

# Das Aufbrechen der Materie

## Zerstörung als bildnerisches Prinzip im Werk Emil Schumachers

Christoph Zuschlag

*In dankbarer Erinnerung an Emil Schumacher*

1972 erschien *Ein Buch mit sieben Siegeln*, eine Leinenkassette mit sieben Radierungen und Texten von Emil Schumacher, als *Erster Druck der Tukanpresse* der Galerie Rothe in Heidelberg.<sup>1</sup> Darin äußert sich Schumacher in sieben Aphorismen über die Grundlagen und wichtigsten Gestaltungselemente seiner Kunst, nämlich Form, Linie, Farbe, Materie, Zerstörung, Raum und Natur. Während die Aufzählung von Form, Linie, Farbe, Materie, Raum und Natur in diesem Zusammenhang ohne weiteres plausibel und nachvollziehbar, ja naheliegend ist, macht der Begriff Zerstörung stutzig; zum einen, weil es in der Reihe neben sechs Simplicia das einzige Verbalsubstantiv ist, genauer ein Nomen Actionis, mit dem also ein Vorgang, eine Handlung, ein Geschehen bezeichnet wird; und zum anderen, weil man Malerei gemeinhin nicht mit Zerstörung in Verbindung bringt. Den folgenden Ausführungen liegt die These zugrunde, daß im Element Zerstörung in der Tat ein Schlüssel zum Œuvre Emil Schumachers liegt, man es folglich, um in der Metaphorik der Offenbarung des Johannes (Kapitel 5–8) zu bleiben, als eines der Siegel öffnen muß, um sich dem Geheimnis von Schumachers Kunst zu nähern.

Emil Schumachers Aphorismus lautet: »Die äußerste Form, Widerstand zu brechen, ist die Zerstörung: ein primitiver Gestus der Verzweiflung und der Lust. Die Antwort heißt nicht: heilen, sondern: bannen; nicht: wiederherstellen, sondern: den Zerstörungsakt dem Bilde einverleiben – als Ausdruck und als Form« (1972). Destruktion entsteht also in Reaktion auf den Widerstand, den Bildmaterie und Bildträger der Hand des Künstlers entgegensetzen. Zugleich wird der Zerstörungsakt dem Bild »als Ausdruck und als Form« einverleibt. Es geht mithin, um eine andere Formulierung Schumachers aufzugreifen, immer um eine »Dialektik von Zerstören und Wiederaufbauen im Bild« (1992). Diese Dialektik gehört, wie zu zeigen sein wird, wesentlich zur Kunst Emil Schumachers wie auch des Informel allgemein und ist darüber hinaus in hohem Maße für die Kunst des 20. Jahrhunderts signifikant. Wir müssen uns also zunächst von dem üblichen Sprachgebrauch, in dem Zerstörung einseitig negativ konnotiert ist, lösen, um darin etwas Positives, Schöpferisches, ja bisweilen Poetisches erkennen zu können, das immer auch die Chance zur Weiterentwicklung, Veränderung und zum Neubeginn beinhaltet.

Freilich macht Zerstörung allein noch kein Bild. Sie ist vielmehr im Kontext des komplexen Schaffensprozesses bei Emil Schumacher zu sehen, in dem die oben genannten Elemente vielfach ineinandergreifen und die »Zerstörgeste«, wie Peter Handke beobachtet hat, »als eine Antriebskraft unter mehreren« mit »zum Gleichgewicht des ganzen Bildes« beiträgt.<sup>2</sup> Daß dabei das regelmäßige Erlebnis von Natur und Landschaft – auf täglichen Spaziergängen in der Umgebung von Hagen, bei regelmäßigen Arbeitsaufenthalten im Engadin und auf Ibiza sowie auf ausgedehnten Reisen in nahe und ferne Länder – die unerläßliche Inspirationsquelle und eigentliche Grundlage von Schumachers Kunst ist, hat der Künstler zeitlebens immer wieder betont: »Das Bild, das ich male, entnehme

Der vorliegende Beitrag basiert auf meinem Aufsatz »Alle Malerei ist Zerstörung«. Anmerkungen zu einem Aspekt des Werks Emil Schumachers«, der im August 1992 in der mittlerweile nicht mehr existierenden Wiener Fachzeitschrift *Kunstpresse* erschienen ist. Die wörtlichen Zitate Emil Schumachers mit den Jahreszahlen (1949), (1956) und (1957) sind folgender Publikation entnommen: Joachim Büchner, *Emil Schumacher. Farbe und Materie, Ausdruck und Form – Wandlungen von Wirklichkeit*, in: *Künstler, Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, Ausgabe 1, München 1988; jene mit der Jahreszahl (1972) entstammen dem »Buch mit sieben Siegeln« (siehe unten Anm. 1); jene mit der Jahreszahl (1992) dem Band: Michael Klant/Christoph Zuschlag (Hgg.), *Emil Schumacher im Gespräch*. »Der Erde näher als den Sternen«, Stuttgart 1992; und jene mit der Angabe (1997) dem Buch: *Farbe mit den Händen greifen. Emil Schumacher – Werner Krüger: Gespräche*, Pulheim/Köln 1997. Die nur mit Autorennamen bzw. Ort und Jahreszahl aufgeführten Publikationen sind im chronologisch geordneten Literaturverzeichnis am Ende dieses Bandes vollständig zitiert.

