

Zu den letzten Bildern von Emil Schumacher

Peter Anselm Riedl

Die Bildwelt des späten Schumacher ist vielgesichtig und in sich schlüssig zugleich. Der malerischen Faktur und der Fülle ikonischer Verweise verdankt sie den Reichtum ihrer Erscheinung, der doppelten Tatsache, daß die figurativen Kürzel *einer* Sprachfamilie angehören und daß die Farbigkeit auf relativ wenige Werte reduziert ist, ihre Geschlossenheit. Erzählerisches klingt an und verwahrt sich in gleichem Zuge gegen rationalisierende Auslegung, Naturräumlichkeit wird spürbar, ohne daß sie sich auf vertraute Dimensionalität zurückführen ließe. Diese Eigenarten, die sich in Schumachers Produktion seit den 80er Jahren ankündigen, manifestieren sich in den Werken der letzten Schaffenszeit mit der überlegenen Selbstgewißheit des Alters.

An dem Ölgemälde *Paseo* von 1999 – einem Bild, das mit Abmessungen von 170 x 250 cm zu den wenigen großformatigen Arbeiten aus der Spätphase zählt – seien die ange-deuteten Besonderheiten näher erläutert. Auf hellgrundiertem Sperrholzträger sind die Farben in breiten Zügen aufgetragen: im unteren und mittleren Bereich, der von stark aufgelichteten und kräftigeren Grauoockertönen beherrscht wird, relativ dünn, in der oberen, von Weiß dominierten Zone stellenweise pastos. Eine rötliche Partie im unteren Mittelbereich bildet ein verhaltenes Gegengewicht zu mehreren Intensivblauakzenten unterschiedlicher Positionierung und Ausdehnung. Zwei Blauansammlungen in der mittleren und linken Oberzone treten als Entsprechungen schwarzer Pinselstriche auf, andere, kleinere Blauensprengsel stehen in Verband mit schwarzen Eintragungen, die sich in der unteren Bildhälfte zu einem Fries figürlicher Abbriviaturen reihen. Am deutlichsten zu erkennen sind rechts ein Karren mit eckigem Kasten und großem Speichenrad, links unter ihm die vordere Hälfte eines kleinen Pferdes. Der Armgestus der stehenden menschlichen Gestalt links von diesem Ensemble gilt einem schwer dechiffrierbaren Gebilde, während sich aus der Formengruppe am linken Bildrand eine Tierfigur herauslesen läßt. Zur Formenartikulation trägt neben dem absichtsvoll fahigen schwarzen Konturstrich eine weiße Binnenmarkierung bei, so beim Pferdetorso, der stehenden Gestalt und dem Tierkopf ganz links; beim Wagenkasten übernimmt das Weiß zusammen mit Grauoocker und etwas Blau noch weitergehende formdefinitische Aufgaben.

Tafel 14

So fragmentarisch die Bilderzählung ist – man kann sich ihrer Wirkung nicht entziehen: Gedanken an ländliches Dasein, an einfache Gerätschaften und an Zusammenleben von Mensch und Tier stellen sich ein, und der Bildraum hinter dem Geschehen auf der Vorderbühne weitet sich zu einer kargen Hügellandschaft mit einem Gewässer unter einem Himmel, dessen Blau fast ganz von hellen Wolken verdrängt wird. Freilich ist das, was sich – und der Titel *Paseo*, das heißt Spaziergang oder Promenade (mit der Nebenbedeutung Einzug der Stierkämpfer), ermuntert dazu – als episodischer Wirklichkeitsausschnitt beschreiben läßt, ebensosehr Produkt eines Malprozesses, dessen Primärziel nicht die Stiftung eines auf Wiedererkennbares zurückbezieharen Zusammenhanges ist, sondern die Erzeugung eines Bildgefüges, in dem sich Wirklichkeitsverweise fast beiläufig als Notate von Erinnerungen und Wünschen ergeben – als individuelle Hieroglyphen, durch die der Grund hindurchscheint und fraglich macht, was als Ansatz zu Eigenkörperlich-

