Gleichwertigkeit bildnerischer Elemente bzw. Schichten auf ihrer Unähnlichkeit und prinzipiellen Unvergleichbarkeit in gestalterischer Kategorie, Ausdehnung und Erscheinung. - Vgl. hierzu: Imdahl: Cézanne-Braque-Picasso (Anm. 342), S. 9 - 50.

474 Michel Baudson: Pluralzeit (Anm. 275) S. 113.

475 In: de la Motte (Hrsg): Dokumente (Anm. 5), S. 54 - 57.

476 In: de la Motte (Hrsg): Dokumente (Anm. 5), S. 55.

477 In: de la Motte (Hrsg): Dokumente (Anm. 5), S. 55.

478 Diesen Ausdruck verwendet Dagobert Frey in seinem Aufsatz: Das Zeitproblem in der Bildkunst. In: Studium Generale. Jg 8, Heft 9, 1955. S. 568 - 577, S. 577.

479 E.S.: Farben und Einfälle (Anm. 91), S. 33.

480 E.S., zit. nach: Götze: Interview (Anm. 296), S. 8.

481 E.S.: Farben und Einfälle, (Anm. 91), S. 34.

482 Eco: Das offene Kunstwerk (Anm. 53), S. 180.

483 Jean Piaget: Das Erwachen der Intelligenz beim Kinde (1959). Ernst Klett Verlag. Stuttgart 1975. S. 305. Mit dem anschließenden Satz ergibt sich möglicherweise ein methodischer Unterschied zwischen der systematischen Suche des Wissenschaftlers und den prinzipiell unwägbareren Vorgehensweisen informeller Künstler: "Mit anderen Worten, ohne ein gerichtetes Suchen kann nicht vom Zufall profitiert werden." - Der informelle Künstler kann sehr wohl vom Zufall profitieren, ohne ihn deshalb gerichtet zu suchen. Folgender sprachlicher Vorstoß könnte beide Positionen als kompatibel zueinander vermitteln: 'Bei Künstlern wie Schumacher oder Fred Thieler bedeutet bereits die Bildentstehung als solche ein gerichtetes Suchen.'

484 Gehlen: Zeit-Bilder (Anm. 8), S. 192.

485 ebda.

486 ebda.

- 487 E.S., zit. nach: Bayl: Bilder (Anm. 329), S. 95.
- 488 Souriau: Time (Anm. 272), S. 294. - Boehm: Bildsinn (Anm. 12), S. 128 - 132. Boehm stellt der Simultaneität die "Sukzession" gegenüber. Aus dem im Folgenden Gesagten ergibt sich, daß diese Problematik der Rezeptionsseite bezüglich der Kunst Schumachers keiner gesonderten Erläuterung bedarf.
- 489 Hans Georg Gadamer: Anschauung und Anschaulichkeit. In: Neue Hefte für Philosophie. Bd. 18/19, "Anschauung als ästhetische Kategorie". Göttingen 1980. S. 1 - 13. S. 12.
- 490 Es erscheint auch bei Bildern früherer Zeiten - ob bei Rogier van der Weyden, P.P. Rubens oder Claude Monet - fragwürdig, von einer Darstellungsauffassung strikter Gleichzeitigkeit im Sinn der modernen Momentaufnahme auszugehen, wie sie der fixe Belichtungsaugenblick der Fotografie vorgibt.
- 491 Rohsmann: Manifestationsmöglichkeiten (Anm. 443), S. 207.
- 492 Vielleicht wird die Eigenart der Erfahrungsweise 'qualitativer' Simultaneität und ihre exklusive Anbindung an Bildwerke durch die - hier sehr grob angedeutete - Gegenüberstellung mit der Gattung der Architektur noch etwas deutlicher. Unterscheidungskriterium ist die unterschiedliche *Bestimmung* von Bildwerk und Bauwerk. - Ein Bauwerk wenigstens auch nur 'qualitativ' simultan zu erfassen, ist von vornherein unmöglich, wie als Bestrebung unsinnig, weil seine Bestimmung die Kategorie des Blicks übersteigt. *Insoweit* stehen die grundlegenden ästhetischen Qualitäten eines Bauwerks jenseits von Bildhaftigkeit (dies ist bei Plastiken schon wieder nicht der Fall). Bei einem Bild ist die primäre Verhaltensweise der Blick, seine Bestimmung ist die Betrachtung; die Bestimmung eines Bauwerks, seine - funktionale bzw. kultische - Nutzung schließt differenzierte, Ortswechsel beinhaltende, Exploration, Betrachtung unter dem Gesichtspunkt eines gestalterischen Ganzen sowie übergreifende Symboldarstellung als Teilaspekte mit ein.
- 493 Bei einem Bild mit gegenständlicher Darstellung wird das 'Herstellen' qualitativer Simultaneität durch den Betrachter oft nur als eine vorlaufend notwendige Rahmenbedingung interpretierender Wahrnehmung aufgefaßt - und dabei die von der Gegenständlichkeit der Darstellung unabhängigen, eventuell auch prozessualen, Bildqualitäten nicht berücksichtigt.

- 494 Wilhelm Perpeet: Von der Zeitlosigkeit der Kunst. In: Jahrbuch für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft I. 1958. S. 1 - 28. - Wiederabgedruckt in: Henckmann (Hrsg.): Ästhetik (Anm. 29). S. 35.
- 495 Siehe den allgemeinen Überblick in Kap. VI.2. ("Die Grundform bildnerischen Aufbaus ab 1961").
- 496 Beispiele hierfür sind weite Strecken im ausführlich besprochenen **Rofos** (1960); *Nahum* (1976) mit der Partie rechts oben, in der sich der Rand des Farbgrunds, der einzelne Lineaturzug und der Weißauftrag begegnen; **Maroussi** (1980) mit der linken Randpartie; **Lipa** (1986) mit der strähnigen Farbmaterialvermischung oberhalb der Bildmitte.
- 497 Rohsmann: Manifestationsmöglichkeiten (Anm. 443), S. 45.
- 498 Fiensch: Form (Anm. 297), S. 58.
- 499 Overmeyer: Zeitgestalt (Anm. 425), S. 110 - 112.
- 500 Overmeyer: Zeitgestalt (Anm. 425), S. 110.
- 501 Overmeyer: Zeitgestalt (Anm. 425), S. 112.
- 502 Aquarell, 1921. Abb. in: Paul Klee. Rosenwind. Herder Verlag. Freiburg, Basel, Wien 1984. Abb. 16.
- 503 Overmeyer: Zeitgestalt (Anm. 425), S. 112.
- 504 Die gestalthaft 'jüngsten' Formen werden von den einzig unüberschnittenen Formen repräsentiert. Wenn sich die 'Entstehungsfolge' der vorhandenen Bildgestalten analogisch zur von der Aquarelltechnik wesentlich mitgetragenen "Werdeform" des Bildes verhielte, müßten diese je 'letzten' Formen die dunkelsten ihrer Formreihe sein. Das Gegenteil ist der Fall.
- 505 Beispiel: No. 32 (1950), Duco (Lackfarbe) auf Lw, 269 x 457,5 cm. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.
- 506 Gemeint sind in diesem Zusammenhang diejenigen Arbeiten, die keine Erweiterung bildnerischer Mittel über das dripping-Verfahren hinaus aufweisen.
- 507 Siehe Oskar Bätschmann: Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Wiss. Buchgesellschaft Darmstadt. Darmstadt 1984. S. 117 - 119, und Dittmann: Zeitgestalt (Anm. 181), S. 133 - 136.

- 508 Dittmann: Zeitgestalt (Anm. 181), S. 133.
- 509 Stellvertretend nur zwei Beispiele. Will Grohmann: "... was entsteht, hat immer den Charakter des Vergänglichen, Verbrannten, Zurückgebliebenen". (Will Grohmann: Deutschland, Österreich, Schweiz. In: Deutsche Kunst nach 1945. Verlag DuMont Schauberg. Köln 1958. S. 151 - 194. S. 186). - Karl Ruhrberg: "Die Farblandschaften (...) sind tellurische >Weltinnenbilder<. Es ist, als ob der Maler die Erdrinde aufbräche, Gräben und Furchen ziehend und nach dem fragend, was durch die Verwundung der Materie hindurch sichtbar werde." (Karl Ruhrberg: E.S. Zeichen und Farbe (Anm. 332), S. 22.
- 510 Schöne Beispiele für 'Gefüge', bei denen auch die 'Störungen' regelhafter Verzahnungen bzw. das fortgesetzte Ausscheren aus einem Regelrhythmus die strukturellen Regeln des Gefüges bestätigen, sind die Arbeiten Joseph Faßbenders von ca. 1955 - 58. Siehe z.B. (Abbn. in: Günter Aust: Joseph Fassbender. Verlag Aurel Bongers. Recklinghausen 1961): *Hantel IV* (1956)(SW-Abb. S. 44), *Wandbild ohne Titel* (1958)(Abb. S. 55.)
- 511 Beispiele: **Gibbo** (1957), *Green Gate* (1958), *Acheron* (1958).
- 512 Eine Äußerung Schumachers 1987 scheint dieser Aussage zu widersprechen: "Das Bild besteht zwar aus vielen Einzelheiten, aber im Grunde muß es ein Gefüge, ein Zusammengefügtes sein, das eine große Form ergibt." Der Widerspruch löst sich vielleicht mit der Bemerkung auf, daß die nun vielfach angeführte Art der Verschränkung bildnerischer Mittel ab 1960 den Anspruch eines Bildgefüges nach geometrisierender Art bei weitem übersteigt. - Christoph Brockhaus: Von künstlerischer Freiheit. Werkstattgespräch mit E.S. September 1987. In: E. S. Deutsche Siedlungs- und Landesrentenbank [DSL]. Bonn 1987. S. 9 - 14. S. 12.
- 513 Beispiele: *B-31/1971*: die Ineinanderflechtung von Lineatur und Weißauftrag; **Petros II** (1976): die Einflechtung der Steinformen in das übrige Bildareal durch deren Übermalung in linearen Formen; *Ficus I* (1980): flechtenhaft verknüpfte, wurzelige Formen; *Gula* (1987): die imaginäre, aufeinander bezogene Verzahnung der Einzelformen auf Distanz wie auch in die umgebenden Leerräume; **Mossul** (1986): die konkrete wie gestalthafte Verzahnung von linkem Weißauftrag mit der Lineaturenpartie, deren Effekt den Eindruck hervorbringt, man könne die Lineatur von unten umgreifen - etc.

- 514 Willi Baumeister: Das Unbekannte in der Kunst. Köln 1960. S. 52. Zit. nach: Honisch: Bildform (Anm. 81), S. 14, Anm. 4.
- 515 Die Formenkorrespondenz der Lineaturen mit den teerigen Aufträgen im unteren Bildbereich kann dieses Manko nicht beheben.
- 516 in der Formulierung Thomas Zaunschirms (Systeme der Kunstgeschichte (Diss.). Wien 1975. S. 222): "Das Entstehen eines Werkes sei seine eigene Geschichte und darum unwesentlich falsche Gegenwart, welche im ruhenden Endzustand zur wahren Gegenwart findet." Ein solches Idealitätsdenken, welches das ästhetische Ergebnis von seinen Entstehungsfaktoren abtrennt, mag seine Gültigkeit für die reine Ausführung von Bildentwürfen haben. Im Zeitalter der quantentheoretischen Erkenntnisse, gemäß der alle Dinge, Sachverhalte, Systeme und Aktivitäten voneinander abhängen, ist es nicht zu halten. Es erscheint heute sinnlos, künstlerische Ergebnisse und Leistungen begreifen zu wollen, ohne das in ihnen erkennbare Denken und daher auch die jeweiligen Künstlerwege, die zu ihnen führten, als wesentlich zu werten. Als sofort einleuchtende Beispiele denke man an das Temperament van Goghs oder, bezüglich der konkreten Bildentstehung, an die durch Charlotte Berend überlieferten Temperamentsäußerungen Lovis Corinths: "... ich sah, in welcher Ekstase er sich befand ... (...) Ich konnte nicht sehen wie er malte, aber ich vernahm sein heftiges Atmen und leise gemurmelte Worte der Begeisterung." etc. - Zit. nach: Eberhard Ruhmer: Corinth als Schüler und als Lehrer. In: Lovis Corinth 1858 - 1925. Gemälde und Druckgraphik. Städtische Galerie im Lenbachhaus München. 12. Sept. - 16. Nov. 1975. Prestel-Verlag. München 1975. S. 93 - 101. S. 99.
- 517 Riese: Neue Gouachen (Anm. 397), S. 12. Ähnliche im Vagen verbleibende Aussagen finden sich z.B. bei Meyer zu Eissen: Frühwerk (Anm. 51), S. 12; Büchner: E.S. In: Positionen (Anm. 213), S. 193; Lueg: Informel (Anm. 74), S. 119.
- 518 Westpfahl: Das Nicht-Formelle (Anm. 84), S. 45.
- 519 Perpeet: Zeitlosigkeit. In: Henckmann (Hrsg.): Ästhetik (Anm. 494), S. 37.
- 520 Als stellvertretende Beispiele für die äußerst vielfältigen Möglichkeiten innerbildlicher Bezugnahmen seien an dieser Stelle genannt: Hell-Dunkel- und Farbwerte, Bearbeitungsgrad verschiedener Bildpartien, Richtungstendenzen freier, konturbildender oder geschlossener Linien.

- 521 "There is no possible means by which the alleged conations and organic sensations among which a balance is alleged to be felt can be brought to the level of conscious awareness and the assertion that they exist and that the balance of shape which we seem to see is really a balance among unconscious conations is purely gratuitous." - Harold Osbourne: Transcendentalism. In: ders.: Aesthetics and Criticism. Routledge & Kegan Paul LTD. London 1955. S. 177 - 217. S. 214.
- 522 Beispiel: *Park Avenue South 333*, 22.1.1961, 22.07 - 23.25 Uhr (1961)(Abb. in: Kat BRD, S. 123).
- 523 Beispiele: (Abbn. in: Fred Thieler. Im Durst der Farben . Bilder 1942 - 1986. Moderne Galerie des Saarland-Museums. Saarbrücken 1986.): *Schwebend vor Gelb* (O.14/55) (1955); S. 62; *O.16/53* (1953) S. 63.

