

Lorenz Dittmann

Farbe als Materie bei Emil Schumacher

Leitsätze Emil Schumachers zur Erörterung des Bezugs von *Farbe* und *Materie* in seiner Kunst lauten: "Form: Alles, was ist, hat die ihm gemäße Form oder ist bestrebt, Form anzunehmen: die Inselbildung nach der Überschwemmung, die Schneereste nach der Schmelze, die Schlacke nach dem Brand. Die Form, die das Leben zur Voraussetzung hat - die Form, die das Leben enthält - ist 'formlos' und doch Form." "Farbe: Es genügt nicht zu sagen: diese Farbe ist rot, diese Farbe ist auch roter Stoff, greifbarer, tastbarer Stoff. Es gilt, ihre Gefügigkeit zu überwinden. Nur dann nimmt sie Charakter an." "Materie: Bildmaterial und Bildmaterie: das eine steht am Anfang, das andere am Ende. Das Material bedeutet Inspiration und Widerstand zugleich. Aus dem Wesen, aber auch am Widerstand des Materials formt sich das Bild. Der Charakter des Bildes kann nicht nur der seiner Materialien sein." "Natur: Jedenfalls der Erde näher als den Sternen. So kommt der Gedanke an Landschaft auf: Oben und Unten, die Linie des Horizonts. Landschaften sind es nicht, aber wie könnte ich mich der Natur entziehen?"¹⁾

Schon 1951 hatte Schumacher notiert: "Die Farbe als Stoff, als Materie, als etwas Tastbares begann mich zu interessieren." 1957 ergänzte er: "Farben und durch die Farben innere Zustände - seit meiner Kindheit hat es mich nicht mehr losgelassen." Die Assoziationsvielfalt einer Farbe umschrieb Schumacher im gleichen Jahr: "Gelb ist jetzt meine Lieblingsfarbe. Es hat einen unbeschreiblichen Reiz, man denkt an Gift, es riecht süß, es schmeichelt wie Moos, und man übersieht die Otter, die darin eingeringelt liegt. Unbekannte Gefahr. Der Schierling des Sokrates muß gelb gewesen sein."²⁾

"Form, die das Leben enthält," Farbe als "Stoff", als "Materie" - aber auch als Bekundung "innerer Zustände", "Natur - der Erde näher als den Sternen" - der Zusammenhang dieser Phänomene sei hier nach einigen Aspekten verfolgt.

Zur Gewinnung eines weiteren Horizontes seien diese Fragen erörtert vor dem Hintergrund jener Farbenlehre, die, wie keine andere, Farbe begreift zugleich als eine Dimension der Natur wie als Kundgabe eines "Sinnlich-Sittlichen" - der Farbenlehre *Goethes* also.

Es offenbart "die ganze Natur ... sich durch die Farbe dem Sinne des Auges": diese Auffassung präziserte Goethe mit dem Hinweis, "daß das Auge keine Form sehe, indem Hell, Dunkel und Farbe zusammen allein dasjenige ausmachen, was den Gegenstand vom Gegenstand, die Teile des Gegenstandes voneinander, fürs Auge unterscheidet. Und so erbauen wir aus diesen dreien die sichtbare Welt und machen dadurch zugleich die Malerei möglich, welche auf der Tafel eine weit vollkommener sichtbare Welt, als die wirkliche sein kann, hervorzubringen vermag." Farbe ist also "die gesetzmäßige Natur in bezug auf den Sinn des Auges".³⁾

Farbe als "*gesetzmäßige Natur*" ist jedoch zugleich Träger "*sinnlich-sittlicher Wirkungen*". Der wichtige Einleitungssatz der so betitelten Abteilung der Goetheschen Farbenlehre lautet: "Da die Farbe in der Reihe der uranfänglichen Naturerscheinungen einen so hohen Platz behauptet, indem sie den ihr angewiesenen einfachen Kreis mit entschiedener Mannigfaltigkeit ausfüllt, so werden wir uns nicht wundern, wenn wir erfahren, daß sie auf den Sinn des Auges, dem sie vorzüglich zugeeignet ist und durch dessen Vermittlung, auf das Gemüt, in ihren allgemeinsten elementaren Erscheinungen ... einzeln eine spezifische, in Zusammenstellung eine teils harmonische, teils charakteristische, oft auch unharmonische, immer aber eine entschiedene und bedeutende Wirkung hervorbringe, die sich unmittelbar an das Sittliche anschließt. Deshalb denn Farbe, als ein Element der Kunst betrachtet, zu den höchsten ästhetischen Zwecken mitwirkend genutzt werden kann."⁴⁾

Farbe gehört aber auch den *Stoffen*, den *Materien* in ihrer Verschiedenartigkeit zu.