keit verstanden werden könnte. Und doch sind die nur näherungsweise benennbaren Figuren und Gegenstände *mehr* als flüchtige graphische Formeln, nämlich Akteure in einem Raum der Phantasie, der vor allem ein malerischer Ereignisraum ist. Es gibt in diesem virtuellen Raum formale Ruppigkeiten und chromatische Konflikte, aber stärker als sie ist eine Gestimmtheit des Ausgleichs, die sich nicht zuletzt in der Verteilung der Formen und Farben auf der Bildfläche geltend macht. Bruchstückhaftes Mitteilen folgt mehr einem Prinzip des Offenlassens als des Zerstörens, und die harmonisierende Kraft der Farbe Blau ist größer, als es der in diesem Falle bescheidene Anteil am Gesamtkolorit erwarten läßt.

Enthält *Paseo* genügend Momente, um die Assoziation des Landschaftlichen zu vermitteln, so ist der Raum in anderen Bildern von ungreifbarer Art. Das ebenfalls großformatige, mit Ölfarben auf Leinwand realisierte Gemälde *Hatra* von 1997 wirkt wie ein

Tafel 1 horizontloser Himmelsausschnitt mit frei eingestreuten Zeichen, von denen einige an fliegende Vögel denken lassen. Dafür, daß es eine Unten-Oben-Differenzierung und so etwas wie den Anklang einer verfolgbaren Tiefenerstreckung gibt, sorgt ein leiterartiges Gebilde, das in der Bildmitte leicht kurvend und sich nach oben verjüngend aufsteigt. Eine solche Leiterform, die man als Chiffre des Überstiegs in eine nicht näher bestimmbare Region zu verstehen geneigt ist, kommt beim späten Schumacher mehrfach vor, etwa auf dem kleinformatigen Ölbild *Luga* von 1999, wo sie mit zwei Speichenrädern und einem fliegenden Vogel korrespondiert, oder auf der Gouache *GB-6/1998*, wo sie sich aus einem erdhaften Grund aufschwingt. Auf dem Ölbild *Timna* von 1999 und der in **Tafel 10** **Tafel 18** **Tafel 8** **Tafel 33** der Anlage verwandten Gouache *GE-1/1999* durchzieht jeweils ein wellig bewegtes und unregelmäßig besproßtes Leitergebilde diagonal das Bildfeld, beide Male von leuchtendem Tiefblau hinterfangen und im unteren Bereich mit einer wohl anthropomorph zu lesenden Figur besetzt, die den Weg in die Ferne, nicht aber in eine imaginäre Höhe über dem Bild finden mag.

Tafel 1 Auch auf *Hatra* lassen sich die Formen über dem Leiteransatz als Spuren einer Figur interpretieren, deren Identität indessen so unauflösbar bleibt wie die der anderen schwarzen Signa. Daß diese auf den ersten Blick disparat anmutenden Kürzel kompositorisch nicht ohne Halt sind, ist zum einen der als biegsame Mittelachse fungierenden Leiter gutzuschreiben, zum anderen der Bindekraft von Blauakkumulationen, die, zwar ihrerseits frei in ein Gewölk farblich neutralerer Töne eingelagert, eine Art Konsonanzfolie bilden. Überhaupt gewinnt das für Schumacher von jeher wichtige Blau in der letzten Schaffenszeit herausragende Bedeutung – als Farbe, die als alleiniger oder stark dominanter Buntwert zusammen mit Weiß, Schwarz und Grau die Bildwirkung trägt, wie auf den **Tafeln 4 · 10 · 35 · 39** **Tafel 6** **Tafel 13** Ölgemälden *Mansur* und *Luga* von 1998 oder den Gouachen *GE-6/1999* und *GE-17/1999*, als Farbe, die sich kontradiktorisch gegen eine andere stellt, wie im Ölbild *Subito* von 1998, als Farbe, die eher verhalten mit anderen gebrochenen Tönen zusammenspielt, wie im Ölbild *Larif* von 1999, oder als Farbe, der eine Bindungsaufgabe im erörterten Sinne zufällt.