- 524 Beispiele (Abbn. in: Mono): *Schwarzer Quast* (1978), 70 x 50 cm (SW-Abb. S. 101); *Flink* (1979), 50 x 70 cm (SW-Abb. S. 108); *Einfalls-Pinsel* (1980), 40 x 78 cm (S. 120); *Rotfleck* (1980), 34 x 51 cm (S. 125).
- 525 Beispiele: *Rapa* (1977), 60 x 70 cm; *Tanis* (1978), 92,5 x 74 cm; *Ficus I* (1980), 50 x 70 cm; *Hamra*, *Kalil* (beide 1989): beide 77,5 x 89 cm. Trotzdem die jüngeren Arbeiten in Reproduktionen weitgehend veröffentlicht sind, kann davon ausgegangen werden, daß, ab ca. 1961, eine nicht unbeträchtliche Zahl kleiner Gemälde existiert, die nicht veröffentlicht wurden. Die Begründung könnte darin liegen, daß sie im allgemeinen ganz anders geartete Qualitäten aufweisen als die größeren, 'offiziellen' Gemälde. Ein anderer Grund könnte sein, daß solche kleinen Bilder einem nicht der kommerziellen Disposition verfügbaren privaten Bereich angehören. Diese Vermutung gründet in der Beobachtung, daß in der Wohnung Schumachers einige solcher kleinformatigen, unaufwendigen Arbeiten hängen.
- 526 Beispiele: *Galgen* (1979), *Fluß* (1983), *Scala I*, *Bussola*, *Halaf* (alle 1987).
- 527 Beispiele: **Adon** (1981), *Serubal* (1982); das die ganze Bildfläche als räumliche Kategorie anmutungsmäßig bedrängende Lineaturengebilde *Gafrons* (1985/86); die 'trotz' der riesigen Fläche den Bildrand mit der Gestaltwirkung der Überschreitungstendenz aufsuchenden Bogenlineaturen *Lacrimas* (1977), ähnlich **Aurea** (1987) oder auch, in vereckter Abwandlung der Bogenform, **Talmon** (1981).
- 528 SW-Abb. in: Mono, S. 45.
- 529 In: E.S. Haus Seel (Anm. 169), S. 7 - 9.
- 530 Wie schon im Kap. VII.2. ("Allgemeines zum Prozeß") bemerkt, findet die Bearbeitung der Bilder überhaupt im fortdauernden Wechsel ihrer Position zwischen der Vertikalen und der Horizontalen statt.
- 531 Mono, S. 114.
- 532 Beispiele: - aus der gleichen Zeit: *Nero* (1962)(SW-Abb. in: Mono, S. 55), *Abanga* (1962). - **Ohne Titel** (1974): Hier wird die angesprochene Weise von 'Rhythmus' durch die kleinflächigen Weißaufträge und die Rinnsuren gebildet. - Grenzfälle: *Rapa* (1977); **Madai** (1986).
- 533 Beispiel: *Flamenco I* (1957)(Abb. in: Kat. BRD, S. 122). Anfang der sechziger Jahre führte Trier die rein grafischen Züge rhythmisch bewegter Vernetzung

über in längliche Flächenaufträge mit dem Pinsel, die er in späteren Jahren mit variierten grafischen, zum Teil scharfen Umrandungselementen versah.

534 Dieses Phänomen wurde in Kap. VI.3.d. ("Freie Lineatur ...") auch für die Flächenkontingente der zeitgleichen Radierung 11/1964 festgestellt (SW-Abb.: Mono, S. 71).

535 Schumacher meinte (im Gespräch im Mai 1989 in Hagen), daß er die oben erwähnte Vorgabe Arnold Bodes während des Arbeitens an den drei *documenta*-Bildern unwillkürlich doch wieder aus den Augen verloren und sich seinem eigentlichen Anliegen um das Gewinnen eines *Bildes* ergeben habe. Der Unterschied zwischen **documenta II** und **documenta III** ist in dieser Hinsicht signifikant. Im großen Werkzusammenhang ließe sich **documenta II** in seinem vielgliedrigen, wohl einmaligen Lineaturen-Rhythmus als das Ergebnis einer gewissen Intentions-Irritation Schumachers verstehen. Die hohe - aber eben vergleichsweise nicht höchste - Qualität des Bildes wird von dieser Aussage nicht angetastet.

536 Honisch: Bildform (Anm. 81), Anm. 4. Honisch zitiert eine Stelle aus Kandinskys Abhandlung "Über das Geistige in der Kunst" (1912): "Komposition ist eine Zusammenstellung farbiger und zeichnerischer Formen, die als solche selbständig existieren, von der inneren Notwendigkeit herausgeholt werden und im dadurch entstandenen gemeinsamen Leben ein Ganzes bilden, welches Bild heißt."

537 Gehlen: Zeit-Bilder (Anm. 8), S. 134 f.

538 Schmalenbach: E.S., Lausanne (Anm. 42), o.S.

539 ebda.

540 Schmalenbach: E.S., Kestner-Ges. (Anm. 41), S. 11.

541 Siehe Kap. V.7. ("Anmutungswerte").

542 Schulze Vellinghausen: E.S. (Anm. 79), S. 32.

543 Zeitlich den anderen voran steht ein Satz von Friedrich Bayl, der sich auf eine "phantasmagorische" Landschaftserfahrung Schumachers während einer Nachtfahrt bezieht: "Von hier aus ergab sich der Schritt zur Abstraktion ohne Bruch und Zwang als innere Notwendigkeit." - Bayl: E.S. Galerie van de Loo (Anm. 418), o.S.

Honisch: Bildform (Anm. 81), S. 10: "Es objektiviert sich in diesen Gebilden ((in die Farbmaterie

eingegrabene Linien)) Zufall und Spontaneität, die aus dem Experiment ins Notwendige gehoben scheinen."

Meyer zu Eissen: Frühwerk (Anm. 51), S. 14: "Er ((der Bogen)) (...) enthält an jeder Stelle seines Weges deutlich fühlbaren Widerstand, der dem Künstler stete Herausforderung ist. Fern jeder dekorativen Schönlinigkeit, ergibt sich der Verlauf des Bogens zwingend nur aus innerer Notwendigkeit."

Lueg: Informel (Anm. 74), S. 232: "Ob schließlich ein Farbfleck oder ein Linienfragment ((auf den strukturierten Hintergrund)) aufgemalt ist oder aus der Materie herausgearbeitet wurde, ist trotz veränderter Bildwirkung konzeptionell irrelevant und ergibt sich während des Malprozesses aus bildnerischer Notwendigkeit."

544 Kambartel: Störung (Anm. 2), o.S. - Den gleichen Inhalt raffte der Autor in seinem Aufsatz: Zur Ästhetizität der magisch-lyrischen Abstraktion bei Emil Schumacher. In: Kat. zur Ausstellung Tàpies, Schumacher. Galerie Edition Merian. Krefeld 1973. O.S.

545 Was Begriffsarbeit angeht, ist, zeitlich schon weit vor dem Text Kambartels von 1971, Werner Schmalenbach als wichtigster Exponent für den sprachlichen Umgang mit der Kunst Schumachers zu nennen. Seine Formulierungen stellen unumgängliche Eckdaten für ein Reflexionsfeld dar, aus dem Kambartel sich bewußt einen eingeschränkten Bereich vorgenommen hat, um diesen in hoher Dichte reflektorisch zu durchdringen.

546 Beispiele vor 1971 (gemäß dem Erscheinungsjahr des Textes von Kambartel)(alle Abbn. aus: Dexeus, Victòria Combalia: Tàpies. Ediciones Polígrafa. S.A. Barcelona 1986): *White And Ocher on Brown* (1961), Abb. 21; *Ocher And Pink Relief* (1965), Abb. 25; *In The Shape Of A Chair* (1966), Abb. 27; *Material In The Shape Of A Nut* (1967), Abb. 29; *Material In The Shape Of An Armpit* (1968), Abb. 31; *Body of Material And Orange-Colored Stains* (1968), Abb. 34.

547 Piaget: Erwachen (Anm. 483). - Den Hinweis auf die 'Pflichtlektüre' Piagets erhielt ich von Stefan Leonhard, dem ich hierfür danke.

548 Die - inhaltlich zwangsweise stark verkürzten - Erläuterungen beziehen sich auf die Seiten 14 - 20, 52 f. und 410 - 421, wobei Piaget die genannten Aspekte in vielfacher Form an vielen weiteren Stellen aufgreift und variiert.

- 549 Bezüglich "Assimilation" ist Piaget bestrebt, die Frage nach der exakten Unterscheidung zwischen "physiologischer", "rationaler" und, als zwischen diesen vermittelnder, "sensomotorischer" Assimilation zu klären.
- 550 Dieses Beispiel ist keiner bestimmten Passage in Piagets Buch entnommen.
- 551 Siehe in Kapitel 2.c. ("Natürlichkeit ...") die Ausführungen zu "ursprünglichem" und vermitteltem Ausdruck.
- 552 Mathieu, Georges: D'Aristote à l'abstraction lyrique. In: L'Oeil. April 1959. S. 29 - 35. S. 32.
- 553 "Nécessité d'un état second de concentration." Dieser Ausdruck ist kaum zu übersetzen. Er beinhaltet im vorliegenden Fall wohl Nachgeordnetheit und Nähe gleichermaßen, als sollte der gemeinte Zustand denjenigen der Konzentration umspielen. Mathieus Wendung erinnert, auch in Verbindung mit dem zweiten Punkt, an eine Aussage Schumachers von 1956: "Je tiefer im Unbekannten die Vision des Malers ruht, um so verfeinerter werden die Mittel, dieses Unbekannte ans Licht der Welt zu setzen. Der Schwebezustand des schöpferischen Augenblicks verlangt eine Konzentration der Sinne, der die Grenzen zwischen tiefem Traum und hellem Wachsein verwischt." Schumacher: Farben und Einfälle (Anm. 91), S. 33.
- 554 Mathieu: D'Aristote (Anm. 552), S. 32.
- 555 Paulhan: L'art informel (Anm. 300), S. 21 f., S. 42.
- 556 Mit 'quantitativ' sind hier die simplen Abhängigkeiten der den Vektor konstituierenden Elemente untereinander angesprochen: sein - bei Mathieu im allgemeinen als hoch empfundener - Betrag (der Grad seiner Geschwindigkeit), seine Richtung, sowie seine Beschleunigung. In der Erscheinungsweise des Bildes ist letztere vor allem als Parameter des Richtungswechsels zu erfassen.
- 557 Siehe oben Kap. VIII.2.a. ("'Innere Notwendigkeit'") die Aussage W. Schmalenbachs.
- 558 Vgl. Max Imdahl: "Is it a Flag or is it a Painting?" In: ders.: Bildautonomie (Anm. 342), S. 69 - 96. S. 73 - 75.
- 559 welcher bei Kambartel "außerkünstlerische" Komponenten einschließt. Siehe die folgende Anmerkung. - Selbst unter der Prämisse der Materialindifferenz würde gestische Bewegung in angenommen personenspezifisch

maximaler Spontaneität unterschiedlich ausfallen. Auch von daher weicht die Vorstellung absoluter Spontaneität von der Wirklichkeit ab.

560 Kambartels Ansprechen "außerkünstlerischer" Bezugspunkte für künstlerisches Handeln bei Tàpies und Mathieu ist kein hilfreicher Bezugspunkt zur - wohlgerneht dauerhaften - Bestimmung bzw. Zuordnung bildkünstlerischer Leistungen. Jedwede Handlungsdimension, sei sie zu einem bestimmten Zeitpunkt in den konventionell anerkannten Kanon aufgenommen oder nicht, ist in einen eben künstlerischen Zusammenhang gestellt. Ohne dieses Movens der Verknüpfung wäre der Fortgang von 'Kunstgeschichte' nicht denkbar. Verbindliche Grundlage für die durch Kambartel vorgenommene Gegenüberstellung ist das Bemühen um die prozessuale Gewinnung eines *Bildes* und nicht etwa eine Kategoriendiskussion (künstlerische - außerkünstlerische Elemente). Wenn sinnvoll von Spontaneität die Rede sein soll, zudem, wenn sie in Vergleich mit der Gattung des Bildes nach klassisch-modernem Verständnis gesetzt wird - z.B. um Mathieus Spontaneität mit den Umständen der Spontaneität bei Schumacher in Beziehung zu setzen - kann nur ihre künstlerische Relevanz mit allen Konsequenzen ihrer Wertung als *bildnerischer* Faktor zur Sprache kommen. Außerkünstlerische Aspekte allgemein menschlicher Ausdrucksweise, welche nach Kambartel kontextuell unverändert, bei "Mathieu in der spontanen Aktion als solcher", Eingang in die Kunst gefunden hätten, stehen nicht zur Diskussion. Wie in Kap. III.3. ("Verschiebung") anhand von Aussagen Frank Sibleys erläutert, ist überdies eine kategoriale Trennung von 'künstlerischen' und 'außerkünstlerischen' Aspekten, wenn sie innerhalb eines künstlerischen Zusammenhangs vorgenommen wird, nicht haltbar, da doch der Übergang zwischen beiden fließend ist. - Der Blickwinkel der *bildkünstlerischen* Bewertung nun weist Schumacher, nicht Mathieu - der in seinen theoretischen Äußerungen im übrigen ebenfalls auf der Ebene des Bildes argumentiert - den komplexeren Grad an Spontaneität zu. Auch die Schnelligkeit als Mittel, die Reflexion kurzzuschließen (Paulhan, siehe Zitat oben), ist ein künstlerisches Mittel. Sie kann aber nicht mit einer Steigerung der bildkünstlerischen Spontaneität schlechthin gleichgesetzt werden.

561 Hiermit wird nicht etwa Mathieus, weniger bildorientierter denn betont prozessualer, Ansatz kritisiert, sondern versucht, Kambartels ungerechtfertigte Ausschließlichkeit in der Zuerkennung "absoluter" künstlerischer Spontaneität an Mathieu zu veranschaulichen.