Goethe erörterte die Farben, die sich "an den Körpern fixieren", unter dem Titel "*chemische Farben*".⁵ Wie keine zweite Farbenlehre läßt sich die Goethesche auf die Materiefarben ein und wird so aufschlußreich auch für das Verständnis der Farbe in materiebetonenden Werken wie denen Emil Schumachers. Im Kapitel "Ableitung des Schwarzen" schrieb Goethe: "Wir treffen es im vegetabilischen Reiche bei Halbverbrennungen an, die Kohle ... zeigt uns die schwarze Farbe. Auch wenn Holz, z. B. Bretter, durch Licht, Luft und Feuchtigkeit seines Brennlichen zum Teil beraubt wird, so erscheint erst die graue, dann die schwarze Farbe. Wie wir denn auch animalische Teile durch eine Halbverbrennung in Kohle verwandeln können." Als Farbträger zeichnen sich vor allem die Metalle aus, die "sich im unorganischen Reiche beinahe privativ das Recht, farbig zu erscheinen zugeeignet haben." "Wenn das Silber sich dem reinen Weißen am meisten nähert, ja das reine Weiß, erhöht durch metallischen Glanz, wirklich darstellt, so ziehen Stahl, Zinn, Blei usw. ins bleiche Blaugraue hinüber: dagegen das Gold sich zum reinen Gelben erhöht, das Kupfer zum Roten hinanrückt, welches unter gewissen Umständen sich fast bis zum Purpur steigert, durch Zink hingegen wieder zur gelben Goldfarbe hinabgezogen wird. - Zeigen Metalle nun

im gediegenen Zustande solche spezifischen Determinationen zu diesem oder jenem Farbausdruck, so werden sie durch die Wirkung der Oxydation gewissermaßen in eine gemeinsame Lage versetzt. Denn die Elementarfarben treten nun rein hervor... "Bei Erhitzung wird die reine glatte Oberfläche eines gediegenen Metalles von einem Farbenhauch überzogen, "welcher mit steigender Wärme eine Reihe von Erscheinungen durchläuft". - Auch die Materiefarben zeigen mithin das Phänomen der "Steigerung" "als eine in sich selbst Drängung, Sättigung, Beschattung der Farben" und das der "Kulmination", der "fortschreitenden Steigerung", etwa "beim anlaufenden Stahl, welcher bis in den Purpurzenith gelangt und auf diesem Punkte festgehalten werden kann."

Farbe ist *Bewegung, Werden, Wachsen, Übergang*, ihr dynamischer Charakter offenbart die Kraft, die innere Dynamis der Materie selbst.

Die "Fixation" der Farbe in den materiellen Farbstoffen ist die Grundlage aller Farbgebung in der Malerei. Emil Schumacher aber begnügt sich nicht damit, die Farbstoffe als sie selbst darzustellen, er verwandelt vielmehr die materiellen Farben in andere Materien, ohne die der Farbpigmente zu verleugnen. In solcher *Metamorphose der Farbmaterien* zeigt sich eine grundlegende Übereinstimmung mit Goethes Farbenlehre.

Goethes Farbenlehre ist ontologisch orientiert, sie durchwandert die Bereiche des Seienden, um den jeweiligen Ort der Farbe zu bestimmen. Im Kapitel "Pflanzen" heißt es: "Man kann die Farben organischer Körper überhaupt als eine höhere chemische Operation ansehen, weswegen sie auch die Alten durch das Wort Kochung ausgedrückt haben. Alle Elementarfarben sowohl als die gemischten und abgeleiteten kommen auf der Oberfläche organischer Naturen vor; dahingegen das Innere, man kann nicht sagen, unfärbig, doch eigentlich mißfärbig erscheint, wenn es zutage gebracht wird." - "Die Samen, Bulben, Wurzeln und was überhaupt vom Lichte ausgeschlossen ist oder unmittelbar von der Erde sich umgeben befindet, zeigt sich meistens weiß." Das Licht versetzt die Pflanzen "dagegen sogleich in einen tätigen Zustand, die Pflanze erscheint grün". Aufs engste ist die Farbe mit dem *Wachstumsprozeß des Vegetabilischen* verbunden; da "die Stengelblätter nur Vorbereitungen und Vorbedeutungen auf die Blumen- und Fruchtwerkzeuge sind, ... kann man in den Stengelblättern schon Farben sehen, die von weitem auf die Blumen hindeuten..." - "So geht auch die Farbe des Holzes vom Gelben durch die verschiedenen Stufen des Roten bis ins Purpurfarbene und Braune hinüber." - "Am auffallendsten aber zeigt sich die Farbengewalt" an den Schmetterlingen, "die man wahrhafte Ausgeburten des Lichtes und der Luft nennen könnte". Bei den Säugetieren und Menschen dagegen, auf der "höchsten Stufe", "fangen die Elementarfarben an, uns ganz zu verlassen."