1 Emil Schumacher, *Ein Buch mit sieben Siegeln*, Heidelberg 1972. Die Kassette erschien in einer Auflage von 60 arabisch und 15 römisch nummerierten sowie 10 h. c. bezeichneten Exemplaren. Benutzt wurde das Exemplar in der Universitätsbibliothek Heidelberg, Signatur HSZ KD 713. Die Radierungen sind mehrfach reproduziert und die Aphorismen zitiert worden, beispielsweise in den Katalogen Locarno 1994 (Band 2, S. 504–511) und Hagen 1997 (S. 88–101).

2 Peter Handke, *Emil Schumacher, ferne Figur. Ferne Figur?*, in: *Ausstellungskatalog Paris/Hamburg/München 1997*, S. 9–13, hier S. 10.

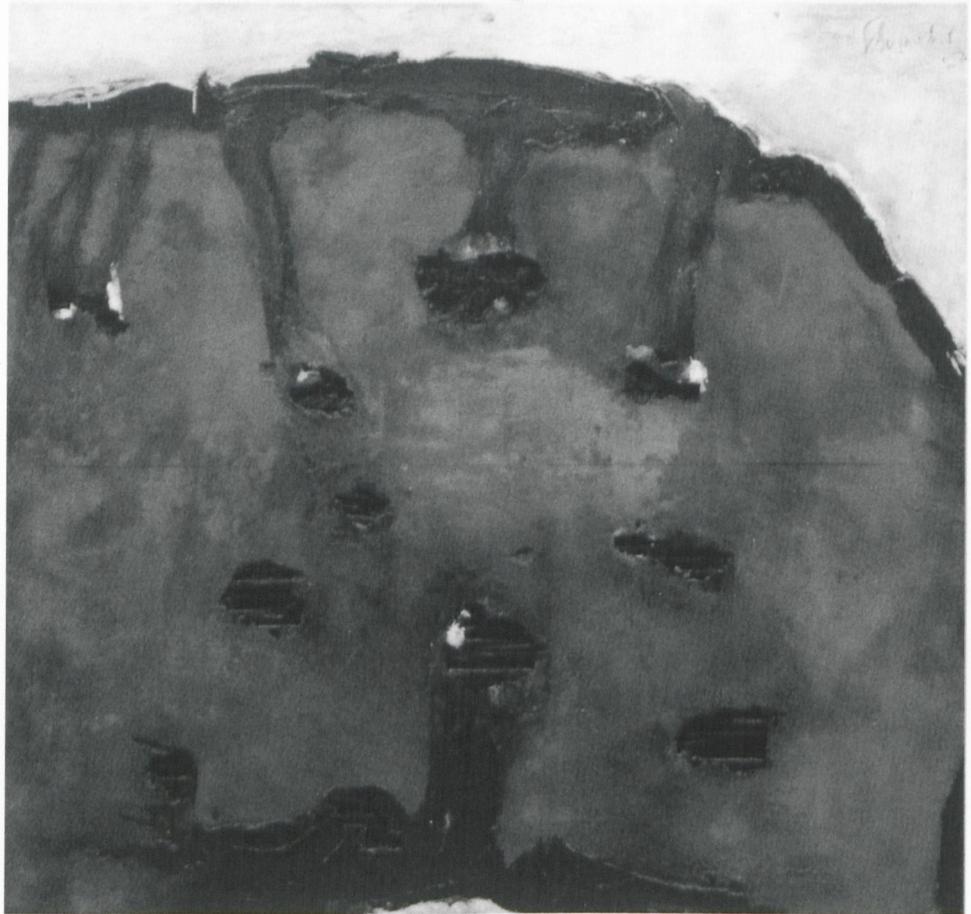
ich der Natur, ohne mich daran zu binden. Sie ist nur der Anlaß, das nicht sichtbare Hintergründige darzustellen« (1949).

