

Lothar Müller (Berlin)

**Festrede zur Eröffnung des Kunstquartiers Hagen,
gehalten am 28. August 2009 in der Hagener Stadthalle**

Sehr geehrter Herr Bundestagspräsident, sehr geehrter Herr Ministerpräsident, verehrte Honoratioren und Gäste aus Hagen, Nordrhein-Westfalen und aller Welt, lieber Ulrich Schumacher, liebe Ingrid Schumacher, und nicht zu vergessen: liebe Jugendliche und Kinder,

als der Maler Emil Schumacher 1997, zwei Jahre vor seinem Tod, gefragt wurde, was denn das Besondere am Westfälischen sei, nannte er Begriffe wie Zuverlässigkeit und Sturheit, sprach vom Kleinbürgerlichen und Provinziellen, das es überall gebe, selbst in Paris oder in New York und fügte schließlich hinzu: „Ich lebe nicht in Ostwestfalen, sondern in Westwestfalen. Das ist ein Unterschied. Westwestfalen ist das Ruhrgebiet, ein Konglomerat von vielerlei landsmannschaftlichen Eigenheiten, vielen ethnischen Gruppen. Westwestfalen ist weltoffen. Das gefällt mir. Da fühle ich mich heimisch.“

In Westwestfalen also liegt das Hagener Kunstquartier, dessen Eröffnung heute gefeiert wird. Es enthält in dem eleganten, in Glas gehüllten Museumsneubau, der den Namen des Malers trägt, dessen Atelier. Und in dem renovierten und erweiterten Altbau hängt das Porträt seines Gründers, des Kunstsammlers und Kunstmäzens Karl Ernst Osthaus. Es zeigt ihn vor seinem Bücherbord in seinem Arbeitszimmer, gerahmte Bilder im Rücken, die feingliedrigen Hände auf einen Schreibtisch ge-

stützt, auf dem der Fuß einer griechischen Vase ein aktuelles Heft der Zeitschrift „Dekorative Kunst“ fast zu berühren scheint.

Man muss in dieses Bild, das im Winter 1902 entstanden ist, hineinsehen und man muss ein paar Schritte davor zurücktreten, um das historische Profil des Kulturraumes Westwestfalen zu erfassen, dem beide Namensgeber des Kunstquartiers entstammen, der Maler Schumacher wie der Sammler Osthaus. Dieser Sammler suchte die Nähe zu den Künstlern sucht, etwa über die Malerin des Porträts, Ida Gerhardt, die, wie er selbst, in Hagen geboren war, aber in Paris lebte und ihn mit den dortigen Kunsthändlern bekannt machte, und auch mit den Malern Maurice Denis, Henri Matisse, den Bildhauern Auguste Rodin und Aristide Maillol. Nicht von ungefähr lag das Heft der „Dekorativen Kunst“ so demonstrativ vorn am Bildrand des Porträts. Über einen Artikel in dieser Zeitschrift hatte Osthaus den umtriebigen belgischen Architekten und Design-Künstler Henry van de Velde kennengelernt, der durch seine Kontakte zum raschen Wachstum der Sammlung beitrug und das Jugendstil-Interieur des Museumsgebäudes gestaltete, das Bilder von Cézanne, Gauguin, van Gogh und Seurat, aber auch Emil Nolde beherbergte. Das Museum hieß Folkwang, nach der „Volkshalle“, dem „Volksanger“ der nordischen Mythologie, aber sein Gründer hatte sich als Sammler von den alldeutschen Eskapaden seiner Studentenzeit gelöst.