„Weiß und Schwarz, Gelb, Gelbrot und Braun wechseln auf mannigfaltige Weise, doch erscheinen sie niemals auf eine solche Art, daß sie uns an die Elementarfarben erinnern. Sie sind alle vielmehr gemischte, durch organische Kochung bezwangene Farben und bezeichnen mehr oder weniger die Stufenhöhe des Wesens, dem sie angehören.“ So kann man sagen, „je edler ein Geschöpf ist, je mehr ist alles Stoffartige in ihm verarbeitet, je wesentlicher seine Oberfläche mit dem Innern zusammenhängt, desto weniger können auf derselben Elementarfarben erscheinen. Denn da, wo alles ein vollkommenes Ganzes ausmachen soll, kann sich nicht hier und da etwas Spezifisches absondern.“

Dieser wichtige Satz benennt die Grenzen der elementaren Buntfarben - als Materiefarben. Für die „physiologischen Farben“ sah Goethe solche Grenzen nicht. Goethe⁶ nannte jene Farben die „*physiologischen*“, die „dem gesunden Auge angehören“, die „notwendige Bedingungen des Sehens“ sind und auf „dessen lebendiges Wechselwirken in sich selbst und nach außen“ hindeuten. Sie bilden das „Fundament der ganzen Lehre“ und offenbaren die „chromatische Harmonie“. Goethe erläuterte die Kriterien der chromatischen Harmonie im Abschnitt „Totalität und Harmonie“ des Kapitels „Sinnlich-sittliche Wirkung der Farbe“. „Wenn das Auge die Farbe erblickt, so wird es gleich in Tätigkeit gesetzt, und es ist seiner Natur gemäß auf der Stelle eine andre, so unbewußt als notwendig, hervorzubringen, welche mit der gegebenen die Totalität des ganzen Farbenkreises enthält. Eine einzelne Farbe erregt in dem Auge, durch eine spezifische Empfindung, das Streben nach Allgemeinheit.“ „Wird nun die Farbentotalität von außen dem Auge als Objekt gebracht, so ist sie ihm erfreulich, weil ihm die Summe seiner eigenen Tätigkeit als Realität entgegenkommt.“ In den „sich fordernden Farben“ stellt sich die „Farbentotalität“ dar: „Gelb fordert Rotblau, Blau fordert Rotgelb, Purpur fordert Grün.“

Die *Komplementärkontraste*, für Goethe Garanten farbiger Harmonie, spielen bei Schumacher keine Rolle. Darin bekundet sich, daß Schumachers Malerei *keine rein optische* ist, daß sie in andere Tiefen reicht, so sehr sie schließlich das Auge auch erfreut. Es sind vielmehr die *Materiefarben*, die bei Schumacher zum Träger „innerer Zustände“ werden: bei Goethe bleibt dieser Bezug außer Betracht.

Mit den Materiefarben gelangt die Dimension des „*Inneren*“ zu neuer Bedeutung. „Natur: jedenfalls der Erde näher als den Sternen“: dieses „der Erde näher“ kann auch das „Innere der Erde“ meinen. „... was überhaupt vom Lichte ausgeschlossen ist oder unmittelbar von der Erde sich umgeben befindet, zeigt sich meistens weiß“: Schumachers „*Keimende Kartoffeln*“ (um 1949) bewahren mit ihrem fahlen Weiß noch etwas vom Inneren der Erde. Und dem Keimzustand entsprechen gegenseitig die absterbenden Blumen, die wieder zurückkehren werden ins Innere der Er-