Schumachers Malerei zeichnet sich durch eine physisch-sinnliche Präsenz von *Farbe* und *Materie* aus, der sich der Betrachter kaum zu entziehen vermag. Die Ölfarben, leuchtende Gelb-, Rot- und Blautöne oder erdig-schmutzige Grau-, Braun- und Schwarztöne, werden pastos auf die Leinwand, die Holzplatte oder das Papier aufgetragen. Es entstehen eruptive Kompositionen mit einander überlagernden Schichten, in welchen die Farbe zu gerinnen scheint, Schlieren zieht, Inseln bildet, Schollen aufwirft. Die sichtbare Oberfläche ist bei Schumacher stets Resultat eines langwierigen Schaffensprozesses, in dessen Verlauf das Bild vielfältige Metamorphosen erlebt. Dabei sind die Offenlegung des Entstehungsvorgangs und seine visuelle Nachvollziehbarkeit seitens des Betrachters Grundanliegen des Künstlers. Was ihn an den Farben reizt, sind ihre sinnliche Wirkung und ihre haptischen Qualitäten: »Ich nehme eine Farbe, wie ich in einen Apfel beiße oder einem Freund die Hand gebe« (1957). Gleiches gilt für ungewohnte, das heißt »kunstfremde« Materialien – seien es Erde, Sand, Steine, Moos, Sisalfasern, Kartoffelkraut, Textilien, Holz, Papier, Haare, Glas, Blech, Maschendraht, Asphaltklumpen oder getrocknete Früchte –, deren experimenteller und auch spielerischer Einsatz die bildnerische Neugier und Phantasie Schumachers beflügeln.

Die *Linie* hat gleichfalls bildkonstituierende Funktion. Sie gliedert die Oberfläche, sie grenzt Flächen ein oder aus, sie schafft positive und negative Formen. Sie faßt zusammen oder zerteilt, sie verdeckt oder gibt den Blick frei, sie verdichtet oder verflüchtigt sich, setzt Akzente, definiert im Zusammenspiel mit der Farbe und plastischen Elementen *Form* und *Raum*: »Linie, die den Raum beschreibt. Bögen, die ihn umspannen, Konturen, die ihn begrenzen« (1972). Die Linie tritt in verschiedenen Formen in Erscheinung: Sie kann impulsiv-spontan oder auch ruhig-reflektiert ausgeführt sein, regelmäßig oder unregelmäßig verlaufen, eingeritzt oder aufgetragen sein, nervös vibrieren oder ruhig dahinfließen. Wenn Schumachers Malerei im Spätwerk verstärkt wieder Anklänge an Gegenständliches aufweist, etwa in Form von Rad-, Haus- und Treppenformen, Vogel- oder anderen Tiermotiven oder ganz allgemein durch Assoziationen an Landschaftliches, Kreatürliches oder Dingliches, so liegt das vor allem an der Linie.

*Zerstörung* meint indes nicht nur die oben erläuterte »Dialektik von Zerstören und Wiederaufbauen im Bild«, sondern durchaus auch die tatsächliche physische Vernichtung eines Werkes. Denn trotz seiner langjährigen Erfahrung und Virtuosität wurde Emil Schumacher nie ein routinierter Maler in dem Sinne, daß er sich von vornherein des Gelingens hätte sicher sein können. Jedes Bild war für den Künstler ein Wagnis, ein Risiko, dessen Bewältigung ein Maximum an Energie und Konzentration forderte. »Wenn ich male«, bekannte er einmal, »bin ich immer sehr fiebrig angespannt; ein Willensakt, bei dem ich zwischen Gefühl und Verstand schwebe. [...] 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« (1949). Und an anderer Stelle: »Ich gehe das Bild unmittelbar an, dabei kommt es zu einer Begegnung des Materials mit mir, wobei ich ihm oft den Willen lasse [...]. Die Farben reißen Formen an sich, die Zeichen verlangen Farben – indem ich mich mitreißen lasse, gewinne ich mein Bild« (1957). Dieses »Mitreißen« aber beinhaltet auch die Gefahr des Scheiterns: »Manchmal erreiche ich einen Zustand, in dem ich völlig ratlos und voller Verzweiflung bin. Der Versuch, das Bild zu vollenden, mißlingt, es kommt zu einer Aggression« (1992). An diesem Kulminationspunkt des Malprozesses entscheidet sich das Schicksal des Bildes. Im Extremfall gibt es Schumacher der totalen Zerstörung preis. So geschehen im Falle eines der drei monumentalen Gemälde, die der

Paracelsus, 1967, Öl, Kunstharz und Assemblage  
auf Holz, 193 x 203 cm,  
Museum Folkwang Essen, Inv.-Nr. 391