Blau, traditionell ebensowohl Farbe der Ferne wie meditativer Versenkung, scheint beim späten Schumacher oft den Willen zum entschiedenen Transzensus anzuzeigen. Auf dem Ölbild *Acco* von 1999 breitet es sich als tiefes Ultramarin dort aus, wo man Terrain erwarten würde; daß es ähnlich wie der weiße Himmel über ihm in der Lage ist, Lebewesen und Gegenstände zu tragen, beweisen helle Umrißfigurationen, denen oben schwarze Chiffren antworten; rechts in der Grenzregion zwischen dem magischen Blaugrund und dem Weiß (das eine blaue Untermalung durchschimmern läßt) ist eine Leiter-

Tafel 12 form auszumachen. Auf *Timna* von 1999 setzt sich Blau, in seiner Intensität durch lokale **Tafel 8**

Weißakzente kaum geschmälert, gegen einen bräunlichgrauen Grund durch. Besonders eindrucksvoll verschränken sich materielle Präsenz und immaterielle Wirkung des Blaus im Ölbild *Kerem* von 1999: Sattes Blau überzieht die Fläche des kleinformatigen Malkartons; einige wenige, mit breitem schwarzem Strich hingeschriebene skripturale Formen würden dieses Blau in die Rolle eines präziösen Zeichenträgers drängen, würden nicht ein paar Weißflecken am oberen Bildrand Wolkenerinnerungen wecken und das Ganze in einen Bereich zwischen absoluter Setzung und Wirklichkeitswiderhall transponieren. Wenn einem in diesem Zusammenhang Arbeiten aus der letzten Arbeitsphase von Paul Klee in den Sinn kommen, dann weniger wegen gewisser stilistischer Ähnlichkeiten als um der eigentümlich radikalen und doch poetisch bleibenden Verdichtung willen.

Tafel 11

Nun stellt diese Art der Komprimierung beim späten Schumacher sicherlich eine Grenzmöglichkeit dar. In anderen Ölbildern, vor allem größer dimensionierten, zeigt sich der Künstler von Seiten, die an frühere Schaffensmomente zurückdenken lassen. *Tamon* von 1999 ist mit seinem erregten Duktus und seiner nächtlichen Farbigkeit dramatischer gestimmt als die meisten Arbeiten aus den letzten Jahren. Schwarz gibt den Ton an, aber die Blau- und Weißsprengsel und -beimengungen genügen, um dem Dunkel eine geheimnisvolle Räumlichkeit zu geben, vor der das bewegte Schwarzlineament einiger zeichenhafter Eintragungen zur Wirkung kommen kann. Die fraglos starken informellen Züge des Bildes werden durch räumlich-gegenständliche Verweise relativiert, die sich allerdings nicht zum benennbaren Zusammenhang fügen. Ähnliches gilt für das Ölgemälde *Subito* von 1998, auch wenn die ungefähr hälftige Aufteilung des hochrechteckigen Bildfeldes in eine rostrote untere und eine von Schwarzblau beherrschte obere Zone die Lesart einer (größere Nähe suggerierenden) erdigen Landschaft unter einem finsternen Himmel nahelegt und etliche Elemente ikonisches Sprachvermögen besitzen. Ein Speichenrad und Tiergestalten sind dem terrestrischen Bereich verhaftet, und auch eine Leiter bietet in diesem Fall nicht die Chance zur Überwindung der Bodenregion. Der Titel *Subito* – der nicht, wie viele andere Titel Schumachers, semantische Offenheit beansprucht, sondern *plötzlich* oder *unvermittelt* meint – will ohne Zweifel auf ein Ereignis bezogen sein, das mit dem Lichtfleck inmitten des dunklen Himmels zu tun hat: eine Entladung, die sich als Gestirbe weißer Spritzer fächerartig erdwärts ausbreitet und einige helle Reflexe entstehen läßt. Was als eine aus dem Malvorgang resultierende Zufallsformation verstanden werden kann, hat zugleich die Qualität einer Mitteilung über ein Geschehen, dem man kosmische Bewandnis unterstellen möchte, ohne daß man es näher bestimmen könnte. Erfahrbar wird es als eine Energie, die – auch wenn bedingt mit Naturphänomenen verknüpfbar, die im Vorwissen abgespeichert sind – im Kern eine malerische ist.