- 562 Mit 'Geschwindigkeit' als Faktor künstlerischer Auseinandersetzung ist also kein bestimmter Mindestaufwand äußeren Handelns, zum Beispiel einer Distanzüberwindung, gemeint, sondern die zeitliche Dichte des An-Denkens einer Vielzahl möglicher Vorgehensweisen in prinzipiell regelloser Verschränkung mit der Aufeinanderfolge faktischer Änderungen - vom Bereich marginaler Details bis zur folgenschweren Zäsur.
- 563 Hier können nahezu sämtliche mit Pinsel oder Tusche angefertigten Arbeiten, ob gegenständlich oder nichtgegenständlich, herangezogen werden. - Ein stellvertretendes Beispiel der neueren Zeit ist: *Maroc-10/1983* (schwarze Tusche, blaue Ölkreide. 32 x 24 cm)(Abb. in: *Maroc* (Anm. 225), o.S., und in: *W*, S. 55.
- 564 Schmalenbach: "Überall wird man ((in der Kunst Schumachers)) einer Kraft begegnen, die sich nicht auf der Malfläche austobt, sondern die zurückgehalten, kontrolliert und geistig beherrscht ist; gerade darum braucht sie den Widerstand von Materien und Materialien." - Schmalenbach: E.S. zum 65. Geburtstag (Anm. 467), o.S.
- 565 Abb.: Siehe Anm. 563.
- 566 "... diese rote Farbe ist auch roter Stoff, greifbarer, tastbarer Stoff. Es gilt, ihre Gefügigkeit zu überwinden." Schumacher: *Farbe*. Aus: ders.: "Ein Buch mit sieben Siegeln". Radierungen und Aphorismen. Erster Druck der Tukanpresse. Verlag der Galerie Rothe. Heidelberg 1972. - U.a. wiederabgedruckt in: *W*, S. 46.
- 567 Bauer, Monika: E.S. (Fernsehfilm)(Anm. 448) - Hepper, Heiner: E.S. (Fernsehfilm)(Anm. 455).
- 568 Schumacher praktiziert hier seine eigene Forderung, gemäß der die "Linie nicht aus dem Handgelenk, sondern aus dem ganzen Körper kommen muß". Fast wörtliches Zitat während des Gesprächs im Mai 1990 in Hagen.
- 569 Dieses externe Prinzip trifft hingegen auf solche Fälle zu, in denen Schumacher die Materie als ein Gegenüber mit eigenem Willen erlebt, dem er 'oft den Willen läßt', "denn ich habe erfahren, daß es weiser ist als alle Berechnungen." Dieses Zulassen ist im fertigen Bild kaum als solches erkennbar. - Schumacher: *Farben und Einfälle* (Anm. 91), S. 34.
- 570 Werner Schmalenbach unterscheidet hilfreich in "Gegenkräfte" "physischer", "psychischer" und

"geistiger Natur", mit denen und nicht etwa gegen die Schumacher eigentlich arbeitet. - Schmalenbach: E.S., Haus Seel (Anm. 169), S. 9.

- 571 Siehe Kap. VI.3.c. und d. ("Abgewinkelte Figurationen"; "Freie Lineatur ...").
- 572 SW-Abb. in: Mono, S. 72.
- 573 Die wenigen Ausnahmen bildnerischer Elemente, in Form punktierter Spurenverläufe und gerader Kanten, sind meistens bei den Radierungen zu finden, erstere z.B. auf der *Radierung 1961* (Schwarz-weiß; Bildgröße: 42,5 x 28,8 cm)(Abb. in: E.S. Die frühe Druckgraphik (Anm. 398), Titelblatt und S. 30.), letztere beispielsweise auf *Ohne Titel* (1972), Aquatinta-Radierung (Bildgröße: 22,5 x 27,5 cm)(SW-Abb. in: E.S. Edition Rothe (Anm. 405), o.S., Verlagsnummer 403).
- 574 Gehlen: Zeit-Bilder (Anm. 8), S. 197.
- 575 Gehlen: Zeit-Bilder (Anm. 8), S. 198.
- 576 Siehe: **Erdfigurationen** (1958); *Ohne Titel* (1961)(Abb. in: Galerie Sander. Informelle Malerei 1950 - 1965 [San]. Darmstadt 1987. S. 31.)
- 577 Siehe vor allem *Zwei Farbebene*n (1957)(Abb. in: Schulze V.; Schröder: junger westen (Anm. 95), Nr. 53.); ferner: *Charybdis* (1957)(Abb. in: Kat. BRD, S. 128).
- 578 Siehe: *Rheinwiesen-Pflaster* (1959)(Abb. 1 in: Einladung der Galerie Orangerie-Reinz. Jubiläumsausstellung mit Arbeiten der 50er und 60er Jahre. 23. Sept. - 31. Okt. 1989.). Ähnlich: *Perlmutter* (1960)(Abb. in: O-R 86, S. 33).
- 579 Selbstverständlich ist die Existenz 'einfacher' gebauter Bilder nicht zu leugnen. Jedoch ist auch dieser Wechsel zwischen Komplexität und meist entspannt wirkender Leichtigkeit oder auch Schlichtheit als eine ästhetisch übergeordnete Kategorie bildnerischer Variation und Durchdringung anzusehen, die sich im zeitlichen Längsschnitt offenbart.
- 580 Herman Schmalenbach: Geist und Sein (Anm. 25), S. 151 - 170. Schmalenbach erläutert die Erfahrung "qualitativen Ausdrucks" anhand der Einfühlung, mittels derer sich der Betrachter in den dargestellten Ausdruck (z.B. in die dargestellte Erregtheit einer Figur) auf eine Weise hineinversetzt, "als ob" (S. 162 f.) dieser original, also ein von der dargestellten Figur tatsächlich

erlebter, "ursprünglicher" Ausdruck, sei. Den Ausführungen Schmalenbachs ist zu entnehmen, daß er den "qualitativen Ausdruck" in erster Linie auf Motive gegenständlicher Darstellung bezieht. Dennoch ergeben sich keine Übertragungsschwierigkeiten auf nichtgegenständliche Gattungen bildender Kunst. Die relaisartige Funktion bildnerischer Gegebenheiten ist strukturell die gleiche - sowohl als konkreter Niederschlag künstlerischen, und zwar vermittelten, Ausdrucks wie auch als Vorwand für rezeptive Gestaltbildung im weitesten Sinne, Assoziationen und Anmutungswerte eingeschlossen.

- 581 Allerdings tritt der qualitative Ausdruck der Artifizialität als phänomenologische Wirkung gegenüber dem Gestaltwert der 'Natürlichkeit' in den Hintergrund, wiewohl er doch offen vor Augen liegt. Der Gestaltwert des Artifizialen ergibt sich für den Betrachter allerdings nicht über den Bereich der Anmutung, sondern mittels analytischer Betrachtung des Bildes als prozessualer Niederschlag, also aus den Aspekten qualitativer Rekonstruktion.
- 582 Schmalenbach: E.S. zum 65. Geburtstag (Anm. 467), o.S.
- 583 Herman Schmalenbach: Geist und Sein (Anm. 25), S. 146 - 151.
- 584 Gehlen: Zeit-Bilder (Anm. 8), S. 130, siehe auch S. 129.
- 585 Gehlen spricht von "Affekt". Zeit-Bilder (Anm. 8), S. 129.
- 586 Werner Schmalenbachs Satz: "Die Konzeption des Kunstwerks ((bei Schumacher)) ist nicht die eines Mediums, eines Vermittlers, eines Vehikels." steht hierzu in keinem Widerspruch. Schmalenbach spricht die Thematik inhaltlicher Referenz an, nicht einen Wesenszug künstlerischen Schaffens. Siehe auch Kap. IV. 2. ("Konkretion und ..."). - Schmalenbach: E.S., Lausanne (Anm. 42), o.S.
- 587 Fischer: Was ist Tachismus? (Anm. 5), S. 18.
- 588 Vgl. ebda.

Abkürzungen der für Abbildungsverweise herangezogenen Literatur

- AP E.S. Arbeiten auf Papier 1957-1982. Kunstmuseum Hannover mit Sammlung Sprengel. 17. Oktober 1982 - ... - Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen. 05. Juni 1983.
- Bre E.S. Werke 1936-84. Kunsthalle Bremen. Ausstellung in Zusammenarbeit mit dem Förderkreis für Gegenwartskunst im Kunstverein in Bremen. 14.10.- 25.11.1984. Badischer Kunstverein Karlsruhe. 22. Jan..- 10. März 1985.
- DSL E.S. Deutsche Siedlungs- und Landesrentenbank. Bonn 1987.
- GU Galerie Gunzenhauser. Aus den Beständen der Galerie. Katalog 11. München 1988/89.
- Ho Hofstätter, Hans H: Malerei und Graphik der Gegenwart (1969). Holle Verlag. Baden-Baden 1980.
- Kat BRD 1945 - 1985 Kunst in der Bundesrepublik Deutschland. Nationalgalerie. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz. Berlin 1985.
- Kiel E.S. Kunsthalle Kiel. 16. Aug. - 20. Sept.1987.
- KLG Büchner, Joachim: E.S. - Farbe und Materie - Wandlungen von Wirklichkeit. In: Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst. WB Verlag. Ausgabe 1. München 1988.
- Lem Zeitgenössische Kunst. 639. Math. Lempertz'sche Kunstversteigerung. Kunsthaus Lempertz. Köln. 7. Juni 1989.
- Linz E.S. Bilder und Gouachen. Neue Galerie der Stadt Linz. Wolfgang-Gurlitt-Museum. 7. Okt. - 6. Nov. 1976.
- M-Sl E.S. Bilder-Gouaches-Zeichnungen. Galerie Merten Slominsky. Mülheim. 28. Febr. 1980 - ... - Galerie István Schlégl. Zürich. 10.Jan. 1981.
- Mono Schmalenbach, Werner: E.S. DuMont Verlag. Köln 1981.

(Forts.)

Abkürzungen der für Abbildungsverweise herangezogenen Literatur (Forts.)

- NGB E.S. Späte Bilder. Nationalgalerie Berlin. Staatl. Museen Preußischer Kulturbesitz. 21. Okt. - 30. Dez. 1988. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. 12. Mai - 25. Juni 1989.
- O-R 86 Galerie Orangerie-Reinz. 50er Jahre. Köln 1986.
- O-R 89 Galerie Orangerie-Reinz. 1959-1989. Köln. 1989.
- Pos Positionen. Malerei aus der BRD. Neue Berliner Galerie im Alten Museum. 31. Okt. - 30. Nov. 1986. Staatliche Kunstsammlungen. Albertinum. - Dresden. 10 Dez. 1986 - 12. Jan. 1987. Elefantent Press. O.O. 1986.
- San Galerie Sander. Informelle Malerei 1950-1965. Darmstadt 1987.
- Stä E.S. Malerei/Painting 1936-1991. Städtische Galerie im Städel, Frankfurt am Main, 24.9. 1992 - 10.1. 1993 u.a.O.
- Stre 89 E.S. Neue Bilder. Galerie Hans Strelow. Düsseldorf 1989.
- Stre 91 E.S. 1990-1991. Galerie Strelow. Düsseldorf. Nov. - Dez. 1991.
- Tur E.S. Bilder, Gouachen, Zeichnungen. Galerie Veith Turske. 10. Dez. - Ende Febr. 1977. Köln 1976.
- W E.S. Gemälde und Werke auf Papier 1946 - 1990. Kunstverein Wolfsburg e.V. Schloß Wolfsburg. 1990.
- Wil Galerie Wilbrand. Kunst des 20. Jahrhunderts. Köln 1986.
- ZF E.S. Zeichen und Farbe. Karl Ernst Osthaus Museum Hagen. Wienand Verlag. Hagen und Köln 1987.

Literatur

(siehe auch die Liste der Literatur-Abkürzungen)

Apollonio, Umbro: Zur Kritik des Informellen". In: Das Kunstwerk. Heft 9, Jg 15, 1961/62. S. 12 - 14.

Aust, Günter: Joseph Fassbender. Verlag Aurel Bongers. Recklinghausen 1961.

Autrum, Hansjochen: Die Zeit als physiologische Grundlage des Formensehens. In: studium generale. Jg. 8, Heft 8, Sept. 1955. S. 526 - 530.

Bänfer, Carl, Beitrag zu E.S. In: junger westen. Verlag Aurel Bongers. Recklinghausen 1958. S. 24.

Bätschmann, Oskar: Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Wiss. Buchgesellschaft Darmstadt. Darmstadt 1984.

Ballard, James G.: Der überlastete Mann. In: ders.: Der vierdimensionale Alptraum (1967). Suhrkamp Verlag. O.O. 1984. S. 113 - 128.

Baudson, Michel (Hrsg): Zeit. Die vierte Dimension in der Kunst. Acta Humaniora. Weinheim 1985.

Baudson, Michel: Pluralzeit - Singularraum. In: ders. (Hrsg): Zeit. Die vierte Dimension in der Kunst. Acta Humaniora. Weinheim 1985. S. 109 - 113.

Bauer, Monika: E.S. (Fernsehfilm). SWF 3. 29. Jan. 1989. 20.15 - 21.00. In der Reihe: Europäische Kulturporträts.

Baum, Peter: E.S., in: E.S. Ölbilder, Gouachen, Tastobjekte, Radierungen 1957-71. Faltblatt Erste Österreichische Spar-Casse und Galerie Schottenring. Katalog 5. Wien. 18. April - 13. Mai 1972.

Baum, Peter: Anmerkungen zur Malerei von Emil Schumacher. In: E.S. Bilder, Gouachen, Zeichnungen. Galerie Veith Turske [Tur]. 10. Dez. 1976 - Ende Februar 1977. Köln 1976. O.S. - und in: E.S. Bilder und Gouachen. Neue Galerie der Stadt Linz [Linz]. Wolfgang-Gurlitt-Museum. 07. Okt. - 06. Nov. 1976. O.S. - und in: E.S. Modern Art Galerie Wien. 21. Juni - 15. Juli 1978. O.S. Wien 1978.

Bayl, Friedrich: "Keine Experimente!" - Experimente. In: Art International. Vol I, IX-X, Nov. 1957. S. 23 f., S. 32.