Künstler 1964 auf Einladung Arnold Bodes für die documenta 3 schuf: Nach der Ausstellung wollte der Künstler einige »kleinere technische Mängel« (1992) beheben, doch war er mit dem Ergebnis unzufrieden und vernichtete deshalb das ganze Bild. Auch einige *Tastobjekte*, jene in den Jahren 1956 bis 1958 entstandenen unregelmäßigen Gebilde aus gebogenem Maschendraht, Pappmaché und vielerlei Kleinmaterial wie Nägel, Tuben, Kartonstücken etc., fielen der Zerstörung anheim, nachdem Schumacher sie auf der Weltausstellung in Brüssel gezeigt hatte. Indessen kann im gewaltsamen Vorgehen gegen das Bild, in der aggressiven Verletzung und Beschädigung der Materie, auch seine »Rettung« liegen. Wie aus einer solchen spontanen Aktion eine bildnerische Strategie erwachsen kann, veranschaulichen Schumachers von 1966 bis in die 1970er Jahre entstandenen *Hammerbilder*.

Die *Hammerbilder* gehen auf eine zufällige Entdeckung zurück. Werner Schmalenbach berichtet in seiner 1981 erschienen Schumacher-Monographie, daß der Künstler 1966 seinem New Yorker Händler Samuel M. Kootz einige auf Holz – dem von Schumacher damals bevorzugten Bildträger – gemalte Bilder geschickt habe. Weil sich das Holz in der hohen Luftfeuchtigkeit der amerikanischen Ostküste verzog, suchte der Maler nach einem widerstandsfähigeren Material. »Dabei stieß er auf doppelt verspernte Holzplatten, die man für Türen verwendet (Türblätter). Als ihm das erste, auf dieses neue Material gemalte Bild nicht gelingen wollte, schlug er im Zorn mit einem Hammer auf die Platte ein. Auf diesem Wege entdeckte er die Wabenstruktur im Innern des Materials, die ihn durch ihren lebendigen Kontrast zur Glätte der Oberfläche ungemein entzückte.«<sup>3</sup> In diesem Vorgang sieht Schmalenbach viel vom künstlerischen Wesen Schumachers aufgedeckt: »die vom Material und insbesondere von einem neuen Material ausgehende Inspiration; das haptische Verständnis der Kunst; die Spontaneität eines ›Heureka‹, die am Gegenpol

<sup>3</sup> Werner Schmalenbach, Emil Schumacher, Köln 1981, S. 120.

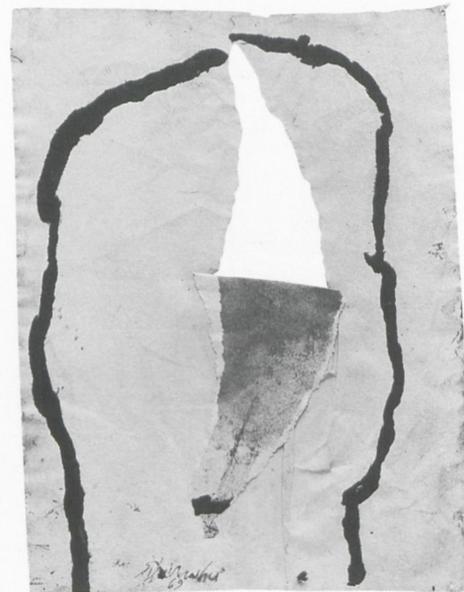
alles Programmatischen liegt; der Anteil von brachialer Gewalt, worin sich Unfreiheit und Befreiung gleichermaßen äußern; der Tat-Charakter des Malens und, auf diesem Wege, die Projektion erlittenen Leides; und endlich das spezifische Interesse an durchlöchernten Oberflächen, das seit den Tastobjekten immer wieder erkennbar ist.«<sup>4</sup>

Das 1967 entstandene Werk *Paracelsus* ist ein großformatiges, annähernd quadratisches *Hammerbild*. Eine fast den ganzen Bildraum einnehmende Fläche aus dunkelroter, mit Schwarz vermischter Farbe wird an drei Seiten von mehrfach angeschnittenen, breiten schwarzen Linien eingefasst. Am oberen Bildrand beschreibt die Linie die Form eines Bogens, der die gesamte Bildbreite überspannt. Ein unregelmäßiger, hellgrauer Streifen, der Signatur und Jahreszahl trägt, schließt das Bild nach oben ab. Seine Farbe taucht in einer kleinen Fläche am unteren Bildrand, ungefähr in der Mittelachse, wieder auf. An elf Stellen innerhalb der an einigen winzigen Partien mit weißer Farbe akzentuierten schwarz-roten Fläche ist die Holztafel mit dem Hammer kraftvoll zertrümmert. Die so geschaffenen Löcher geben den Blick auf die an Waben erinnernde innere Struktur frei. Teilweise führen breite schwarze Farbbahnen von den äußeren Begrenzungslinien zu den splittigen Öffnungen hin. Die Farb- und Formkombinationen lassen vulkanische Landschaften, glühende Lavaströme oder Rückstände verbrannten Materials assoziieren.