de. "Van Gogh malte blühende Sonnenblumen, ich tote", mit dieser Feststellung bezeichnete Schumacher einen mehr als peripheren Unterschied. Nicht eine im strahlenden Licht der Sonne aufgehende Bildwelt ist bei Schumacher dargestellt, sondern eine dem Dunklen, Düsteren und zugleich Bergenden zugewandte. In gebrochenen Ocker-, Graublau-, Rotbrauntönen sind die "*Toten Sonnenblumen*"⁷ von 1947 gehalten, schon das "*Mißfärbige*" des Erdumschlossenen in sich aufnehmend. Dies unterscheidet Schumachers Bild auch von den Blumenbildern Noldes. "Die blühenden Farben der Blumen und die Reinheit dieser Farben, ich liebte sie", bekannte Nolde. "Ich liebte die Blumen in ihrem Schicksal: emporsproßend, blühend, leuchtend, glühend, beglückend, verwelkend, verworfen in der Grube endend."⁸ Die Strahlkraft der Farben Noldes bleibt aber nur dem "Emporsproßen" und "Blühen" adäquat, erst bei Schumacher wird auch das "*Verwelken*" anschauliche Gestalt - ohne alles Pathos der Vergänglichkeit, in Übereinstimmung mit dem Kreislauf der Natur!

Expressionistische Farbe bezeichnet nicht mehr die materiellen Oberflächen der Gegenstände, sie meint nicht mehr das Äußere der Dinge, sondern legt deren Inneres frei, zeigt ihre "*Substanz*".⁹ Dies gilt für die Farbgebung Noldes wie Mackes, Marcs wie Kirchners, also für gegenstandsdarstellende Malerei, die durch das Elementare der Farberscheinung den Bildgegenstand verwandelt. Wie aber kann die Farbe in ungegenständlichen Bildern, wie kann sie in Bildern Schumachers "*Innenfarbe*", "*Substanzfarbe*" werden?

Sie kann es nur werden durch Verwandlung ihres *eigenen Materiecharakters*. Schumachers Farbe durchläuft die Prozesse der von Goethe geschilderten "chemischen Farben", die "In sich selbst Drängung, Sättigung, Beschattung", die "Kochung" der Farben - aber sie durchläuft diese Prozesse auch und vor allem im Verhältnis von Oberflächen- und Innenfarben. 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. "Je wesentlicher die Oberfläche mit dem Innern zusammenhängt, desto weniger können auf derselben Elementarfarben erscheinen. Denn da, wo alles ein vollkommenes Ganzes zusammen ausmachen soll, kann sich nichts Spezifisches absondern", hatte Goethe für die Farbe der "edlen Geschöpfe" der empirischen Wirklichkeit festgestellt. In der Kunst aber, bei Schumacher, können auch Elementarfarben, kann glühendes Rot, leuchtendes Blau, in neuen Werken auch strahlendes Gelb und Grün, ein Ganzes werden, ein *Ganzes von Außen und Innen*, von Materie und Raum!

Wir selbst werden aufgenommen in den farbigen Raum, nehmen teil an den Metamorphosen der Farbe, ihrem Fluktuieren, ihrem Fließen, ihrer inneren Weite. Denn hier

ist Farbe nicht Eigenschaft einer Materie, sondern Materie *ist* nur im Medium der Farbe, in dem sich die Welt dem Auge vermittelt.

"Natur: Jedenfalls der Erde näher als den Sternen." Bei aller Vielfalt der Farben in Schumachers Werk kommt doch *einer* besondere Bedeutung zu, dem *Braun*, der Erdfarbe schlechthin. Alle anderen Farben erhalten bei Schumacher etwas vom Charakter des Braun - jedoch nicht auf der Ebene ihrer individuellen Erscheinung, die ja, als feuriges Rot, dunkelleuchtendes Blau, zu entschiedener Ausprägung kommt - sondern durch ihre Stellung im farbigen Bildganzen.

Hier ist nochmals auf Goethische Gedankengänge zurückzukommen, genauer auf Gedankengänge, mit denen die Phänomenologin Hedwig Conrad-Martius die Goethesche Farbenlehre ontologisch vertiefte. In ihrer Studie "Farben", erschienen in der Festschrift für Edmund Husserl¹⁰⁾, bezog sie sich auf Goethes Kennzeichnung der Farben als "Schattenhaftem": "dunkler als Weiß und heller als Schwarz" und charakterisierte Farbigkeit als "eine Art Vermittlung von Licht und Finsternis": "in der Komplizierung des Lichtes *mit* der Finsternis entspringen ontisch-konstitutionell die Farben." In je anderer Weise geht diese "Komplizierung" vonstatten: "Bei den Lichtfarben ist das Licht der Hintergrund, bei den Finsternisfarben die Finsternis" und die Lichtdynamik wird je anders "gebannt", zurückgestaut durch Finsternis.