Im Geburtsjahr des Malers Emil Schumacher, im Sommer 1912, gastierte die Münchner Ausstellung der Künstlergruppe „Blauer Reiter“ im Folkwang; außerdem feierte das Museum 1912 schon sein zehnjähriges Jubiläum, bereits 1907 waren Bilder und Grafiken der Dresdner „Brücke“-Maler zu Gast gewesen. Noch für das

heutige Kunstquartier ist dieses Zugleich von Museumsgründung und Gastspielen der künstlerischen Avantgarde eine interessante Erbschaft. Denn es wird darin etwas Wegweisendes greifbar: die wechselseitige Durchdringung der scheinbar konkurrierenden Prinzipien Museum und Ausstellung. War nicht das Museum das Reich der ferngerückten Statuen der Antike und der Gemälde der alten Meister, ein Ort des zeitenthobenen klassischen Schönen? Hatten nicht 1909 die Futuristen in Italien die Museen als Bastionen der erstarrten Vergangenheit sprengen wollen? Und waren nicht demgegenüber die Ausstellungen der Avantgardekünstler die Sphäre der vibrierenden Gegenwart, der Zirkulation und Selbstbehauptung des Neuen, der Provokation alles Musealen? Ja, so mochte es scheinen, und so las es sich in vielen Manifesten.

Aber das Folkwang Museum, und darin war es nicht nur in Deutschland damals einzigartig, wurde als ein Museum für die Kunst der Gegenwart gegründet, ein Museum, das den Geist der Ausstellung, des Ateliers und der Galerie in sich aufnahm. Sie werden, wenn Sie die Christian Rohlf's gewidmete Auftaktausstellung des wiedereröffneten Osthaus-Museums besuchen, auf die Spuren dieser Ursprungskonstellation stoßen: auf Bilder, in denen Rohlf's mit den Malern und Kunstrichtungen dialogisiert, die ihm im Hagener Museum und seinem lebhaften Ausstellungsbetrieb vor Augen gestanden hatten.

Meine Damen und Herren, wir sind noch beim Nahblick auf das Porträt des Sammlers Osthaus, der sein Arbeitszimmer den Ateliers der Künstler angleicht, der Renoir und Cézanne besucht, der mit den Malern der „Brücke“ und des „Blauen Reiters“ korrespondiert. Aber aus der Atelierperspektive allein lässt sich, wie angedeutet,

das Charakteristische des Westwestfälischen, in dem das neue Kunstquartier wurzelt, nicht begreifen. Es gehört dazu, was auf dem Porträt des Sammlers Osthaus nicht zu sehen, in seinen Schriften aber allgegenwärtig ist: die industrielle Welt des Ruhrgebiets, von der eingangs Emil Schumacher sprach. In seinem Buch über Henry van de Velde, das Osthaus 1920, ein Jahr vor seinem Tod publizierte, findet sich ein Selbstporträt des Sammlers. Es ist eine Abrechnung mit seiner Herkunftswelt: „Das Unternehmertum hatte die Kunst aus der Architektur und aus dem Gewerbe verdrängt. Scheinwesen und Roheit vernichteten die Kultur der Völker. Wo konnte sich dieser Abstieg hüllenloser offenbaren als in den Städten, die das Dasein ausschließlich der modernen Industrie verdankten. Hier trotzte die Gewinnsucht jeder Hemmung. Tradition war nicht vorhanden. Alles Tun, dessen Nutzen nicht berechenbar war, wurde als Narrheit verspottet. Dieser Gesinnung entsprach das Aussehen der Städte. Schmutzstarrenden Arbeiterkasernen standen Fabrikantenvillen gegenüber, deren anspruchsvoller und doch billiger Prunk keinen Unterschied der Bildung erkennen ließ. Es war des Verfassers Jugendschicksal, in solcher Umgebung aufzuwachsen. Ihre Zustände hatten ihn mit Grauen und Bitterkeit erfüllt.“