Nicht nur Holz stimulierte Schumacher zu solch gewalttätigen Aktionen. Um 1970 entstanden eine Reihe reliefartiger Bilder aus dünnen Bleiplatten, die mit der Metallschere ausgeschnitten und anschließend gestaucht, gebrochen, gefaltet und perforiert wurden. 1967/68, während einer Gastprofessur in Minneapolis, fertigte der Künstler aus bei einem Spaziergang entdeckten Packpapier sogenannte *Paper-dolls*: In der Mitte zusammengeschnürte Objekte, die nicht oder nur spärlich bemalt sind. In ihnen werden die zufällig entstandenen, unregelmäßigen Umrisse und die vielfachen Knitterungen des Papiers bildnerisch verwertet. Die Zerstörungs- bzw. Verfallsprozesse der Natur kommen dem künstlerischen Anliegen Schumachers mitunter entgegen. So entdeckte er 1989 in einem Abrißhaus in der Umgebung von Hagen Schieferplatten, die er zur Bemalung ins Atelier trug: »Ich habe sie mitgenommen, wie sie waren, mit ihren Löchern und Bruchstellen, denn das Fragmentarische und Unvollkommene besitzt für mich einen großen Reiz« (1992).<sup>5</sup>

Auch das leichter manipulierbare Papier fasziniert Schumacher: »Papier läßt sich reißen, zerstören, zerschneiden, falten, zerknuffeln, aufspalten, aufweichen, tränken und als Abfall aus dem Papierkorb wiederverwenden.«<sup>6</sup> Exemplarisch sei dies an zwei Gouachen aufgezeigt. In der Gouache *G-4/1969* dominieren zwei Motive: Vom Scheitelpunkt eines in Sepia-Tusche ausgeführten monumentalen Bogens aus riß Schumacher eine zungenförmige Fläche aus dem Büttenpapier, die er ungefähr in der Bildmitte nach unten umklappte und auf dem Grund befestigte. Durch diesen Eingriff wird die Rückseite des Materials zur, teilweise bemalten, Vorderseite, es entstehen reizvolle Positiv- und Negativformen. Das Papier trägt hier nicht nur das Bild, seine materiale Beschaffenheit und Textur sind selbst integraler Bestandteil des Werkes, welches seine eigene – vom Bogen gleichsam schützend umfangene – Verletzung thematisiert.

Wie sehr sich Emil Schumacher von seinen Materialien führen läßt und diese gleichzeitig aktiviert, verdeutlicht auch die Gouache *GB-26/1989*. Die Form des Papiers gewann der Künstler, indem er drei Seiten mit einer Schere oder einem Messer vergleichsweise glatt, aber unregelmäßig ausschnitt, die Oberseite hingegen ausriß. Dadurch entstand ein ungleichmäßig strukturierter, offener Bildrand. Die Farbigkeit des Werkes wird maßgeblich vom Branton des Packpapiers bestimmt, er scheint unter dem lasierend aufgetragenen Blau und den gestisch ausgeführten schwarzen Spuren hindurch.



O. T. (G-4/1969), 1969, Gouache auf Bütten, 62 x 47,5 cm, Privatbesitz

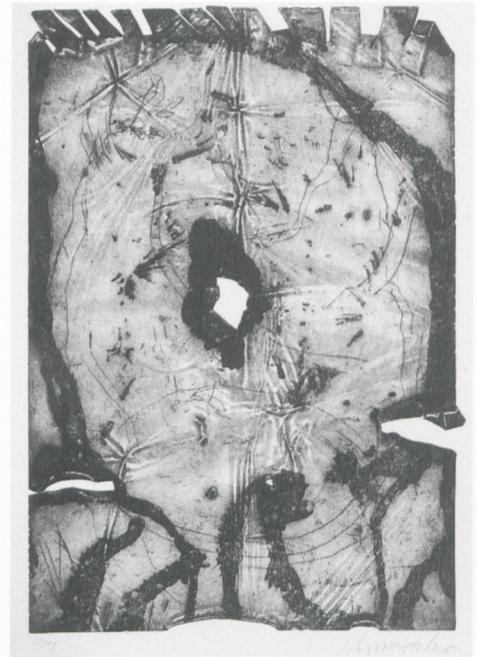


O. T. (GB-26/1989), 1989, Gouache auf braunem Packpapier, 57 x 52 cm, Privatbesitz

4 Ebenda.

5 Die bemalten Schieferplatten sind publiziert im Ausstellungskatalog Reutlingen/Schweinfurt/Landshut 1999.

6 Emil Schumacher 1982, zitiert nach Ausstellungskatalog Wolfsburg 1990, S. 62.



Links:

O. T., 1971, Radierplatte, 55,5 x 38,7 cm,  
Pfalzgalerie Kaiserslautern, Inv.-Nr. 92/1326

Rechts:

O. T., 1971, Radierung in Grün, 55,5 x 38,7 auf  
76 x 54 cm (Edition Rothe 398)

Auch im Bereich der Druckgraphik zeigt sich, wie Schumacher destruktive Momente und Impulse bildnerisch zu nutzen und umzusetzen weiß. Schon ab 1934 und in den 40er Jahren entstehen einzelne Lithographien sowie Linol- und Holzschnitte, zum Teil als Illustrationen zu literarischen Vorlagen. Im Jahre 1958 beginnt der Künstler auf Anregung der Heidelberger Edition Rothe, sich mit der Radierung zu beschäftigen, die schließlich zu seiner bevorzugten graphischen Technik werden sollte. Schon bald erweitert der Künstler das klassische, auf Linienätzung, Aquatinta und Kaltnadel beruhende Ausdrucksspektrum der Radierung, indem er die Platte mit Hammer, Axt und Blechschere regelrecht malträtirt. Ein schönes Beispiel hierfür ist die Radierung in Grün, die Schumacher 1971 für die Edition Rothe anfertigt. Er quetscht, staucht und verbeult die Platte, außerdem perforiert er sie und schneidet an den Seiten, vor allem am oberen Rand, mehrfach in sie hinein.<sup>7</sup> An diesen Stellen, an denen die Kupferplatte gewaltsam aufgebrochen und unregelmäßig konturiert ist, drückt sich während des Druckvorgangs in der Presse das angefeuchtete Papier durch, so daß auf dem Abzug eine reizvolle Reliefprägung entsteht. In ähnlicher Weise bearbeitet der Künstler 20 Jahre später, 1991, eine kleine, als Artium-Edition erschienene Radierung. Die Platte ist in der unteren linken und oberen rechten Ecke perforiert, die untere linke Ecke mit dem Hammer umgeschlagen. Das ursprüngliche Rechteck der Platte ist durch Beschneiden mit der Blechschere in eine Form mit gänzlich unregelmäßigem Umriß verwandelt. In den meisten Radierungen der 80er und 90er Jahre jedoch läßt Schumacher das äußere Rechteck der Radierplatte unversehrt.

In den so unterschiedlichen Facetten des Themas Zerstörung darf man mit Recht ein zentrales bildnerisches Prinzip im Œuvre Emil Schumachers erkennen. 1956 sagt er über seine Malerei: »Das Gefällige ist gefährlich. Immer wieder das Bild zerstören. Dadurch werden neue Schichten aufgedeckt, die man sonst nie zu Gesicht bekommt.« Und 31 Jahre später formuliert er: »Oft muß ich schöne Einzelheiten, alles Gefällige und Genüßliche zerstören im Hinblick auf den Wahrheitsgehalt dessen, was ich mit dem Bild meine.«<sup>8</sup>

Bei aller Gewalttätigkeit im Umgang mit Materie respektiert der Künstler doch immer ihre spezifischen Eigenheiten. Der Drang, Materie aufzubrechen und aufzureißen, sie rigoros zu attackieren, zu verletzen und zu versehren, kennzeichnet generell Schumachers

<sup>7</sup> Die Radierplatte wurde, neben weiteren Platten Schumachers, Karl Fred Dahmens und Bernard Schultzes, 1992 von der Edition Rothe der Pfalzgalerie Kaiserslautern gestiftet. Vgl. Heinz Höfchen (Bearb.), Pfalzgalerie Kaiserslautern. Bestandskataloge der Graphischen Sammlung IV. Informelle und expressiv-abstrakte Graphik der 50er und 60er Jahre, Kaiserslautern 1993, S. 113–117 mit Abb. auf S. 115.

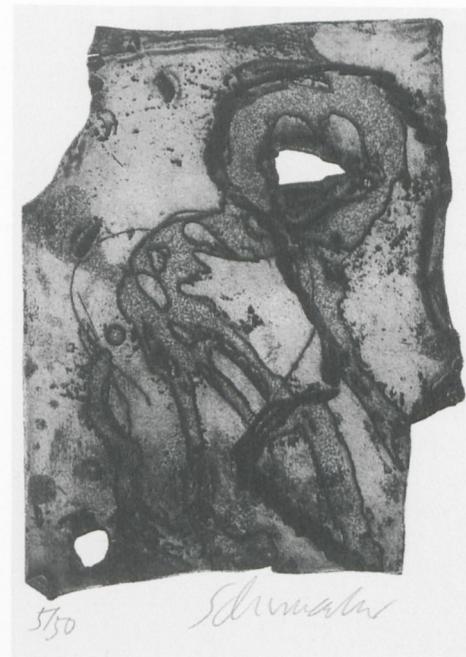
<sup>8</sup> Christoph Brockhaus, Werkstattgespräch mit Emil Schumacher, in: Emil Schumacher, Ausstellungskatalog Deutsche Siedlungs- und Landesrentenbank Bonn 1987, S. 8–14, hier S. 12.