Bayl, Friedrich: Aktiv - Abstrakt. Neue Malerei in Deutschland. Städtische Galerie München. Lenbachpalais. 11. Okt. - 15. Nov. 1957. O.S.

Bayl, Friedrich: Schumacher. In: Schumacher-Wessel. Galerie Stadler. 02. März - 12. April 1958. O.S.

- Bayl, Friedrich, Vorwort zu: E.S. Galerie van de Loo. München. 15. März - 12. April 1958.
- Bayl, Friedrich: E.S. In: ders.: Bilder unserer Tage. Verlag DuMont Schauberg. Köln 1960.
- Bayl, Friedrich: zu E.S. In: ders.: J.W.v. Goethes "Tagebuch". Mit 6 Kupfern von Emil Schumacher. Pressendruck des Verlages DuMont Schauberg. Köln 1963.
- Bayl, Friedrich: Barbarocke Marginalien. In: Tapié, Michel: Strukturen und Stile. Städtische Kunstgalerie Bochum. 13. Jan. - 10. Febr. 1963. O.S.
- Beke, László: Lieber später, als nie. In: E.S. Späte Bilder. Budapest. 03. Aug. - 03. Sept. 1989. S. 7 - 9.
- Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduktion (1963). Suhrkamp Verlag. Frankfurt/M 1977. S. 7 - 44.
- Bense, Max: Aspekte Hegels in einer Ausstellung von Max Bill. In: Max Bill. Kestner-Gesellschaft Hannover. Katalog 4. Ausstellungsjahr 1968. 14. Juni - 14. Juli 1968. S. 22 f.
- Bense, Max: Ästhetische Kommunikation. in: Henckmann, Wolfhart (Hrsg.): Ästhetik. Wiss. Buchgesellschaft Darmstadt. Darmstadt 1979. S. 332 - 338.
- Bischoff, Ulrich: Material und Widerstand. In: E.S. Kunsthalle Kiel 1987. 16. Aug. - 20. Sept. 1987. S. 11 f. - Wiederveröffentlicht in: E.S. Drei Bilder von 1989. Staatsgalerie Moderner Kunst. Bayerische Staatsgemäldesammlungen München. 18. Jan. - 11. Febr. 1990. O.S.
- Boehm, Gottfried: Bildsinn und Sinnesorgane. In: Neue Hefte für Philosophie. Bd. 18/19, "Anschauung als ästhetische Kategorie". Göttingen 1980. S. 118 - 132.
- Boehm, Gottfried: in ein ander über. Anmerkungen zur Malerei Gerhard Hoehmes. In: Gerhard Hoehme. Frankfurter Kunstverein. Steinernes Haus am Römerberg. 14. Juni - 28. Juli 1985. S. 6 - 17.
- Bram Bogart. The Early Years, 1951-1965. D. & R. Hughes. Paris, Rom, Brüssel 1989.
- Breuer, Reinhard; Haaf, Günter: Ein ordentliches Chaos. In: Geo-Wissen Nr. 2/1990. Chaos & Kreativität. S. 32 - 60.
- Brockhaus, Christoph: Von künstlerischer Freiheit. Werkstattgespräch mit E.S. September 1987. In: E. S. Deutsche Siedlungs- und Landesrentenbank [DSL]. Bonn 1987. S. 9 - 14.
- Büchner, Joachim: E.S. - Zeichnung, Farbe, Geste. In: E.S. Arbeiten auf Papier 1957 - 1982 [AP]. Kunstmuseum Hannover mit Sammlung Sprengel. 17. Okt. 1982 ... Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen, 05. Juni 1983. S. 7 - 16.

- Büchner, Joachim: E.S. In: Positionen. Malerei aus der BRD [Pos]. Neue Berliner Galerie im Alten Museum. 31. Okt. - 30. Nov. 1986. Staatliche Kunstsammlungen. Albertinum. Dresden. 10 Dez. 1986 - 12. Jan. 1987. Elefanten Press. O.O. 1986. S. 190 - 195.
- Büchner, Joachim: E.S. - Farbe und Materie - Wandlungen von Wirklichkeit. In: Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst [KLG]. WB Verlag. Ausgabe 1. München 1988.
- Busch, Günter: Schumacher 1984. in: E.S. Werke 1936-84 [Bre]. Kunst-halle Bremen. Ausstellung in Zusammenarbeit mit dem Förderkreis für Gegenwartskunst im Kunstverein in Bremen. 14. Okt. - 25. Nov. 1984. Badischer Kunstverein Karlsruhe, 22. Jan. - 10. März 1985. S. 6 - 9.
- Cassirer, Ernst: Dingwahrnehmung und Ausdruckswahrnehmung. In: Göteborgs Högskolas Årsskrift. Band XLVIII, 1942: 1. S. 39 - 62.
- Catoir, Barbara: Gespräche mit Antoni Tàpies. Prestel-Verlag. München 1987.
- Claus, Jürgen: Revision der Begriffe - Tachismus bis Formel. In: ders.: Kunst heute (1963). Rowohlt Verlag. Reinbek bei Hamburg 1967. S. 21 - 29.
- Claus, Jürgen: Spontaneität und Reflexion: K.O.Götz. In: ders.: Kunst heute (1963). Rowohlt Verlag. Reinbek bei Hamburg 1967. S. 29 f.
- Gustav Deppe. Bilder, Zeichnungen, Druckgrafik von 1933 bis heute. 20. Sept. - 26. Okt. 1980. Städtische Galerie Schloß Oberhausen.
- Gustav Deppe. Bilder im Besitz des Märkischen Museums der Stadt Witten. Witten 1989.
- Dexeus, Victòria Combalia: Tàpies. Ediciones Polígrafa. S.A. Barcelona 1986.
- Dienst, Rolf-Gunter: E.S. In: E.S. Arbeiten 1957-75. Karl Ernst Osthaus-Museum Hagen. 01. Febr. - 16. März 1975. O.S.
- Dittmann, Lorenz: Überlegungen und Beobachtungen zur Zeitgestalt des Gemäldes. In: Neue Hefte für Philosophie. Bd. 18/19, "Anschauung als ästhetische Kategorie". Göttingen 1980. S. 133 - 150.
- Dittmann, Lorenz: Farbe als Materie bei E.S.. In: E.S. Werke 1974 - 1987. Ölbilder und Gouachen. Katalog zur Ausstellung der europäischen Akademie für bildende Kunst. Trier. 05. Dez. 1987 - 07. Feb. 1988. O.S.

- Dittmann, Lorenz: Horizonte des Mythischen in ungegenständlicher Malerei. In: Schmid, Wieland (Hrsg.): GegenwartEwigkeit. Spuren des Transzendenten in der Kunst unserer Zeit. Martin Gropius-Bau. Berlin. 07. April - 24. Juni 1990. Edition Cantz. S. 55 - 64.
- Dittmann, Lorenz: Emil Schumacher. In: Schmid, Wieland (Hrsg.): GegenwartEwigkeit. Spuren des Transzendenten in der Kunst unserer Zeit. Martin Gropius-Bau. Berlin. 07. April - 24. Juni 1990. Edition Cantz. S. 286.
- Documenta III, Kassel '64. Malerei, Skulptur. 27. Juni - 05. Okt. 1964. Verlag M. DuMont Schauberg. Köln 1964.
- Druckgraphik des deutschen Informel 1951 - 1963. Hrsg. von der Albrecht Dürer-Gesellschaft Nürnberg e.V. Nürnberg 1975.
- Dufrenne, Mikel: Phänomenologie und Ontologie der Kunst. In: Henckmann, Wolfhart (Hrsg.): Wiss. Buchgesellschaft Darmstadt. Darmstadt 1979. S. 123 - 147.
- Ebert, Wilhelm: Das Moment des Zufalls im künstlerischen Prozeß. In: Kunstpädagogik 74. Festschrift Reinhard Pfennig. Ratingen 1974. S. 89 - 108.
- Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik (1968). UTB. Wilhelm Fink-Verlag. München 1972.
- Eco, Umberto: Das offene Kunstwerk (1962). Suhrkamp Verlag. Frankfurt/M 1973.
- Eco, Umberto: Die Zeit der Kunst. In: Baudson, Michel (Hrsg.): Zeit. Die vierte Dimension in der Kunst. Acta Humaniora. Weinheim 1985. S. 73 - 84.
- Engelhard, Günter: Vor Ort Farbe schöpfen. In: Art. Nr. 10, 1986. S. 71 - 82.
- Fagone, Vittorio: Einführung zu E.S. In: E.S. Galleria Morone 6. Diretta da Enzo Spadon. Milano. 14. Nov. - 03. Dez. 1970. O.S.
- Joseph Faßbender. Emil Schumacher. Karl Ernst Osthaus Museum Hagen. 12. Jan. - 09. Febr. 1958. O.S.
- Jean Fautrier. Gemälde, Skulpturen und Handzeichnungen. Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln. 23. Febr. 07. April 1980.
- Fiedler, Konrad: Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit (1881). In: ders.: Schriften über Kunst. Erster Band. Verlag Piper & Co. München 1913. S. 183 - 367.
- Fiensch, Günther: Die Anfänge des deutschen Landschaftsbildes. In: Hager, Werner, Max Imdahl, Günther Fiensch: Studien zur Kunstform. Münstersche Forschungen. Heft 9. Böhlau-Verlag. Münster, Köln 1955. S. 71 - 121.
- Fiensch, Günther: Form und Gegenstand. Studien zur niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts. Böhlau-Verlag. Köln, Graz 1961.

- Fischer, Klaus J.: Was ist Tachismus? In: Das Kunstwerk. Nr. 5, Jg. 9, 1955/56. S. 17 - 21.
- Fischer, Klaus J.: Gibt es eine "ganz andere" Kunst? In: Das Kunstwerk. Nr. 4, Jg. 10, 1956/57. S. 52 - 55.
- Franzke, Andreas: E.S. In: ZET. Das Zeichenheft für Literatur und Graphik. Nr. 6, Juni 1974. S. 21 - 24.
- Frey, Dagobert: Das Zeitproblem in der Bildkunst. In: Studium Generale. Jg 8, Heft 9, 1955. S. 568 - 577, S. 577.
- Fuchs, Heinz: Eine neue Richtung in der Malerei (1957). In: Motte, Manfred de la (Hrsg.): Dokumente zum deutschen Informel. Nr. 9 der Reihe Galerie Hennemann. Bonn 1976. S. 58 - 63. - Wiederabgedruckt in: Eine neue Richtung in der Malerei - 1957; 25 Jahre danach. 06. Juni - 29. Aug. 1982. Galerie Heimeshoff. Essen. O.S.
- Gadamer, Hans Georg: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik (1960). 3., erw. Auflage. Verlag J.C.B. Mohr (Paul Siebeck). Tübingen. 1972 .
- Gadamer, Hans Georg: Anschauung und Anschaulichkeit. In: Neue Hefte für Philosophie. Bd. 18/19, "Anschauung als ästhetische Kategorie". Göttingen 1980. S. 1 - 13.
- Galerie Gunzenhauser [Gu]. Aus den Beständen der Galerie. Katalog 11. München 1988/89.
- Galerie Orangerie-Reinz. 50er Jahre [O-R 86]. Köln 1986.
- Galerie Orangerie-Reinz. 1959-1989 [O-R 89]. Köln. 1989.
- Galerie Sander. Informelle Malerei 1950-1965 [San]. Darmstadt 1987.
- Galerie Wilbrand. Kunst des 20. Jahrhunderts [Wil]. Köln 1986.
- Gall, Wilhelm: E.S. Faltblatt der Galerie der Landessparkasse - Girokasse. Stuttgart. 12. Mai - 18. Juni 1975. O.S.
- Gehlen, Arnold: Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei. Athenäum Verlag. Frankfurt, Bonn 1960.
- Geiger, Ursula: Die Maler der Quadriga und ihre Stellung im Informel. arte factum Verlagsgesellschaft mbH. Nürnberg 1987.
- Glozer, Laszlo (Hrsg.): Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939. Köln 1981.
- Götz, Karl Otto: Mein Malvorgang. In: Jürgen Claus: Kunst heute. Rowohlt Taschenbuch GmbH. Reinbek bei Hamburg 1965 S. 31 f.
- Götz, Karl Otto: Erinnerungen und Werk. Band Ia und Ib. Concept Verlag. Düsseldorf 1983.
- Karl Otto Götz. Bilder und Arbeiten auf Papier 1935 - 1988. Kunstverein Braunschweig. 14. Okt. 1988 - 29. Jan. 1989.

- Götze, Gerhard: Interview mit E.S. In: Nike. 7. Jg, Nr. 28, Mai/Juni 1989. S. 8 f.
- Gombrich, Ernst: Meditationen über ein Steckenpferd oder Die Wurzeln der bildnerischen Phantasie. In: ders.: Meditationen über ein Steckenpferd (1963) Europaverlag. Wien 1973. S. 17 - 30.
- Grochowiak, Thomas: "junger westen". In: Grafe, Peter, Bodo Hombach, Reinhard Grätz (Hrsg.): Der Lokomotive in voller Fahrt die Räder wechseln. Verlag J.H.W. Dietz Nachf. Berlin/Bonn o.J. S. 162 - 169.
- Grochowiak, Thomas: Wege zur Abstraktion: Junger Westen. In: 1945 - 1985. Kunst in der Bundesrepublik Deutschland [Kat BRD]. Nationalgalerie. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz. Berlin 1985. S. 106 - 115.
- Grochowiak, Thomas: Hann Trier: Peau de chagrin. In: Das Kunstwerk. Nr. 6 (Dez.), Jg. 39, 1986. S. 44 f.
- Grohmann, Will: Deutschland, Österreich, Schweiz. In: ders. (Hrsg.): Neue Kunst nach 1945. Verlag DuMont Schauberg. Köln 1958. S. 151 - 194.
- Grohmann, Will: Beitrag zu E.S. In: E.S. Gouaches, Radierungen. Galerie van de Loo. Essen. 30. April - 04. Juni 1959. O.S. - Und in: E.S. Galleria La Medusa. Rom 1959. O.S. - Und in: E.S. Galleria Dell'Ariete. Mailand. Ausstellungsbeginn 16. Febr. 1959.
- Grohmann, Will: über max bill. In: Max Bill. Kestner-Gesellschaft Hannover. Katalog 4, Ausstellungsjahr 1968. 14. Juni - 14. Juli 1968. S. 18 - 21.
- Grosse Perdekamp, Franz: Von der Inbrunst und Insinnigkeit allen Lebens. Mit acht Original-Lithographien von Emil Schumacher. Verlag Aurel Bongers in Recklinghausen 1949.
- Grzechca-Mohr, Ursula: E.S. *Ohne Titel* (1960). Kleine Werkmonographie 40. Städel. Frankfurt/Main 1986.
- Güse, Ernst-Gerhard: E.S. Djerba. Zeichnungen, Tuschen, Gouachen aus Tunesien. Verlag Gerd Hatje. Stuttgart 1983. S. 6 - 14.
- Haftmann, Werner: Malerei im 20. Jahrhundert (1954). Prestel Verlag. München 1976.
- Hardering, Hannes: Der Erde näher als den Sternen. Der Maler Emil Schumacher wird 75. In: Westdeutsche Allgemeine Zeitung. 29. Aug. 1987.
- Hahn, Otto: Sonderborg. Verlag Gerd Hatje. Stuttgart 1974.
- Hebbel, Friedrich: Aus den Tagebüchern. Mit sechs Radierungen von Emil Schumacher (entstanden 1968). Rainer Verlag. Berlin 1970.
- Heckmanns, Friedrich W.: "Offenbar Geheimnis". Die Reiseskizzen von Emil Schumacher. In: E.S. Irak. Wienand Verlag. Köln 1990.
- Henckmann, Wolfhart (Hrsg.): Ästhetik. Wiss. Buchgesellschaft Darmstadt. Darmstadt 1979.