Man muss sich zu Osthaus' Klagegesang über seine kunstferne Herkunftswelt den dunklen Himmel vorstellen, der damals über Westwestfalen lag, jenen modernen Himmel, unter dem der Nebel nicht mehr weiß und wunderbar aus den Wiesen stieg wie im Abendlied des Matthias Claudius, sondern schwarz aus den Schloten quoll und sich als schweres, schmutziges Tuch über die Industriestädte legte. Zur Lichtemphase der ästhetischen Moderne in Deutschland, zu ihrer Begeisterung für Glasarchitektur und Transparenz, an die nun der Neubau für das Schumacher-Museum

erinnert, gehört als Hintergrund dieser dunkle Himmel des 19. Jahrhunderts, dessen Herausforderung die bedeutenden Maler früh begriffen haben, als sie, wie William Turner in England oder Adolph Menzel in Deutschland, daran gingen, für den Rauch der Industrieschlote und Eisenbahnlokomotiven eine Formensprache zu finden, in der die Wolkenmalerei der vorindustriellen Epochen aufgenommen wurde. Unter diesem dunklen Himmel wurde beides groß: der Chor der Klagelieder, in denen die technisch-industrielle Zivilisation als rücksichtslose Verhäßlichung der Welt erschien, und der Gedanke, dass eine moderne Kunst, die sich den Herausforderungen eben dieser technisch-industriellen Revolution stellt, mit ihren Mitteln der Verhäßlichung Paroli bieten könne, ja, dass eine solche, genuin moderne Kunst - im Bündnis mit der Industrie - Gebäude, Möbel, Geschirr und Alltagsgeräte hervorbringen kann, die denen der großen Kulturepochen der Vergangenheit ebenbürtig sind: eine lebenswerte industrielle Welt.

Sein Folkwang Museum hatte Karl Ernst Osthaus nicht zuletzt gegründet, um der Reichshauptstadt Berlin und den traditionellen Kunstzentren wie München oder Dresden zu demonstrieren, dass ihnen im rheinisch-westfälischen Westen eine Kunstwelt an die Seite zu treten begann, die der gewachsenen ökonomischen Bedeutung der führenden Industrieregion Deutschlands angemessen war. Das „Deutsche Museum für Kunst in Handel und Gewerbe“, das Osthaus 1909 in Hagen ins Leben rief, suchte die Nähe nicht nur zu den Ateliers der Maler, sondern auch zu denen der Modedesigner, die Nähe zu den Architekten der Warenhäuser, Turbinenhallen und Fabriken, zur industriellen Produktgestaltung der AEG, die 1907 den Architekten Peter Behrens zu ihrem Chefdesigner berief, zu den Arrangeuren der mo-

dernen Schaufenster, denen Osthaus im „Jahrbuch des deutschen Werkbundes 1913“ einen noch heute lesenswerten Aufsatz widmete.

Hinter Westwestfalen öffnet sich eine alte deutsche Kulturlandschaft, das Rheinland, mit Köln, wo 1914 die große Werkbund-Ausstellung stattfand, als deren ständiges Pendant das in Hagen gegründete Museum gedacht war. Doch war in Westwestfalen eine Kunst- und Museumstradition eher zu begründen als aufzugreifen. Das unterscheidet die Bestrebungen, die später „Hagener Impuls“ genannt wurden, von vergleichbaren zeitgenössischen Projekten wie der Jugendstil-Kolonie auf der Mathildenhöhe in Darmstadt oder den Versuchen Henry van de Veldes und Harry Graf Kesslers, im klassischen Weimar ein Zentrum der modernen Kunst zu errichten, in einer der traditionsreichen und seit je kulturell ambitionierten Residenzstädte der deutschen Kleinstaaten also, mit ihren höfischen Infrastrukturen und ihren Großherzögen. In Westwestfalen grenzte die moderne Kunst und Architektur nicht an einen Park an der Ilm, in dem schon Goethe sein Gartenhaus errichtet hatte. Ob Henry van de Velde für Osthaus den Hohenhof entwarf oder Peter Behrens den Vortragssaal im Folkwang Museum und das Hagener Krematorium: so groß wie die Spannung zwischen der Gartenstadtidee hinter dem Bebauungsplan für die „Villenkolonie Hohenhagen“ und dem Alltagsgesicht der westwestfälischen Industriestädte war zunächst die Spannung zwischen den Hagenern und dem „Hagener Impuls“. Van de Velde schrieb rückblickend, es sei damals für ihn in Hagen darum gegangen, „einem enthusiastischen Neuling zu helfen, der seine künstlerischen Ziele gegen die Meinung seiner Mitbürger verfolgte, die in dem Bau eines Museums nichts anderes sahen als pure Vergeudung“.