Umgang mit seinen Werkstoffen. In besonders auffallender Weise prägt dies jedoch sein Œuvre in den späten 60er und frühen 70er Jahren. Das mag mit dem Versuch zusammenhängen, durch Erweiterung der Ausdrucksmöglichkeiten eine künstlerische Krise zu überwinden, die durch die Triumphe der Pop-art ausgelöst worden war. So sieht denn auch Werner Schmalenbach in der materiellen Verletzung einen »Ausdruck psychischer Verletzlichkeit«. <sup>9</sup> In seinen letzten Bildern hingegen schlägt Schumacher, wie die vorliegende Publikation vor Augen führt, versöhnlichere Töne an, der Aspekt der brachialen Bildgestaltung tritt zurück, ebenso die Verwendung von »kunstfremden« Materialien gegenüber der reinen Farbmalerie. <sup>10</sup> Auf seine vormals zentnerschweren Bilder angesprochen sagt der Künstler 1997: »Ich habe mich von dem Stofflichen etwas mehr entfernt, bin mehr auf den leichten, heiteren Duktus übergegangen«.

Nicht nur im Werk Emil Schumachers spielt Destruktion als Formprinzip eine wichtige Rolle, vielmehr gilt dies generell für den Schaffensprozeß im Informel, dessen Rezeption in der zweiten Hälfte der 50er und der 60er Jahre, wie Monika Wagner unlängst gezeigt hat, entscheidend von diesem Aspekt geprägt war. <sup>11</sup> So bemerkt Karl Otto Götz in einem Gespräch: »Zerstören und Zerkratzen und Verwischen gehören zum Informel. Ja, man kann sagen, das ganze Informel besteht aus Zerstörung und Umgestaltung. [...] es geht um eine neuartige Behandlung des Materials. [...] Die Kunst des Informel ist ein ständiger Prozeß des Zerstörens und Wiederaufbauens.« <sup>12</sup> Bei Bernard Schultze heißt es: »Die Gefahr einer Etablierung, Versteinerung des Alltagstrotts besteht immer, setzt verhältnismäßig früh ein, nur eine Kette von Zerstörungen kann den frischen unwillkürlichen Impetus provozieren und so lange wie möglich durchhalten.« <sup>13</sup> Reinhold Koehler setzt in seinen *Décollagen*, mit den Worten Max Benses, »Prozesse positiver Zerstörung in Gang«, <sup>14</sup> die in seinen *Contre-Collagen* eine Fortsetzung finden. Auch Johannes Schreiters *Brand-Collagen* sind in diesem Zusammenhang zu nennen. Gerhard Hoehme schließlich klebt in seinen *Borkenbildern* die abgelöste Ölfarbe von älteren, zerstörten Bildern mit der ehemaligen Unterseite nach oben auf.

Erweitert man nun das Blickfeld auf die Kunst im 20. Jahrhundert, so zeigt sich, daß Zerstörung ganz allgemein ein wichtiges Element ist – was von kunsthistorischer Seite bislang indessen erst ansatzweise aufgearbeitet wurde. Die von den Dadaisten erfundenen Techniken der Photomontage und Collage basieren auf der Dialektik von Auseinandernehmen und Wiederausammenfügen, von Dekonstruktion und Konstruktion. Ähnliches gilt für Paul Klee, wenn er eigene Werke zerschneidet und zu neuen Werken kombiniert. Pablo Picasso spricht in einem Gespräch mit Christian Zervos 1935 davon, ein Bild sei eine »Summe von Zerstörungen.« <sup>15</sup>

In den 60er Jahren dann – in Zero, Fluxus und Happening, Nouveau Réalisme und Wiener Aktionismus – gewinnt das Phänomen, wohl nicht zuletzt ausgelöst durch das Informel, geradezu epochenprägende Bedeutung. Erinnerung sei, um nur einige Beispiele zu nennen, an die *Plakatabrisse* der Nouveaux Réalistes, die *Kompressionen* eines César, die *Autokompressionen* eines John Chamberlain, die *Brandbilder* eines Yves Klein, die *Schießbilder* einer Niki de Saint-Phalle, die *Rauchbilder* und *Feuerbilder* eines Otto Piene, die *Nagelbilder* eines Günther Uecker, die *Concetti Spaziali* eines Lucio Fontana, die *Combustioni* eines Alberto Burri, die verbrannten und zerschmetterten Musikinstrumente eines Arman sowie die selbsterstörerischen Maschinen eines Jean Tinguely. Destruktive Momente bis hin zu Selbstverletzung und Selbstverstümmelung kennzeichnen auch die Körper-, Performance- und Aktionskunst. In London findet 1966 das legendäre *Destruction in Art Symposium* statt, initiiert von dem deutschen Emigranten Gustav Metzger, der 1959 die Theorie der *Auto-destructive Art* entwickelt hatte. <sup>16</sup>