- Hepper, Heiner: E.S. (Fernsehfilm). WDR 3, 26. Mai 1989. 20.00 - 20.45 Uhr.
- Hesse, Herta: Zur Ausstellung. In: Christian Rohlf's - Emil Schumacher. Entwicklungen. 26. Mai - 09. Juli 1972. Haus am Waldsee. Berlin 1972. O.S.
- Hoehme, Gerhard, ein Text ohne Titel von 1972. In: Motte, Manfred de la (Hrsg.): Dokumente zum deutschen Informel. Nr. 9 der Reihe Galerie Hennemann. Bonn 1976. S. 81 - 83.
- Gerhard Hoehme. in ein ander über. Frankfurter Kunstverein, Steiner-nes Haus am Römerberg. 14. Juni - 28. Juli 1985.
- Hofstätter, Hans H.: Malerei und Graphik der Gegenwart (1969). In der Reihe: Kunst der Welt. Holle Verlag Baden-Baden 1980.
- Holeczek, Bernhard: Zur Aktualität Emil Schumachers. In: E.S. Arbeiten 1949 - 78. Kunstverein Braunschweig. 1978.
- Holeczek, Bernhard: "Papier ist geduldig... ?" In: E.S. Arbeiten auf Papier 1957 - 1982. Kunstmuseum Hannover mit Sammlung Sprengel. 17. Okt. 1982 ... Wilhelm-Hack-Museum. Ludwigshafen am Rhein. 05. Juni 1983. S. 17 - 22.
- Holler, Wolfgang: Einleitung. In: Das Informel in der europäischen Druckgraphik. Sammlung Prelinger. Staatliche Graphische Sammlung München. 21. Sept. - 17. Nov. 1985. S. 7 - 14.
- Holler, Wolfgang: Katalogbearbeitung zu Exponaten Emil Schumachers. In: ders.: Das Informel in der europäischen Druckgraphik. Sammlung Prelinger. Staatliche Graphische Sammlung München. 21. Sept. - 17. Nov. 1985. S. 33 f.
- Holst, Niels von: Moderne Kunst und sichtbare Welt. Berlin, Göttingen, Heidelberg. 1957.
- Honisch, Dieter: Zur Bildform Emil Schumachers. In: E.S. Westfälischer Kunstverein Münster. 20. Jan. - 18. Febr. 1962. S. 8 - 12.
- Honisch, Dieter: Informelle Skulptur. In: 1945 - 1985. Kunst in der Bundesrepublik Deutschland. Nationalgalerie. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz. Berlin 1985. S. 132 - 137.

Honisch, Dieter: Von der Eigenbedeutsamkeit des Bildes bei E.S. In: E.S. Späte Bilder. Nationalgalerie Berlin [NGB]. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, 21. Okt. - 30. Dez. 1988. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. 12. Mai - 25. Juni 1989. S. 5 - 11.- Wiederveröffentlicht in: E.S. Späte Bilder. Kunsthalle Budapest. 03. Aug. - 03. Sept. 1989. S. 11 - 19.

Hui-Müller-Yao, Marguerite: Der Einfluß der Kunst der chinesischen Kalligraphie auf die westliche informelle Malerei. Verlag der Buchhandlung Walter König. Köln 1987.

Hunter, Sam: Geleitwort zum Zyklus "Poesie in Schwarz-Weiß" (1959). In: Druckgraphik des deutschen Informel 1951 - 1963. Hrsg. von der Albrecht Dürer-Gesellschaft Nürnberg e.V. Nürnberg 1975. O.S.

Imdahl, Max, Manuskript einer Rede über E.S. Hagen 1980.

Imdahl: Cézanne - Braque - Picasso. Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen (1974). In: ders.: Bildautonomie und Wirklichkeit. Zur theoretischen Begründung moderner Malerei. Mäander Verlag. Mittenwald 1981. S. 9 - 50.

Imdahl, Max: "Is it a Flag or is it a Painting?" In: Bildautonomie und Wirklichkeit. Zur theoretischen Begründung moderner Malerei. Mäander Verlag. Mittenwald 1981. S. 69 - 96.

Imdahl, Max: Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich. Wilhelm Fink Verlag. München 1987.

Informel - Symposion Informel. 08. Okt. - 12. Okt. 1982. Die Malerei der Informellen heute. Ausstellung 08. Mai - 19. Juni 1983. Moderne Galerie des Saarlandmuseums. Saarbrücken 1983.

Jensen, Jens Christian: E.S. Zwei Farbradierungen. In: Bürgeraktion Erweiterungsbau Kunsthalle zu Kiel (Hrsg.) 1983. O.S.

Jensen, Jens Christian: E.S. Neue Bilder. Über den Maler E.S. In: E.S. Kunsthalle Kiel. 16. Aug. - 20. Sept. 1987. S. 7 - 10.

Jensen, Jens Christian, Einleitung zu: E.S. Maroc. Verlag Gerd Hatje. Stuttgart 1987. O.S.

junger westen. deutsche kunst nach baumeister. eine anthologie in bildern. eingeleitet von albert schulze vellinghausen, kommentiert von anneliese schröder. Verlag Aurel Bongers. Recklinghausen 1958.

Kambartel, Walter: Über die Störung der verhaltenen Spontaneität als ein ästhetisches Prinzip in der Malerei Emil Schumachers. In: E.S. Arbeiten 1960-1971. Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Kunsthalle Düsseldorf. 05. Nov. 1971 - 09. Jan. 1972. O.S.

Kambartel, Walter: Zur Ästhetizität der magisch-lyrischen Abstraktion bei Emil Schumacher. In: Tapiés, Schumacher. Galerie Edition Merian. Krefeld 1973. O.S.

- Kamber, André: Über E.S. In: E.S. Westfälischer Kunstverein Münster. 20. Jan. - 18. Febr. 1962. S. 16.
- Kempas, Thomas: Interview mit Werner Haftmann. In: Thema: Informel. Teil I: Zur Struktur einer 'anderen' Zeit. Städtisches Museum Leverkusen, Schloß Morsbroich. Febr./März 1973. Haus am Waldsee. Berlin. März/April 1973. S. 84 - 103.
- Klinge, Ekkart: E.S. Keramik. In: E.S. Keramik. Hetjens-Museum. Deutsches Keramik-Museum. Düsseldorf. 06. März - 23. Mai 1988. Badisches Landesmuseum. Karlsruhe. 11. Juni - 04. Sept. 1988. S. 5 f.
- Köhler, Herbert: Strukturelle Bildlichkeit (Diss.). Mäander-Verlag. München 1984.
- König, Marie E.P.: Am Anfang der Kultur (1973). Ullstein Verlag. Frankfurt, Berlin, Wien. 1981.
- Koger, Petra: E.S. Sein Weg vom figürlichen Frühwerk in die Ungegenständlichkeit. Magisterarbeit am Kunstgeschichtlichen Institut der Universität Freiburg. Freiburg 1989.
- Labarthe, André S.: Tuer un rat (zu Sonderborg). Editions S.M.I. Paris 1974.
- LeVitte Harten, Doreet: E.S. In: Nike. 7. Jg, Nr. 28, Mai/Juni 1989. S. 10 f.
- Richard Paul Lohse: Modulare und serielle Ordnungen. Moderne Galerie Bottrop. 24. Okt. - 28. Nov. 1976.
- Richard Paul Lohse. Retrospektive Museum Fridericianum. Kassel. 22. Okt. - 18. Dez. 1988.
- Lueg, Gabriele: Studien zur Malerei des deutschen Informel (Diss.). Aachen 1983.
- Mathieu, Georges: D'Aristote à l'abstraction lyrique. In: L'Oeil. April 1959. S. 29 - 35.
- Meister, Ernst: Schein und Gegenschein. Mit 3 Radierungen von Emil Schumacher. Hundertdruck V. Guido Hildebrandt Verlag. Duisburg 1969.
- Meyer zu Eissen, Annette: E.S. Frühwerk und Reife. In: E.S. Werke 1936-84. Kunsthalle Bremen. Ausstellung in Zusammenarbeit mit dem Förderkreis für Gegenwartskunst im Kunstverein in Bremen. 14. Okt. - 25. Nov. 1984. Badischer Kunstverein Karlsruhe. 22. Jan. - 10. März 1985. S. 11 - 16.
- Minetti, Bernhard: Das Malen ist eine Lust. In: E.S. Westfälischer Kunstverein Münster. 20. Jan. - 18. Febr. 1962. S. 14.
- Moles, Abraham A.: Kybernetik und Kunstwerk. In: Henckmann, Wolfhart (Hrsg.): Ästhetik. Wiss. Buchgesellschaft Darmstadt. Darmstadt 1979. S. 310 - 331.

- Monnier, Jacques: Du côté de chez Schumacher. In: E.S. Editions Alice Pauli. Lausanne 1965. O.S.
- Moretti, Luigi: Strutture Di Insieme. In: Tapié, Michel: Strukturen und Stile (Profile I). Städtische Kunstgalerie Bochum. 13. Jan. - 10. Febr. 1963.
- Morris, Charles W.: Ästhetik und Zeichentheorie. in: Henckmann, Wolfhart (Hrsg.): Ästhetik. Wiss. Buchgesellschaft Darmstadt. Darmstadt 1979. S. 269 - 293.
- Motte, Manfred de la: Deutsche Malerei von heute. In: Art International. Vol. I, VII-VIII (Aug. - Sept.) 1957. S. 23 - 25. - Wiederabgedruckt in: ders. (Hrsg.): Dokumente zum deutschen Informel. Nr. 9 der Reihe Galerie Hennemann. Bonn 1976. S. 54 - 57.
- Motte, Manfred de la (Hrsg.): Dokumente zum deutschen Informel. Nr. 9 der Reihe Galerie Hennemann. Bonn 1976.
- Motte, Manfred de la: Elementares Material (1960). In: ders. (Hrsg.): Dokumente zum deutschen Informel. Nr. 9 der Reihe Galerie Hennemann. Bonn 1976. S. 84 - 86.
- Motte, Manfred de la (Hrsg.): Bram Bogart. Galerie Hennemann. Bonn 1981.
- Münch, Hans: Die Gegenstandslose Kunst - ein Denkfehler. O.O. 1959.
- Museum Bochum Kunstsammlung 1960/70. Bochum. O.J.
- 1945 1985 Kunst in der Bundesrepublik Deutschland. Nationalgalerie. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz. Berlin 1985.
- Oellers, Adam C.: Sinnschichten des Informel. In: Struktur und Geste. "Informelle Malerei" und "subjektive fotografie" in der deutschen Kunst der 50er Jahre. Suermondt-Ludwig-Museum Aachen. 31. Jan. - 13. März 1988. S. 14 f.
- Osbourne, Harold: Beauty as expression. In: ders.: Aesthetics and Criticism. Routledge & Kegan Paul LTD. London 1955. S. 140 - 176.
- Osbourne, Harold: Transcendentalism. In: ders.: Aesthetics and Criticism. Routledge & Kegan Paul LTD. London 1955. S. 177 - 217.
- Overmeyer, Gudula: Studien zur Zeitgestalt in der Malerei des 20. Jhs. Robert Delaunay - Paul Klee (Diss). Georg Olms Verlag. Hildesheim, Zürich, New York 1982.
- Paulhan, Jean: L'art informel. Ed. Gallimard. Dijon 1962.
- Perpeet, Wilhelm: Was ist Zeit? In: Studium Generale. 8. Jg., Heft 9, Okt. 1955. S. 531 - 545.
- Perpeet, Wilhelm: Von der Zeitlosigkeit der Kunst. In: Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft I. 1958. S. 1 - 28. -