Tafel 9

Tafel 6

Andere Ölbilder bieten eine um Grade entspanntere und der Deskription zugänglichere Zusammenschau von Himmel und Erde. Auf *Larif* von 1999 liegt das Himmelsblau über einer die gesamte Fläche überziehenden bräunlich-dunklen Untermalung. Eine menschliche Gestalt und mehrere Tiere besiedeln die (in der Tonalität der Untermalung verwandte) Bodenzone, und ein großer Vogel schwebt nahe dem oberen Bildrand. An einigen Stellen unterstützt Weißhöhung das bewegte Spiel der schwarzen Konturen. Auf *Caldea*, einem auf Karton gemalten Ölbild mittlerer Größe von 1998, ist der Himmel als ein Bereich gegenwärtig, in dem sich wenig Blau gegen neutralere Hellwerte zu behaupten hat. Überall schimmert ein bräunlicher Ton durch, wie er ausgeprägter in den Pinselfigurationen wiederkehrt, die ein Speichenrad und zwei Vierfüßler andeuten. Einige Schwarzlineamente wirken wie Bekräftigungen der Radformen, um im gleichen Zuge den Rang eigensinniger, wenn auch enigmatisch bleibender Zeichen einzufordern.

Tafel 13

Tafel 5

Tafel 3 Achtet man nur auf den Inhalt, so nimmt sich die auf *Galeras* von 1997 verbildlichte Szene beschaulich aus: ein prominent ins Bildfeld gestelltes Pferd mit gesenktem Kopf, links hinter ihm ein kleinerer Vierfüßler, wohl ein Fohlen oder ein Hund. Räumlichkeit gewinnt die Gruppe durch die leicht gekrümmte Haltung des großen Pferdes, durch die starke Verkürzung des von schräg rückwärts gesehenen kleinen Tiers und durch die Art der Position der beiden Tiere zueinander. Andererseits widersetzt sich dieser Räumlichkeit das Faktum, daß die Hauptfigur eher als ein umrißdefiniertes denn leibliches Gebilde präsent ist: Die Braun- und Ockertöne des Felles sind den Farben der Umgebung so nahe, daß sie den Eindruck fördern, das Pferd lasse den Grund durch sich hindurchtreten, und die weißen und blauen Akzente tragen ebensowenig dazu bei, das Tier im realistischen Sinne zu modellieren, wie das beim kleinen Gefährten das konturfüllende Weiß leistet. Nimmt man hinzu, daß der Grund keine genaueren Ortsindikationen enthält und daß einige der schwarzen Linien in der mittleren Bildregion erklärungsbedürftig bleiben, weicht das Wirklichkeitsnahe der Darstellung dem Charakter des Imaginativen. Letztlich ist es wieder die Malerei, welche die Formen generiert und Realität sucht (oder zuläßt), wo es ihrer Eigenart entspricht. Was man an dieser Malerei als urtümlich empfinden mag, ist in Wahrheit Ergebnis außerordentlicher Erfahrung und zuweilen auch sichtlicher Freude am bildnerischen Aperçu: Der Versuch, die Pferdeabbreviaturen von *Galeras* an prähistorischen Zeichnungen zu messen, ginge jedenfalls ganz ins Leere.