O. T., 1991, Radierung, 18,2 x 14,3 auf 35,8 x 27,8 cm (Artium-Edition)

<sup>9</sup> Werner Schmalenbach 1981 (wie Anm. 3), S. 74.

<sup>10</sup> Vgl. hierzu den Beitrag von Peter Anselm Riedl in diesem Band.

<sup>11</sup> Monika Wagner, Von der Weisheit des Materials und der Schönheit der Versehrung. Zur Malerei Emil Schumachers, in: Ausstellungskatalog Paris/Hamburg/München 1997, S. 22–34, hier S. 24. Vgl. zum folgenden auch Christoph Zuschlag, Undeutbar – und doch bedeutsam. Überlegungen zur informellen Malerei, in: Christoph Zuschlag/Hans Gercke/Annette Frese (Hgg.), Brennpunkt Informel. Quellen – Strömungen – Reaktionen, Ausstellungskatalog Heidelberg 1998, S. 38–45, hier S. 39 mit Anm. 5.

<sup>12</sup> Michael Klant/Christoph Zuschlag (Hgg.), Karl Otto Götz im Gespräch. »Abstrakt ist schöner!«, Stuttgart 1994, S. 60–64. Karl Otto Götz verdanke ich den Hinweis auf den Essay »Maltraité de peinture« des rumänischen Künstlers Jacques Hérold, der 1957 und 1976 in Teildrucken und 1985 vollständig publiziert wurde.

<sup>13</sup> Zitiert nach Lothar Romain, Innerer Monolog ein Leben lang. Über Bernard Schultze, in: Weltkunst 63, 1993, Nr. 21, S. 2950–2953, hier S. 2952.

<sup>14</sup> Zitiert nach Juliane Roh, Deutsche Kunst der 60er Jahre. Malerei/Collage/Op-Art/Graphik, München 1971, S. 191.

<sup>15</sup> Zitiert nach Werner Spies, Picasso. Die Zeit nach Guernica 1937–1973, Ausstellungskatalog Berlin/München/Hamburg 1992, S. 52 mit Nachweis in Anm. 246.

Malerei freilich ist in gewisser Weise immer an einen Akt der Zerstörung gebunden. Das sieht auch Emil Schumacher. Auf die von Werner Krüger 1997 an den Künstler gerichtete Frage »Ist Malerei nicht immer auch ein Akt der Zerstörung oder – geht die Zerstörung immer jedem Bild voraus?«, antwortet dieser: »In jedem Falle. Schon wenn die Leinwand berührt wird, ein Strich oder ein Farbkleck auf sie trifft, ist die Zerstörung des Weißen vollzogen. Durch die Zerstörung eröffnet sich eine neue Dimension. Wir sprechen vom Wert des Bildes. Es entsteht eine Welt, die die Welt des Malers ist. Aus der fortwährenden Zerstörung des Weißen erwächst das neue Bild. Und mit dem neuen Bild zerstört man im übertragenen Sinn die Bilder der Väter.«

In einer noch zu schreibenden Geschichte und Phänomenologie der Zerstörung als bildnerischem Prinzip in der Kunst des 20. Jahrhunderts, das wie keines zuvor von globalen Kriegs- und Umweltkatastrophen gezeichnet war, wird die Kunst Emil Schumachers einen herausragenden Stellenwert einnehmen. Erkannte er doch: »Im Grunde ist Malerei immer ein Destruktionsprozeß« (1992) und machte diese Erkenntnis für sein Schaffen auf vielfältige Weise fruchtbar.

16 Vgl. Justin Hoffmann, Destruktionskunst. Der Mythos der Zerstörung in der Kunst der frühen sechziger Jahre, München 1995. Zu Recht begreift der Autor die »Zerstörungstendenzen in der bildenden Kunst [...] gleichsam als Echo eines allgemeineren kulturgeschichtlichen Wandels« und verweist auf »die Parallelen von Destruktionskunst, Dekonstruktivismus und Phänomenen, die von zahlreichen Autoren als postmodern bezeichnet werden« (S. 17). Auf das Destruktionsmoment im Informel geht Hoffmann jedoch nicht ein und übersieht damit eine nach meinem Dafürhalten zentrale Quelle für die von ihm behandelten Werke und Phänomene.