- Wiederabgedruckt in: Henckmann, Wolfhart (Hrsg.): Ästhetik. Wiss. Buchgesellschaft Darmstadt. Darmstadt 1979. S. 13 - 51.
- Piaget, Jean: Das Erwachen der Intelligenz beim Kinde (1959). Ernst Klett Verlag. Stuttgart 1975.
- Platschek, Hans, Text zu E.S. In: E.S. Galerie Parnass. Wuppertal 1956.
- Platschek, Hans: Ursprüngliche Gestik des Malens. In: Baukunst und Werkform. Heft 8, 1956. - Wiederabgedruckt in: Motte, Manfred de la (Hrsg.): Dokumente zum deutschen Informel. Nr. 9 der Reihe Galerie Hennemann. Bonn 1976. S. 191.
- Platschek, Hans: Geleitwort zum Zyklus "Atischa" (Mappenwerk mit neun Radierungen von E.S.) Abstracta-Verlag. Freiburg 1959. - Wiederveröffentlicht in: Druckgraphik des deutschen Informel 1951 - 1963. Hrsg. von der Albrecht Dürer-Gesellschaft Nürnberg e.V. Nürnberg 1975. O.S.
- Rathke, Ewald: Zur Kunst von Wols. In: Wols. Bilder, Aquarelle, Zeichnungen, Fotos. Kunstverein Frankfurt. 20. Nov. 1965 - 02. Jan. 1966. O.S.
- Read, Herbert: A Seismographic Art. In: ders.: The Tenth Muse. Routledge & Kegan Paul. London 1957. S. 297 - 303.
- Richter, Horst: "Immer wieder male ich mein Bild". In: E.S. Bilder, Gouachen, Zeichnungen. Galerie Turske. 10. Dez. 1976 - Ende Februar 1977. Köln 1976. O.S. - Und in: E.S. Bilder und Gouachen. Neue Galerie der Stadt Linz. Wolfgang-Gurlitt-Museum. 07. Okt. - 06. Nov. 1976. O.S.
- Riese, Hans-Peter: E.S. Neue Gouachen. In: E.S. Arbeiten auf Papier. Kunstverein Augsburg. 18. Sept. - 27. Okt. 1985 ... u.a.O. 1987. S. 6 - 12.
- Rötzer, Florian: Der Maler ist kein Theoretiker!? In: Kunstforum. Bd. 88, März/April 1987. S. 241 - 250.
- Roh, Franz: Thesen und Gegenthesen zur Gegenstandslosen Kunst. In: Das Kunstwerk. Nr. 3/4, Jg. 7, 1953. S. 111.
- Roh, Franz: E.S. Text zu E.S. im Faltblatt der Galerie 22. J.P. Wilhelm. Düsseldorf. Nov. 1957. O.S.
- Roh, Juliane: Zu Malereien von Emil Schumacher. In: Das Kunstwerk. Nr. 7 (Jan.), Jg. 14, 1960/61. S. 19 f.
- Christian Rohlf's - Emil Schumacher. Entwicklungen. Haus am Waldsee, Berlin. 26. Mai - 09. Juli 1972. Berlin 1972.
- Rohsmann, Arnulf: Manifestationsmöglichkeiten von Zeit in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts (Diss). Georg Olms Verlag. Hildesheim, Zürich, New York 1984.
- Romain, Lothar: Zur Theorie und Kritik der informellen Kunst. In: Thema: Informel. Teil I: Zur Struktur einer 'anderen' Zeit.

Städtisches Museum Leverkusen, Schloß Morsbroich. Febr./März 1973. Haus am Waldsee. Berlin. März/April 1973. S. 49 - 82.

Romain, Lothar: Die Tatsache ein Fremdling zu sein. (Über Bernard Schultze). In: Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst. Ausgabe 1. München 1988.

Romain, Lothar, Text zu E.S. In: E.S. Bilder auf Papier. Lippische Gesellschaft für Kunst e.V. Schloß. Detmold. 18. Juni 1989 ... Kulturgeschichtl. Museum. Osnabrück. 25. Nov. 1990. O.S.

Roters, Eberhard: Hann Trier - Die Deckengemälde in Berlin, Heidelberg und Köln. Gebr. Mann Verlag. Berlin 1981.

Rothe, Wolfgang: Notizen zu einer Ausstellung. In: Druckgraphik des deutschen Informel. 1951 - 1963. Hrsg. von der Albrecht Dürer-Gesellschaft Nürnberg e.V. Nürnberg 1975. O.S.

Rothe, Marianne und Wolfgang: Der Radierer E.S. In: E.S. Edition Rothe. Heidelberg 1972. O.S.

Rothe, Wolfgang, Text zur Präsentation von "Ein Buch mit sieben Siegeln" von E.S. Heidelberg 1972. O.S.

Ruhmer, Eberhard: Corinth als Schüler und Lehrer. In: Lovis Corinth 1858 - 1925. Gemälde und Druckgraphik. Städtische Galerie im Lenbachhaus München. 12. Sept. - 16. Nov. 1975. Prestel-Verlag. München 1975. S. 93 - 101.

Ruhrberg, Karl: E.S. Zeichen und Farbe [ZF]. Karl Ernst Osthaus Museum Hagen. Wienand Verlag. Hagen und Köln 1987. S. 7 - 28.

Sachsse, Rolf: Die Atombombe im Komposthaufen. In: Struktur und Geste. "Informelle Malerei" und "subjektive fotografie" in der deutschen Kunst der Fünfziger Jahre. Suermondt-Ludwig-Museum Aachen. 31. Jan. - 13. März 1988. S. 4 - 13.

Schadendorf, Wulf: Zur Kunst Emil Schumachers. Malerei, Material, Gestus. In: E.S. Bilder und Gouachen, Arbeiten auf Papier 1970 - 1980. Overbeck-Gesellschaft Lübeck. 21. Juni - 16. Aug. 1981.

Schickel, Joachim: Die Entäußerung der Verinnerlichung. Ideologiekritische Bemerkungen zum Informel In: Thema: Informel. Teil I: Zur Struktur einer 'anderen' Zeit. Städtisches Museum Leverkusen, Schloß Morsbroich. Febr./März 1973. Haus am Waldsee. Berlin. März/April 1973. S. 29 - 44.

Schiessel, Albert, Vorwort. In: E.S. Die frühe Druckgraphik. Abstracta-Verlag. Freiburg/B. O.J. (1987). O.S.

Schilling, Jürgen: *Ich habe langen Atem...* Zum Figurativen im Werk Emil Schumachers. In: E.S. Gemälde und Werke auf Papier 1946 - 1990. Kunstverein Wolfsburg e.V. [W]. Schloß Wolfsburg. S. 6 - 13.

Schmalenbach, Herman: Geist und Sein. Verlag Haus zum Falken. Basel 1939.

- Schmalenbach, Werner: E.S. Katalog Nr. 2 des Ausstellungsjahres 1961/62. Kestner-Gesellschaft Hannover. 27. Okt. - 03. Dez. 1961. S. 3 - 12. - Wiederveröffentlicht in: E.S. Kunstverein in Hamburg. 18. Mai - 17. Juni 1962. Hrsg. von der Kestner-Gesellschaft Hannover. S. 3 - 11.
- Schmalenbach, Werner, Einführung zu E.S. In: E.S. VII. Bienal de Sao Paulo. Sao Paulo 1963.
- Schmalenbach, Werner: E.S. In: Quadrum. Nr. 17, Brüssel 1965. S. 77 - 82. - Und in: E.S. Editions Alice Pauli. Lausanne 1965. O.S.
- Schmalenbach, Werner: E.S. In: 'The Minnesota Suite' by Emil Schumacher. Lefebvre Gallery. New York 1968.
- Schmalenbach, Werner: E.S. In: Deutsche Oper am Rhein - Theatergemeinschaft Düsseldorf-Duisburg (Hrsg.): 1969/70. S. 17 f.
- Schmalenbach, Werner: E.S. In: E.S. Arbeiten 1960-1971. Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen. Kunsthalle Düsseldorf. 05. Nov. 1971 - 09. Jan. 1972. O.S.
- Schmalenbach, Werner: E. S. In: Das Kunstwerk. Nr. 2, Jg. XXVIII, 1975. S. 34 f.
- Schmalenbach, Werner: E.S. zum 65. Geburtstag. Stadt Hagen. Hagen 1977. O.S.
- Schmalenbach, Werner: E.S. [Mono]. DuMont Buchverlag. Köln 1981.
- Schmalenbach, Werner: Rede zur Verleihung des Rubenspreises 1982 an E.S. In: E.S. Städtische Galerie Haus Seel. Siegen. 28. Juni bis 01. Aug. 1982. S. 7 - 12.
- Schmalenbach, Werner: Der expressive Elan in der Malerei nach 1945. Hrsg. von Franz Haniel & Cie GmbH. Duisburg 1987.
- Schmalenbach, Werner: Emil Schumacher zehn Jahre bei Hans Strelow. In: E.S. 1990-1991. Galerie Strelow [Stre 91]. Düsseldorf. Nov. - Dez. 1991. O.S.
- Schmid, Karlheinz: Scharf aufs nächste Bild. In: Zeitmagazin. Nr. 9, 20. Febr. 1987. S. 50 - 58.
- Schmid, Karlheinz: E.S.: "Ich muß mich überlisten". In: Artis. Nr. 11, Nov. 1987. S. 34 - 39.
- Schnelle, Helmut: Sprache, Anschauung, Sinnesdaten. In: Neue Hefte für Philosophie. Bd. 18/19, "Anschauung als ästhetische Kategorie". Vandenhoeck & Ruprecht. Göttingen 1980. S. 33 - 57.
- Schubert, Hannelore: Kunstausstellungen im Rheinland. In: Das Kunstwerk. Nr. 10, Jg. 11, 1957/58. S. 33 - 40.
- Schulze Vellinghausen, Albert; Schröder, Anneliese: junger westen. deutsche kunst nach Baumeister. Verlag Aurel Bongers. Recklinghausen 1958.
- Schulze Vellinghausen, Albert: E.S. In: Junge Künstler 58/59. Verlag DuMont Schauberg. Köln 1958. S. 25 - 33.

- Schulze Vellinghausen, Albert: E.S. (FAZ vom 15. Nov. 1961). In: Motte, Manfred de la (Hrsg.): Dokumente zum deutschen Informel. Nr. 9 der Reihe Galerie Hennemann. Bonn 1976. S. 192 f.
- Schulze Vellinghausen, Albert: Verdeckte Revolte. In: E.S. Westfälischer Kunstverein Münster. 20. Jan. - 18. Febr. 1962. S. 4 - 6.
- Emil Schumacher. Galerie van de Loo. München. 15. März - 12. April 1958.
- Schumacher, Emil: Farben und Einfälle. In: Blätter und Bilder. Teil 1. Verlag Andreas Zettner. Würzburg - Wien 1962. S. 33 f. - Wiederabgedruckt in: E.S. Bilder und Gouachen. Neue Galerie der Stadt Linz. Wolfgang-Gurlitt-Museum. 07. Okt. - 06. Nov. 1976, o.S.
- Emil Schumacher. Westfälischer Kunstverein Münster, 20. Jan. - 18. Febr. 1962.
- Emil Schumacher. Galerie van de Loo. München 1962. O.S.
- Schumacher, Emil, Beitrag in: Wegzeichen im Unbekannten. Neunzehn deutsche Maler zu Fragen der zeitgenössischen Kunst. Wolfgang Rothe Verlag. Heidelberg 1962. S. 30 f.
- Emil Schumacher. VII. Bienal de Sao Paulo. Sao Paulo 1963.
- Emil Schumacher. 6 Radierungen in J.W.v. Goethes "Tagebuch". Verlag M. DuMont Schauberg. Köln 1963.
- Emil Schumacher. Bilder, Grafik. Galerie Defet, Schmidt-Bank. 28. Nov. 1969 - Ende Febr. 1970. O.O.
- Schumacher, Emil: "Ein Buch mit sieben Siegeln". Radierungen und Aphorismen. Erster Druck der Tukanpresse. Verlag der Galerie Rothe. Heidelberg 1972.
- Emil Schumacher. Edition Rothe. Heidelberg 1972. O.S.
- Schumacher, Emil: Selbstzeugnisse. In: Emil Schumacher. Galerie Schottenring. Wien 1972. O.S.
- Emil Schumacher. Neue Bilder und Gouachen. Galerie Rothe. Heidelberg 1973.
- Emil Schumacher. falchi arte moderna. Milano 1975.
- Emil Schumacher. Circolo artistico. Palazzo Delle Prigioni Vecchie. Venedig. August 1976.
- Emil Schumacher. Bilder, Gouachen, Zeichnungen. Galerie Turske. 10. Dez. 1976 - Ende Februar 1977. Köln 1976. O.S. - Und in: E.S. Bilder und Gouachen. Neue Galerie der Stadt Linz. Wolfgang-Gurlitt-Museum. 07. Okt. - 06. Nov. 1976. O.S.
- Emil Schumacher. Arbeiten 1949-78. Kunstverein Braunschweig. 06. Okt. - 08. Nov. 1978.

Emil Schumacher. Bilder-Gouaches-Zeichnungen. Galerie Merten Slominsky [M-Sl]. Mülheim. 28. Febr. 1980 - ... - Galerie István Schlegl. Zürich. 10. Jan. 1981. O.S.

Emil Schumacher. Bilder und Gouachen. Arbeiten auf Papier 1970-1980. Overbeck-Gesellschaft Lübeck. 21. Juli. - 16. Aug. 1981.

Emil Schumacher. Djerba. Zeichnungen, Tuschen, Gouachen aus Tunesien. Verlag Gerd Hatje. Stuttgart 1983.

Emil Schumacher. Werke 1936-84. Kunsthalle Bremen. 14. Okt. - 25. Nov. 1984. - Badischer Kunstverein Karlsruhe. 22. Jan. - 10. März 1985.

Emil Schumacher. Arbeiten auf Papier. Kunstverein Augsburg. 18. Sept. - 27. Okt. 1985 ... - ... u.a.O. 1987.

Emil Schumacher. Kunsthalle Kiel. 16. Aug. - 20. Sept. 1987

Emil Schumacher. Deutsche Siedlungs- und Landesrentenbank. Bonn 1987.

Emil Schumacher. Maroc. Verlag Gerd Hatje. Stuttgart 1987. O.S.

Emil Schumacher. Die frühe Druckgraphik. Mit einem Vorwort von Albert Schiessel. Abstracta-Verlag. Freiburg/B. O.J. (1987).

Emil Schumacher. Katalog zur Ausstellung der europäischen Akademie für bildende Kunst. Trier. 05. Dez. 1987 - 07. Febr. 1988. O.S.

Emil Schumacher. Werke 1974 - 1987. Ölbilder und Gouachen. Katalog zur Ausstellung der europäischen Akademie für bildende Kunst. Trier. 05. Dez. 1987 - 07. Feb. 1988. O.S.

Schumacher, Emil: Damit habe ich nichts zu tun. In: Staeck, Klaus (Hrsg.): Nazi-Kunst ins Museum? Steidl-Verlag. Göttingen 1988. S. 107.