Auch das *Braun* erhält seinen besonderen Ort in diesem Spannungsverhältnis von Licht und Finsternis. Sein Charakter kann erläutert werden im Verhältnis zu Gelb und Rot. "Wenn man vom Gelb zum Rot dadurch kommt, daß mit zunehmender Bannungskraft des Finsternisvordergrundes auch die sich dagegen aufmachende oder 'wehrende' Lichtenergie zunimmt, so gelangt man zum Braun, wenn mit zunehmender Bannungskraft des Finsternisvordergrundes die Lichtenergie die gleiche bleibt oder doch nicht entsprechend 'wächst'. Es wird beim Übergang von Gelb zum Braun das Gelb gewissermaßen nur mehr und mehr 'materialisiert' unter die Selbstbeschließung gebracht und diese Selbstbeschließung oder Materialisation wird von dem Lichtgrunde einfach 'hingenommen'. Dadurch wird Braun zur an sich selbst *schlichtesten* Farbe auf der positiven Seite, die am wenigsten autonome Lichtenergie besitzt, dafür aber auch die *wärmste* Farbe ist; sie ist mit sich selbst verhüllt und in sich selbst eingehüllt, in ruhender Geborgenheit. Die Farbe der Mönchskutten, der mütterlichen Erde, des saftleitenden Holzes, der schützenden Knospe."

Selbstbeschließung, Materialisation, Schlichtheit sind mithin Eigenschaften des Braun, das sich konstituiert in einfacher Kontrastik von Finsternisvordergrund und Lichtgrund. Dies nun ist auch die *Farbraumstruktur*" der meisten Bilder Schumachers. Denn die schwarzen Linien und Balken, die mit langsamer, wie gegen Widerstände

geführter Bewegung, häufig in hohem Bogen, das Bildfeld durchziehen, wirken wie die Verdichtung eines *Finsternisvordergrundes*, sind selbst finstere Materie, kohlig, wie ausgebrannt, oder asphalthaft glänzend. Gegen ihn leuchten die Farbgründe auf. Häufig ergänzt strahlendes Weiß das Bild zur Totalität des ganz in Farbe verwandelten Helldunkels.

In der abgründigen Dunkelheit der Schwarzlinien schließt sich das Bild nach vorne ab. Die Farbmaterie dahinter weitet den Bildraum in unbestimmbare Tiefen. In solcher Dialektik wird das Bild Schumachers anschauliches Symbol der *sich entgrenzenden und versammelnden Existenz*, Farbe, Materie und "innerer Zustand" werden eins.

Anmerkungen:

- 1) Texte Schumachers von 1972. Zitiert nach: Emil Schumacher, Arbeiten auf Papier. Ausst. Kat. Kunstmuseum Hannover mit Sammlung Sprengel, Kunsthalle Darmstadt etc., 1982/83, S. 38.
- 2) Zitiert nach: Schumacher, Arbeiten auf Papier, S. 26, 41, 45.
- 3) Goethe, Farbenlehre. Vollständige Ausgabe der theoretischen Schriften, Tübingen 1953, S. 175, 176.
- 4) Goethe, Farbenlehre, S. 325/326.
- 5) Zitiert nach: Goethe, Farbenlehre, S. 279 - 310; Zur Farbenlehre, 1810, Dritte Abteilung Kap. XXXVI, Abschnitt 498, Kap. XXXVII, Abschnitte 508, 509, 510, Kap. XXXVIII, Abschnitt 517, Kap. XXXIX, Abschnitt 524, Kap. LI, Abschnitte 617, 618, 621, 622, 630, Kap. LII, Abschnitte 649, 650, Kap. LIV, Abschnitte 662, 664, 666.
- 6) Goethe, Farbenlehre, S. 181, 180, 332.
- 7) Farbige abgebildet in: Emil Schumacher, Werke 1936 - 1984, Ausst. Kat. Kunsthalle Bremen, Badischer Kunstverein Karlsruhe 1984/85, S. 51.
- 8) Emil Nolde, Mein Leben. Mit einem Nachwort von Martin Urban. Köln 1976, S. 148.
- 9) Vgl. hierzu: Christel Denecke, Die Farbe im Expressionismus, Düsseldorf 1954.
- 10) Hedwig Conrad-Martius, Farben, in: Festschrift Edmund Husserl zum 70. Geburtstag gewidmet, Ergänzungsband zum Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung, Halle a. d. Saale, S. 339 - 370, Zitate auf den Seiten 345, 346, 347, 365.