Tafeln 2 · 7 Wie sehr der späte Schumacher über malerischen Esprit verfügt, beweisen zwei Gemälde aus den Jahren 1997 und 1998 mit den Titeln *Salto* und *Salto I*. Weitgehend mit Farben der Weiß-Grau-Schwarz-Skala bestritten – bei *Salto I* kommt ein gewisses Blauquantum hinzu –, formen sich aus dem dunklen, unruhig strukturierten Grund jeweils Figuren heraus, deren Aktionen, obzwar nicht einfach im Sinne des Titels zu deuten, lebhaft und augenblicklich anmuten. Einmal wendet sich eine hagere Gestalt mit erhobenem Arm einer gebeugten Figur zu, das andere Mal scheint eine Gestalt, von einer zweiten beobachtet, in tänzerischer Bewegung begriffen. Die Pinselschrift ist zu rasch und summarisch, als daß sich Verbindlicheres über die Figuren und ihr Umfeld aussagen ließe – ob etwa die helle Strichformation am unteren Rand von *Salto* einen Vogel meint oder ob sich das Geschehen auf *Salto I* unter einem zur Seite gerafften Vorhang ereignet. Vermutlich tut man gut daran, die Szenen als so etwas wie Gestaltemanationen des Malprozesses aufzufassen: figurativ geronnene Temperamentsbekundungen, die keiner Erzähllogik gehorchen.

Tafel 31 Allerdings gibt es im späten Œuvre Schumachers einige Arbeiten mit einem klarer benennbaren Personal und einer durchschaubareren Handlungsstruktur. Die Gouache *GB-16/1999* präsentiert einen Vorgang, den man nur als Corrida mit einem degenbewaffneten Torero, einem Stier und einem Diener lesen kann. Bei aller Deutlichkeit des Gesamtzusammenhanges bleibt die Mitteilung improvisatorisch locker. Zum schwarzen Pinselstrich, der Konturen und Binnenmarkierungen setzt, gesellt sich beim Stier und der Assistenzfigur kräftiges Ockergelb. Im Verein mit einem rötlich getönten Grund und einigen fleckigen Weißhöhungen ergibt sich ein sommerlich-atmosphärisches Spiel von Helldunkelkontrasten und warmtonigen Werten. Freude an einem derartig unumwundenen Modus der Wirklichkeitsauslegung wird spürbar, ebenso Freude am freien Umgang mit der künstlerischen Tradition: In der Tat fühlt man sich von fern an barocke Figurinskizzen erinnert und, was die Stimmung angeht, an Blätter aus Goyas *Tauromaquia*; aber auch Formulierungen Picassos kommen einem in den Sinn. Zugleich rufen die mimetischen Eigenarten der Gouache *GB-16/1999* und verschiedener anderer Spätwerke die figurativen Anfänge von Schumacher selbst ins Gedächtnis. Alle diese Rekurse –

wenn es denn solche sind – sind durch die Souveränität einer Erfahrung abgesichert, die Erinnertes immer sogleich in Eigenes und aktuell Gültiges umzuschmelzen vermag.

Unter den späten Gouachen Schumachers (die nicht, wie die Bezeichnung Gouache eigentlich erwarten läßt, Wasserfarbenbilder sind, sondern Ölfarb- oder Mischtechnikbilder auf Papier) finden sich mehrere Blätter mit figürlichen oder zumindest figurativ angereicherten Darstellungen. Das Vogelmotiv, auf den Ölgemälden meist in einen komplexeren Zusammenhang eingebunden, gibt auf den Gouachen – um weiter bei der von Schumacher selbst gewählten Bezeichnung zu bleiben – einige Male den Hauptton an. Für direkte Anregung sorgte namentlich die Beobachtung von Bergdohlen im Engadin, doch in den Bildern erscheint das Naturerleben stets in Richtung möglichst großer Bildwirksamkeit gefiltert. Auf den Blättern *GC-2/1998*, *GC-8/1998* und *GE-8/1998* begegnet man den dunklen Vögeln in unterschiedlichen Situationen. Zum formprägenden Schwarz treten, teils nachdrücklich, teils diskret, Blau- und Ockerwerte. Was einem von Schumacher als bildhafte Nutzung der eigenen Signatur vertraut ist, ist auf der Gouache *GE-8/1998* besonders ausdrucksvoll gesteigert, indem die Buchstaben und Ziffern der Bezeichnung zu zerwehten Elementen geworden sind, die den flatternden Flügelschlag des Vogels paraphrasieren. Auf dem Blatt *GE-10/1998* mischt sich intensives Blau in das Gefieder zweier Vögel, und auf der Gouache *GE-9/1998* zieht sich das Schwarz in eine dünne Konturierung zurück, welche hellem Blau die Rolle einer dominanten Füllfarbe überläßt.