Emil Schumacher. Keramik. Hetjens-Museum. Deutsches Keramik-Museum. Düsseldorf. 06. März bis 23. Mai 1988. Badisches Landesmuseum. Karlsruhe. 11. Juni bis 4. Sept. 1988.

Emil Schumacher. Neue Bilder. Galerie Hans Strelow. Düsseldorf 1989 [Stre 89].

Emil Schumacher. Bilder auf Papier. Lippische Gesellschaft für Kunst e.V. Schloß Detmold. 18. Juni 1989 ... Kulturgeschichtl. Museum. Osnabrück. 25. Nov. 1990. O.S.

Emil Schumacher. Gemälde und Werke auf Papier 1946 - 1990. Kunstverein Wolfsburg. Schloß Wolfsburg.

Emil Schumacher. Irak. Wienand Verlag. Köln 1990.

Emil Schumacher. 19 Aquatinta-Radierungen 1990. Galerie Hans Strelow. Düsseldorf 1990.

Emil Schumacher. 1990 - 1991. Galerie Hans Strelow [Stre 91]. Düsseldorf 1991.

Sedlmayr, Hans: Verlust der Mitte. Salzburg 1948.

Sibley, Frank: Ästhetische Begriffe. In: Henckmann, Wolfhart (Hrsg.): Ästhetik. Wiss. Buchgesellschaft Darmstadt. Darmstadt 1979. S. 230 - 265.

Sonderborg. Öltempera-Bilder und Zeichnungen. Galerie Stangl. München. 03. Juni - 23. Juli 1966.

K.R.H. Sonderborg. Arbeiten auf Papier. Graphische Sammlung Staatgalerie Stuttgart. 19. Dez. 1985 - 09. März 1986.

Souriau, Etienne: Time in the plastic arts. In: Journal of Aesthetics & Art Criticism. VII/4, 1949. S. 294 - 307.

Spiller, Jürg: Der Maler E.S. Simultaneität am Bauhaus und heute. In: blätter und bilder. Teil 1. Verlag Andreas Zettner. Würzburg - Wien 1962. S. 31 f.

Stella: Sanbornville II. Einführung von Max Imdahl. Verlag Philipp Reclam Jun. Stuttgart 1970.

Struktur und Geste. "Informelle Malerei" und "subjektive fotografie" in der deutschen Kunst der Fünfziger Jahre. Suermondt-Ludwig-Museum Aachen. 31. Jan. - 13. März 1988.

Sylvanus, Erwin: E.S. Verlag Aurel Bongers. Recklinghausen 1959.

Tapié, Michel: im Kat. zur Ausstellung E.S. Galerie van de Loo. München 1962 O.S.

Tapié, Michel: Museums-Manifest. Strukturen und Stile der "Anderen" In: ders.: Strukturen und Stile (Profile I). Städtische Kunstgalerie Bochum. 13. Jan. - 10. Febr. 1963. O.S.

Tapié, Michel: Strukturen und Stile (Profile I). Städtische Kunstgalerie Bochum. 13. Jan. - 10. Febr. 1963.

Tapié, Michel: Von der Metaphysik der Materie zum metaphysischen Raum. In: ders.: Strukturen und Stile (Profile I). Städtische Kunstgalerie Bochum. 13. Jan. - 10. Febr. 1963. O.S.

Thema: Informel. Teil I: Zur Struktur einer 'anderen' Zeit. Städtisches Museum Leverkusen, Schloß Morsbroich. Febr./März 1973. Haus am Waldsee. Berlin. März/April 1973.

Thieler, Fred, zu E.S. In: Hans Platschek, Emil Schumacher, Fred Thieler. Märkisches Museum Witten - Ruhr. 19. Jan. - 16. Febr. 1958.

Fred Thieler. Im Durst der Farben. Bilder 1942 - 1986. Moderne Galerie des Saarland-Museums. Saarbrücken 1986.

Thwaites, John Anthony: Eine Kunst der Metamorphose. In: Das Kunstwerk. Nr. 5, Jg. 9, 1955/56. S. 51 f.

Thwaites, John Anthony: German Painting Today: An Answer. In: Art International. Vol. I, IX-X (Okt/Nov) 1957. S. 35 - 37.

- Thwaites, John Anthony: E.S. In: Joseph Faßbender. Emil Schumacher. Karl Ernst Osthaus Museum Hagen. 12. Jan. - 09. Febr. 1958. O.S.
- Thwaites, John Anthony: Rückkehr der Tachisten. In: Motte, Manfred de la (Hrsg.): Dokumente zum deutschen Informel. Nr. 9 der Reihe Galerie Hennemann. Bonn 1976. S. 192 f.
- Vedova 1935 - 1984. Hrsg. v. Carlo Pirovano. Electa Editrice. Milano 1984.
- Emilio Vedova. Hrsg. von Carla Schulz-Hoffmann. Hirmer Verlag. München 1986.
- Vier deutsche Maler: Schumacher, Dahmen, Götz, Platschek. Galerie Bernard. Grenchen (Schweiz) 1960.
- Vogt, Paul: Christian Rohlf's. Verlag M.DuMont Schauberg. Köln 1967.
- Vowinckel, Andreas: E.S. Metamorphosen der Bildwerdung In: E.S. Werke 1936-84. Kunsthalle Bremen. Ausstellung in Zusammenarbeit mit dem Förderkreis für Gegenwartskunst im Kunstverein in Bremen. 14. Okt. - 25. Nov. 1984. Badischer Kunstverein Karlsruhe. 22. Jan. - 10. März 1985. S. 18 - 22.
- Wedewer, Rolf: Tendenzen des Nach-Tachismus. In: Das Kunstwerk. Nr. 10 (April), Jg. 13, 1959/60. S. 3 f.
- Wedewer, Rolf: Über die Tastobjekte Emil Schumachers. In: augenblick. Nr. 4 (Nov.-Dez), Jg. 4, Siegen 1960. S. 1 - 9.
- Wedewer, Rolf: Bildbegriffe. Anmerkungen zur Theorie der neuen Malerei. Stuttgart 1963.
- Wedewer, Rolf; Kempas, Thomas: Thema: Informel - Elf Sätze. In: Thema: Informel. Teil I: Zur Struktur einer 'anderen' Zeit. Städtisches Museum Leverkusen, Schloß Morsbroich. Febr./März 1973. Haus am Waldsee. Berlin. März/April 1973. S. 17 - 44.
- Wedewer, Rolf: Stichworte zum Informel. In: 1945 - 1985. Kunst in der Bundesrepublik Deutschland. Nationalgalerie. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz. Berlin 1985. S. 120 - 131.
- Weidlé, Wladimir: Gestalt und Sprache des Kunstwerks. Studien zur Grundlegung einer nichtästhetischen Kunsttheorie. Mäander-Verlag. Mittenwald 1981.
- Weiler, Clemens: Couleur vivante (1957). In: Eine neue Richtung in der Malerei - 1957; 25 Jahre danach. 06. Juni - 29. Aug. 1982. Galerie Heimeshoff. Essen. O.S.
- Weitz, Morris: Die Rolle der Theorie in der Ästhetik. In: Henckmann, Wolfhart (Hrsg.): Ästhetik. Wiss. Buchgesellschaft Darmstadt. Darmstadt 1979. S. 193 - 208.
- Weizsäcker, Carl Friedrich: Der Garten des Menschlichen. Beiträge zur geschichtlichen Anthropologie. Fischer Taschenbuch Verlag. Frankfurt 1980.

- Westpfahl, Conrad: Das Nicht-Formelle. In: Das Kunstwerk. Nr. 10 (April), Jg. 12, 1959. S. 45.
- Winter, Peter: Der Traum von einem schönen Land. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 17. Okt. 1983.
- Winter, Peter: E.S.: "Resistance Ignites New Energies". In: Art International. Nr. 4, autumn 1988. O.S.
- Wißmann, Jürgen: E.S. - Neue Bilder und Gouachen. In: E.S. Neue Bilder und Gouachen. Galerie Rothe. Heidelberg. 19. Mai - 01. Juli 1973. O.S.
- Wißmann, Jürgen: Zur Bildform Emil Schumachers. In: E.S.- Fritz-Winter-Haus. Ahlen. 28. April - 30. Mai 1979. O.S.
- Wißmann, Jürgen: Zum Werk Emil Schumachers. In: E.S. August-Macke-Preis 1978 der Stadt Meschede. 03. - 18. Febr. 1979. Hrsg.: Stadt Meschede 1979. O.S. - Und in: E.S. Bilder - Gouaches - Zeichnungen. Galerie Merten Slominsky. Mülheim. 28. Februar 1980 ... Galerie István Schlegl. Zürich. 10. Jan. 1981. O.S.
- Wols. Aufzeichnungen, Aquarelle, Aphorismen, Zeichnungen. Hrsg. und eingel. von Werner Haftmann. Verlag DuMont Schauberg. Köln 1963.
- Wols. Kunstverein Frankfurt/M. 20. Nov. 1965 - 02. Jan. 1966.
- Wols. Bilder, Aquarelle, Zeichnungen, Photographien, Druckgraphik. Kunsthaus Zürich. 24. Nov. 1989 - 11. Febr. 1990. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Düsseldorf. 31. März - 27. Mai 1990. Zürich - Düsseldorf 1989.
- Zaunschirm, Thomas: Systeme der Kunstgeschichte (Diss.). Wien 1975.
- Zaunschirm, Thomas: Die Fünfziger Jahre. Wilhelm Heyne Verlag. München 1980.
- 10 Jahre junger westen. Städtische Kunsthalle Recklinghausen. 26.10. - 30. 11. 1958.
- Zeitgenössische Kunst. 639. Math. Lempertz'sche Kunstversteigerung [Lem]. Kunsthaus Lempertz. Köln. 7. Juni 1989.
- Zimmer, Elke: E.S. Galerie Elke und Werner Zimmer. Düsseldorf. 18. Jan. - 31. März 1978.

Abbildungsverweise der (in fast allen Fällen farbigen) Reproduktionen von Gemälden Emil Schumachers in verschiedenen Veröffentlichungen sowie der in dieser Arbeit vornehmlich besprochenen Zeichnungen, Gouachen, Papierarbeiten und Grafiken (es besteht kein Anspruch auf Vollständigkeit).

Vor 1955

Dionysisch	1952	ZF, Abb. 11.
Flußland-	1947	Mono, S. 21 - W, S. 25 - ZF, Abb. 6 -
schaft mit		Bre, S.34.
		Stein
Frau vor of-	1946	ZF, Abb. 4.
fenem Fenster		
Der Herd	1950	Kat BRD, S. 106 - KLG, Abb. 2.
Industrie-	1947	ZF, Abb. 5.
straße		
(Hochformat)		
Innuration	1952	Mono, S. 27 - ZF, Abb. 10 - Bre, S. 62.
Interieur	1936	Bre, S. 33 - Mono, S. 15 - KLG, Abb. 1
(mit Schrank)		- Stä, Abb. 1 - ZF, Abb. 1.
Interieur	1936	Mono, S. 14 - ZF, Abb. 2.
(o.Schrank)		
Küchenherd	1950	Kat BRD, S. 106 - KLG, Abb. 2.
Muscheln	1946	W, S. 23.
Ruhr bei	1948	DSL, S. 17 - Mono, Kat. 10 - W, S. 18.
Herdecke		
Ruhrland-	1940	ZF, Abb. 3.
schaft		
Stilleben	1948	ZF, Abb. 8.
mit Pilzen		
Strandbild	1950	Stä, Abb. 2 - (SW): DSL, S. 24.
Terrassen-	1953	DSL, S. 25.
garten		

(Forts.)

Abbildungsverweise (Forts.)

1955 bis 1990

Abanga	1962	Mono, S. 55 - Bre, S. 68.
Acheron	1958	Kat BRD, S. 126.
Ades	1984	KLG, Abb. 21 - NGB, S. 107 - Pos, S. 201 - Stä, Abb. 37.
Adon	1981	NGB, S. 53.
Adumin	1988	NGB, S. 159.
Alba I	1982	NGB, S. 61.
Alba II	1982	NGB, S. 63.
Alba III	1982	Bre, S. 102 - NGB, S. 65 - Stä, Abb. 34.
Aschermitt- woch	1987	Kiel, S. 37.
Assur	1979	M-Sl, o.S. (ca. 1/3).
Atala	1975	Linz, o.S. (ca. Anf.).
Atischa 5	1959	Druckgrafik Informel Nürnberg (Nr. 117 e) - E.S., Frühe Druckgra- fik (Nr. 16).
Atlanta	1987	Kiel, S. 31 - NGB, S. 145.
Atlanta I	1987	ZF, Abb. 42.
Aurea	1987	NGB, S. 157 - Stä, Abb. 45.
Autuno	1987	NGB, S. 137 - W, S. 71.
B-1/ B-2/ B-3/ o.S.	1969 1969 1969	NGB, S. 13 - ZF, Abb. 25. Bre, S. 48 - Linz, o.S. (ca. Anf. 3/3) - NGB, S. 15 - Tur, o.S. AP, S. 55 - Linz, o.S. (ca. 1/4) - Mono, S. 79 - NGB, S. 17 - Tur,
B-14/ B-31/ B-32/ B-5/ B-3/ Belur	1971 1971 1971 1971 1973 1989	Mono, S. 89. Mono, S. 88 - Pos, S. 199 - KLG, Abb. 10 - ZF, Abb. 28. Linz, o.S. (ca. 1/3) - Tur, o.S. Mono, S. 87. AP, S. 63. Stre 89, o.S.
Bes-Bes I Bes-Bes II Biros Biton	1985 1985 1960 1978	DSL, S. 61. DSL, S. 60. O-R 89, S. 73. Mono, S. 107 - NGB, S. 35 - Stä, Abb. 31 - W, S. 44 - ZF, Abb.
34. Blanco Blaue Figur Bleibild B-1/1969/1970 Bleibild B-9/ 1969 Bleibild B-12 Bogen auf Rot Bohlo	1985 1980 1969/1970 1969 1970 1967 1986	NGB, S. 113. NGB, S. 47. Mono, S. 81. Mono, Kat. 62 - überarbeitet: DSL, S. 35. Linz, o.S. (ca. Mitte) - Mono, S. 80 - ZF, Abb. 27 - Tur, o.S. Linz, o.S. (ca. Mitte) - Mono, S. 75 - Stä, Abb. 16 - ZF, Abb. 22. Kiel, S. 21.