Tafeln 20 · 21 · 23

Tafel 25

Tafel 24

Die figurative Ausdrücklichkeit, wie sie für diese Gouachen und um so mehr für Schumachers Vogelbilder auf Schieferplatten charakteristisch ist, ist in anderen späten Gouachen weniger groß. Daß das dunkle Gebilde über einigen figürlichen Markierungen einen Vogel meint, resultiert mehr aus dem Gesamttext des Blattes *GE-8/1998* als aus den Gestaltauskünften. Das Tier auf *GG-19/1997* läßt sich nur allgemein als Vierfüßler in einer bergigen Landschaft identifizieren, die durch die Bezeichnung als das engadinische Samedan ausgewiesen wird, und ähnlich generell läßt sich die Situation auf der Gouache *GE-7/1999* deuten. Bei aller Sparsamkeit der Indikationen wird in allen Fällen der Eindruck einer Räumlichkeit vermittelt, die gleichsam als Spannungsprodukt aus evozierter Natur und selbstreferenzfähiger Bildfläche begriffen werden kann. Auf wenige zarte Umrißlinien und karge Farbangaben zurückgenommen sind die Landschaftsinformationen auf der Gouache *GE-13/1999*; skripturale Eintragungen, darunter der aufgelöste Ortsname Samedan, bestimmen die untere Zone. Malerisch dichter, dafür aber dank der Bestückung mit zeichenartigen Formen hermetischer wirken das Blatt *GE-4/1998* und das robuster gemalte Blatt *GB-6/1999*. Hier wie dort kommt im unteren Bereich eine Strichsequenz vor, die man als perspektivisch verkürzten Zaun verstehen, aber auch zu der von anderen Bildern her bekannten Leiterchiffre in Beziehung setzen kann – nicht Symbol des Aufstiegs und Überstiegs wäre sie dann, wie etwa auf *GB-6/1998*, vielmehr Mittel zur räumlichen Tiefenweisung.

Tafel 23

Tafel 16

Tafel 36

Tafel 38

Tafel 22

Tafel 28

Tafel 18

Benennbares und Unerklärliches können sich zu ganz unterschiedlichen Konstellationen zusammenfinden. Auf *GE-9/1999* werden zwei mit kreidigem Strich notierte Figuren – ein Tier und eine gegabelte Gestalt – von spärlichen Farbflecken erläutert und begleitet. Für die zeichenhaften Figurationen der Gouache *GB-9/1999* bilden der bräunliche Ton eines unregelmäßig beschnittenen Packpapierstückes und eine zusätzliche partielle Braunbemalung den Untergrund; neben einem vierbeinigen Tier im Zentrum und mehreren anderen Kürzeln ist rechts eine Formengruppe auszumachen, die sich aus Speichenrädern und einem bogig aufsteigenden Gebilde, das man als verzerrte Version einer Leiter interpretieren könnte, zusammensetzt. Rätselvoll bleibt das Gesche-