(Forts.)

Abbildungsverweise (Forts.)

Bora	1961	Mono, S. 48.
Borunda	1987	Kiel, S. 29 - NGB, S. 149.
Bussola	1987	NGB, S. 151.
Cadmo	1976	Linz, o.S. (Anf.) - NGB, S. 29.
Cala	1979	Mono, S. 126.
Caliv	1986	W, S. 7.
Cana	1974	Tur, o.S.
Candi	1975	Linz, o.S. (Ende) - Tur, o.S.
Caput	1975	DSL, S. 55 - Linz, o.S. (ca. Mitte).
Cliff	1979	M-Sl, o.S. (ca. 1/3) - NGB, S. 41.
Como	1986	NGB, S. 129.
Corba	1983	Bre, S. 110.
Dibon	1989	Stre 89, o.S.
Djerba 23/ documenta I	1977 1964	E.S.: Djerba, S. 45. Kat. "documenta III", Kassel '64, S. 295 (kleine Sw-Abb.).
documenta II	1964	KLG, Abb. 8 - ZF, Abb. 20.
documenta III	1964	SW: Mono, S. 65 - Pos, S. 197 - Stä, Abb. 15.
Duma	1989	Stre 89, o.S.
Dunkle Wolke	1983	NGB, S. 81.
Durchbruch	1955	GU, S. 117.
Edina - Edina IV	1983	NGB, S. 91,93,95,97,99.
Edina III	1983	Bre, S. 107.
Edina V	1984	Bre, S. 108 - NGB, S. 101 - Stä, Abb. 38 - W, S. 65.
Elam	1982	Kiel, S. 17 - NGB, S. 75.
Elam I	1981	DSL, S. 56 - Kat BRD, S. 127, NGB, S. 59.
Eliam	1974	KLG, Abb. 19 (zu dunkel) - ZF, Abb. 31.
Elias	1975	Linz, o.S. (ca. 3/3) - Tur, o.S.
Elpe	1988	NGB, S. 161.
Eruption	1956	Mono, S. 31 - Stä, Abb. 4.
Falacca V	1989	W, S. 87.
Falacca VIII	1991	Stre 91, o.S.
Ficus I	1980	Bre, S. 99 - DSL, S. 53 - Mono, S. 143.
Filde	1984	Bre, S. 112.
Fluß	1983	Bre, S. 106 - NGB, S. 79 - Stä, Abb. 35 - W, S. 50.
Für Berlin	1957	Stä, Abb. 5.
G-13/1961	1961	AP, S. 33.
G-5/1964	1964	AP, S. 39 - DSL, S. 33.
G-4/1969	1969	Mono, Kat. 64 - ZF, S. 13.
G-55/1969	1969	AP, S. 53.
G-17/1970	1970	Mono, S. 83.
G-28/1980	1980	Mono, S. 133.
Gafron	1985/86	NGB, S. 111.
Gaia	1983	DSL, S. 59 - NGB, S. 85.
Galba	1962	Bre, S. 66 - Mono, S. 51 - Stä, Abb. 13 - ZF, Abb. 19.
Gales	1982	NGB, S. 71 - Bre, S. 101.
Galgen	1979	NGB, S. 39.
Gibbo	1957	DSL, S. 28 - Mono, S. 31.

(Forts.)

Abbildungsverweise (Forts.)

Gingo	1958	Bre, S. 65 - KLG, Abb. 6 - Pos, S. 196 - Stä, Abb. 6 - ZF, Abb. 15.
Goro	1983	Bre, S. 104 - NGB, S. 87.
Green Gate	1958	Kat BRD, S. 125.
Das große Blau	1955	Wil, S. 19.
Großes rotes Bild	1965	Mono, S. 69.
Gula	1987	NGB, S. 135.
Halaf	1987	NGB, S. 154.
Haleb	1975	Linz, o.S. (ca. Mitte) - Stä, Abb. 24 - Tur, o.S.
Hamra	1989	Stre 89, o.S.
Harim I	1981	Bre, S. 103 - NGB, S. 51 - Stä, Abb. 33.
Harun	1979	M-Sl, o.S. (Anf.) - NGB, S. 43.
Hekuba	1959	ZF, Abb. 17.
Helimba	1983	NGB, S. 83 - ZF, Abb. 39.
Heman	1987	Kiel, S. 27.
Hiob	1973	AP, S. 65 - Linz, o.S. (Ende) - NGB, S. 19 - Tur, o.S.
Hoher Bogen	1972	DSL, S. 39 - W, S. 34.
Holzbild III	1982	DSL, S. 57.
Horeb	1972	Linz, o.S. (ca. Mitte) - Tur, o.S.
Indemini	1974	Linz, o.S. (Anf.) - Mono, S. 93 - NGB, S. 23 - Tur, o.S.
Jenin	1989	Stre 89, o.S.
Joop	1963	Mono, S. 56.
Kabul	1979	M-Sl, o.S. (Anf.).
Kadum	1989	Stre 89, o.S.
Kalil	1989	Stre 89, o.S.
Kamaran	1987	NGB, S. 147.
Kamos	1987	Kiel, S. 35 - NGB, S. 153.
Kassiem	1980	Mono, S. 136.
Kerim	1989	Stre 89, o.S.
Kilea I	1980	NGB, S. 45.
Kinabalu	1990	Stre 91, o.S.
Kiri	1987	NGB, S. 143.
Kleobis	1978	Bre, S. 72 - NGB, S. 33 - Stä, Abb. 30 - W, S. 45.
Kuomi	1961	Mono, S. 53.
Kyron	1979	M-Sl, o.S. (Anf.).
Lacrima	1977	Mono, S. 103 - NGB, S. 31.
Lana	1989	Stre 89, o.S.
Lasa	1984	DSL, S. 54.
Lavaloh	1955	Schulze-Vellinghausen, Schröder: junger westen (1958), Abb. 9 - Mono, S. 30 - KLG, Abb. 3 - Stä, Abb. 3.
Levi	1991	Stre 91, o.S.
Lindi	1987	Kiel, S. 33.
Lipa	1986	Kiel, S. 19 - NGB, S. 119.
Macumba	1973/74	AP, S. 69 - KLG, Abb. 18 - Mono, S. 92.
Madai	1986	Kiel, S. 23 - NGB, S. 125.
März	1988	NGB, S. 163 - W, S. 73.

(Forts.)

Abbildungsverweise (Forts.)

Makobim	1974	DSL, S. 51 - Linz, o.S. (ca. 3/3).
Malik	1991	Stre 91, o.S.
Manu	1989	Stre 89, o.S.
Maroc 7	1983	E.S.: Maroc, o.S.
Maros	1979	M-Sl, o.S. (Anf.).
Maroussi	1980	NGB, S. 49.
Matora	1966	Mono, S. 76.
Mecum	1981	NGB, S. 55.
Merkur	1984	NGB, S. 105.
Meron	1991	Stre 91, o.S.
Meros	1982	NGB, S. 67 - ZF, Abb. 36.
Mesa	1986	DSL, S. 65 - Stä, Abb. 43.
Midun	1975	Bre, S. 71 - Linz, o.S. (ca. Mitte) - Stä, Abb. 25 - Tur, o.S.(dort o.T.) - W, S. 35 - ZF, Abb. 32.
Mossul	1986	DSL, S. 62 f. - NGB, S. 121 - Stä, Abb. 44.
Muli	1989	W, S. 9.
Munin	1984	Bre, S. 109 - NGB, S. 109.
Musco I	1990	Stä, Abb. 54 - Stre 91, o.S.
Nahum	1976	KLG, Abb. 20 - Linz, o.S. (ca. 3/3) - NGB, S. 27 - Pos, S. 200 - Tur, o.S.
Namsos	1976	Linz, o.S. (ca. 3/3).
Nesso	1991	Stä, Abb. 58 - Stre 91, o.S.
Ohne Titel	1964	Mono, S. 59.
Ohne Titel	1972	(Grafik) M.u.W. Rothe (Hrsg): E.S., Edition Rothe, Verlagsnr. 401.
Ohne Titel	1974	NGB, S. 21 - ZF, Abb. 30.
Ohne Titel	1974	(Grafik) ohne Abb. in der Literatur.
Palau	1985	KLG, Abb. 22 - NGB, S. 115 - Pos, S. 203 - Stä, Abb. 41.
Palau I	1986	NGB, S. 123.
Palau II	1990	Stre 91, o.S.
Palim	1980	Bre, S. 100 - ZF, Abb. 35.
Palmarum	1991	Stä, Abb. 60.
Paper Doll	1970	Bre, S. 69 - Linz, o.S. (ca. 1/4) - Tur, o.S. - ZF, Abb. 26.
Paripa	1961	Bre, S. 67.
Paso	1983	NGB, S. 89 - Stä, Abb. 36.
Perim	1982	W, S. 66.
Petros II	1976	Bre, S. 70 - Mono, S. 95 - Stä, Abb. 28 - W, S. 47.
Pilar	1959/60	Stä, Abb. 9 - ZF, Abb. 18.
Plessen	1983	Bre, S. 105 - NGB, S. 77.
Rapa	1977	Mono, S. 99.
Räumliche Trennung	1955	Bre, S. 63 - KLG, Abb. 4 - Lem, S. 117 - Mono, S. 29 - ZF, Abb. 12.
Rochus	1976	Kiel, S. 15 - Linz, o.S. (ca. Mitte) - Tur, o.S.

(Forts.)

Abbildungsverweise (Forts.)

Rofos	1960	Kat BRD, S. 109 - KLG, Abb. 9 (Blau- stich) - Stä, Abb. 10 (zu grau).
Roma	1962	OR, S. 69.
Roma 63	1963	Wil, S. 21.
Roma VII	1963	San, S. 53.
Saba	1986	NGB, S. 127.
Safar	1985	NGB, S. 117.
Safed	1989	Stre 89, o.S.
Saha	1976	Linz, o.S. (ca. 3/3).
Salangan	1989	Stä, Abb. 53 - Stre 89, o.S. .
Salos	1976	Linz, o.S. (ca. 1/3) - NGB, S. 25 - Tur, o.S.
Sargon	1975	Linz, o.S. (ca. Mitte) - Tur, o.S.
Scala	1987	Kiel, S. 43.
Scala I	1987	Kiel, S. 45 - KLG, Abb. 23 - NGB, S. 133 - Stä, Abb. 48.
Scala III	1990	Stre 91, o.S.
Schemm	1982	DSL, S. 58.
Sela	1959	Mono, S. 35.
Senna VI	1991	Stre, o.S.
Serubal	1982	NGB, S. 73.
Sodom	1957	Bre, S. 64 - Kat BRD, S. 124 - KLG, Abb. 7 - ZF, Abb. 13.
Soman	1962	Mono, S. 52.
Sulla	1989	W, S. 72.
Sumra	1988/89	Stre 89, o.S.
Sur	1964	Mono, Frontispiz.
Suram	1991	Stä, Abb. 59 - Stre 91, o.S.
Talmon	1981	NGB, S. 57.
Tamana	1984	NGB, S. 103.
Tanis	1978	Mono, S. 139.
Taras Bulba	1957	Ho, S. 205.
Taratuga	1987	DSL, S. 66 - Kiel, S. 41 - NGB, S. 141.
Tastobjekte- (verschied.)	1957/59	DSL, S. 26 - KLG, Abb. 5 - Mono, S. 32,33 - O-R 86, S. 70,71,73 - ZF, Abb. 14.
Telem	1989	W, S. 83 - Stre 89, o.S.
Temun	1987	DSL, S. 67 - Kiel, S. 39 - NGB, S. 139 - Stä, Abb. 49.
Terrano II	1990	Stre 91, o.S.
Terrano V	1990	Stre 91, o.S.
Terrano VI	1990	Stre 91, o.S.
Terrano IX	1990	Stre 91, o.S.
Terrano XII	1990	Stre 91, o.S.
Terrano XV	1991	Stre 91, o.S.
Terrano XVI	1991	Stre 91, o.S.
Timra	1989	Stre 89, o.S.
Timur	1989	Stre 89, o.S.
Toldo	1990	W, S. 89.
Tubal	1984	Bre, S. 111.

(Forts.)

Abbildungsverweise (Forts.)

Tula	1959	Mono, S. 38.
Tuma	1986	NGB, S. 131.
Turan	1991	Stre 91, o.S.
Uccellai	1991	Stre 91, o.S.
Urumun	1982	NGB, S. 69.
Verde	1978	NGB, S. 37.
Vogeldenkmal	1955	DSL, S. 27 - SW: Mono, Kat. 21.
Weißer Bogen	1969	ZF, Abb. 24.
Weißgrundig	1958	O-R 86, S. 66.
Yamin	1989	W, S. 88.
Zargala	1975	DSL, S. 52.
Die Zwiebel	1990	W, S. 90.

Hinweise für den Leser

- Gibbo** (1957) Der Fettabdruck verweist auf eine
der Dissertation beigegebene
Foto- (202; **Bsple.**) grafie.
- (37; Abbn.) Die Fußnote enthält Abbildungsver-
weise außerhalb der im Anhang zu
findenden Liste.
- (114; Bsple.) Die Fußnote nennt Werkbelege für das
im Haupttext Gesagte.
- "Er ((der Bogen)) Die Doppelklammer innerhalb eines
erläuternden, umfaßt ... " Zitats enthält einen
Einschub. nicht dem Zitat zugehörigen

Technische Bildangaben werden hauptsächlich für die in den
Fototeil aufgenommenen Werke gemacht und sind auch dort zu
finden.

Erklärung

Ich, Reinhold Brunner, geboren am 27. Nov. 1956 in Aschaffenburg, habe die vorgelegte Dissertation selbständig und nur mit den Hilfen angefertigt, die ich in der Dissertation angegeben habe. Alle Textstellen, die wörtlich oder sinngemäß aus veröffentlichten oder nicht veröffentlichten Schriften entnommen sind, und alle Angaben, die auf mündlichen Auskünften beruhen, sind als solche kenntlich gemacht.