Tafel 37

Tafel 29

- hen auf einigen vorwiegend blau timbrierten Blättern: Etwas Spielerisch-Beschwingtes hat die Gouache *GB-10/1998*, auf der sich unter anderem eine Figur mit hochgereckten Armen und eine ballonartige Form erkennen lassen, während von den Figuren auf *GB-5/1999* ein gewisses zeremonielles Air ausgeht. Auf den Blättern *GB-4/1999* und *GE-23/1999* vollziehen sich enigmatische Vorgänge, an denen jeweils eine stehende Person beteiligt ist; gemeinsam ist beiden Gouachen die Anwesenheit des Namens *Schumacher* in Form eines großen, bewegungsreich aufgelösten Schriftzuges. Flächiges, Räumliches, Zeichenhaftes, Figuratives und Skripturales vereinen sich zu Mitteilungen, die alles in der Schwebelassen – und doch alles sagen. Was die verbildlichte Signatur angeht, ist eine Bemerkung Schumachers von 1997 aufschlußreich: »Wahrscheinlich ist es ein Luxus des Alters. Ich sehe darin keine Überheblichkeit, auch keinen Größenwahn. Ich sehe in meinem Schriftzug, der sich mit der Zeit so entwickelt und ausgeprägt hat, ganz einfach eine Lebenszeichnung, das Auf und Ab meines Daseins. Was sich in dem Namen als Zeichnung ausdrückt, kann ein eigenes Kunstwerk sein. Es ist keine Koketterie« (im Gespräch mit Werner Krüger).
- Bieten die zuletzt betrachteten Arbeiten immerhin Chancen für vorsichtige ikonographische Annäherungen, so versagen sich andere Gouachen, was ihre Inhalte angeht, ganz oder weitestgehend der Verbalisierung. Die mit schwarzer, blauer und weißer Farbe auf braunes Packpapier hingeworfene Figuration der Gouache *GB-3/1998* erlaubt nur dann Landschaftsassoziationen, wenn man einen mittleren Linienzug auf Horizont und eine kleine Blauakkumulation links oben auf Himmel zu beziehen bereit ist. Ausdrucksstärker, und zwar im Sinne eines Zeichens mit unbekannter Bedeutung, ist die mehrfingerige weiße Form im Bildzentrum. Unterfangen wird sie vom semantisch bestimmten, aber in den Bildlichkeitsmodus übergetretenen Namenszug *Schumacher* und die Jahreszahl 98. Sollte das weiße Pinselnotat in der rechten unteren Ecke zoomorph gemeint sein, gehört es seinerseits in eine Dimension, in der figuratives Verweisvermögen und Bildlichkeit verschmelzen. In Aufbau und Kolorit ganz verschieden ist die Gouache *GB-20/1999*. Ebenfalls auf ein zufällig begrenztes Stück Packpapier gemalt, lassen ihre über schwarzer Substruktur nach oben fingernden ockergelben Formen am ehesten an erdnahe Wachstumsvorgänge denken. Und Chthonisches kommt einem auch beim Blick auf die Gouache *GG-4/1997* mit ihrem von gelben skripturalen Spuren und einem rißartigen Lineament durchzogenen Dunkel ins Gedächtnis.
- Konnotationsferner, aber doch mit Eigenschaften ausgestattet, die auf kaum erklärbare Weise an Landschaftliches gemahnen, ist das Blatt *GE-21/1999* mit seinen schrägen, schwarzen Strichbahnen und Farbzügen. Ähnliche Distanz zu beschreibbarer Wirklichkeit hält das Formenrepertoire der Gouache *GB-12/1999*. Die mit der übergroßen Signatur zusammenspielenden Figurationen im unteren Bildbereich mögen als Andeutungen tierischer oder menschlicher Gestalten verstanden werden: Mit der Gruppe unterschiedlich gerichteter, kurviger Pinselzüge darüber lassen sich kaum Naturerinnerungen verbinden, eher die von anderen Bildern her bekannten Leiterformen, die hier dann in einer sonderbar dissoziierten Variante eingesetzt wären. Dafür, daß das Leitersinnbild gemeint sein könnte, sprechen die Wahl von leuchtendem Blau als Hauptfarbe und die Bekräftigung der Aufstiegsbewegung zweier Bögen durch Weißschwünge. Der heiter-utopischen Stimmung, die von dem Blatt ausgeht, steht der ernstere Klang anderer, noch entschiedener durch die Farbe Blau geprägter Gouachen aus der letzten Schaffenszeit Schumachers gegenüber. Auf den Gouachen *GE-1/1999*, *GE-6/1999* und *GE-17/1999* überzieht spontan aufgetragenes Ultramarinblau als wolkige bis deckend verdichtete Formation jeweils große Teile der Papierfläche. So frei, wie sich das Blau zum Grund verhält, verhält

sich seinerseits das Schwarz kürzelhafter Elemente zum mehr oder weniger geschlossenen Farbfond. Das Vorkommen des Leitermotivs auf dem Blatt *GE-1/1999* wurde bereits erwähnt. Wenn man sich auch von einigen anderen Formen zu Vorstellungsverknüpfungen ermuntert sieht: Insgesamt wirken die schwarzen Lineamente doch so, als seien sie als chiffrierte Zeugnisse subjektiver Weltsicht der Pflicht zur plausiblen Auskunft enthoben. Daß ihr optischer Ort vor dem blauen und helltonigen Grund mehr ein Schweben denn ein Gehaltensein suggeriert, erhöht den Eindruck ihrer auch geistigen Abgehobenheit.

Tafel 33

Man mag die Tendenz dieser Charakterisierungsversuche als zu idealistisch empfinden, als zu wenig an der materiellen Verfassung der letzten Werke Schumachers orientiert. Ohne Zweifel ist die späte Produktion Schumachers zuallererst dem Temperament eines leidenschaftlichen Malers zu danken. Vieles in ihr leitet sich von früher entwickelten Möglichkeiten ab und beweist mithin die innere Kohärenz des Gesamtwerks seit den frühen Tagen des Informel. Auch die Symbolhaltigkeit der Bilder hat im Schaffen des Künstlers ihre eigene Tradition. Dennoch wird man in den späten Werken – und das gilt nicht nur für die Arbeiten der Jahre 1997 bis 1999, sondern zumindest für die des letzten Lebensjahrzehnts – eine Neigung zur Relativierung der Bildstofflichkeit entdecken, die sich auf mehreren Ebenen äußert. Wo es früher zur Agglomeration großer Massen von Farbe und kunstfremden Substanzen kam, zur bewußten Störung von Form- und Farbzusammenhängen und zu Attacken gegen die Bildmaterialität selbst, ist im Alter anderes wichtig: die Zurücknahme des Dramatischen, der spannungsvolle Ausgleich, der vermehrte Einsatz ikonischer Elemente (denen sowohl das Leiter- und das Vogelmotiv als auch die Farbe Blau zuzuordnen sind). Zum Rückzug in die Geborgenheit der Mimesis kommt es freilich nie. Momente des Destruktiven bleiben im Spätwerk durchaus spürbar, doch sie äußern sich mehr als gewollte Rauheiten des Vortrags oder Verwendung schlichter Bildträger, wie grob konturiertes Packpapier, denn als zugefügte Versehrungen. Daß das, was man namentlich an den zeichenhaften Formen mitunter als un gelenk, zerrissen oder stockend empfinden kann, ästhetisch gleichwohl »aufgeht«, bleibt – wie bei anderen großen Künstlern – ein Geheimnis des Handschriftlichen. Überhaupt ist das scheinbar Simple bei Schumacher in Wahrheit immer ein Erfahrungskonzentrat, das so etwas wie ein Apotropaion gegen jeden falschen künstlerischen Anspruch darstellt. Ausdrucksmächtig, deutungs offen und existentiell dringlich war Schumachers Malerei immer. Daß sie bis zuletzt auch Wandlungsfähigkeit bewies, steigert noch ihren Rang.