Meine Damen und Herren, charakteristisch für die Geschichte der modernen Kunst in Deutschland ist Westwestfalen, weil es zu den vielen kleinen und mittleren Kunstregionen gehört, die in Deutschland den Gegensatz von Provinz und Metropole abmilderten, der im zentralistischen Frankreich und in Paris so streng herrschte. Diese Regionen sind älter als der Begriff „Kulturföderalismus“ und man kann übrigens auf sie auch mit Stolz blicken, ohne sie gegen die „Hauptstadtkultur“ auszuspielen. Charakteristisch ist das Westwestfalen des frühen 20. Jahrhunderts aber auch darin, dass eine seiner Traditionslinien mitten hineinführt in das Kunstquartier des 21. Jahrhunderts, das wir heute eröffnen. Ich spreche vom Bündnis, das Teile des Bürgertums, der Industrie und der aristokratischen Milieus mit der modernen Kunst schlossen. Und ich betone die Rolle dieses Bündnisses, weil diese bürgerlich-industriellen und aristokratischen Parteigänger der ästhetischen Moderne, zu denen der Millionenerbe Osthaus gehörte, meist vom Mythos der Bohème verdeckt werden, zumal in Deutschland, wo das Theater seit dem Naturalismus und die Literatur nicht erst seit Thomas Mann mit Hingabe den Gegensatz von Künstler und Bürger ausgemalt hat, sei es tragisch, melodramatisch oder auch komödiantisch.

So ist hierzulande die Auffassung populär, die moderne Kunst, zumal die der Avantgarden, habe sich als eine Art fortwährende antibürgerliche Rebellion durchgesetzt. Das mag, was ihre Entstehung und den Lebensstil der Künstler angeht, so sein. Es ist aber nur die halbe Wahrheit. Ohne die bürgerlichen Sammler, die sie ankaufte, ohne die Professoren, Beamten und Museumsdirektoren, die sich, wenn meist gegen die Widerstände ihrer Klassen- und Standesgenossen, für die moderne Kunst einsetzten, hätte dieser das soziologische Fundament ihres kulturellen Auf-

stiegs im 20. Jahrhundert gefehlt. Und ohne die bürgerlichen Sammler Westwestfalens verfügten die beiden Museen des Kunstquartiers nicht über die Bestände, aus denen sie zur heutigen Eröffnung schöpfen können.

Es gehört zu den Vorzügen der großen Christian Rohlfs-Ausstellung, die Sie ab heute im Osthaus-Museum sehen können, dass sie zu den ausgestellten Bildern anmerkt, wann und wie sie in die Sammlung gelangt sind. Denn so wird nicht nur das Konvolut von Zeichnungen kenntlich, mit dem kürzlich der Neffe von Christian Rohlfs und ehemalige Direktor des Museums Folkwang in Essen, Paul Vogt, das neue Hagener Kunstquartier beschenkt hat. Es werden auch die Zäsuren der Hagener Museumsgeschichte ahnbar, die Lücken, zu deren Schließung nach 1945 seit der verdienstvollen Museumsdirektorin Herta Hesse-Frielinghaus alle Nachfolger beizutragen hatten.

Das Emil Schumacher-Museum ist ja nicht das erste monographische Museum in Hagen, noch zu Lebzeiten des Malers Christian Rohlfs wurde 1930 im Zusammenspiel von Osthaus-Bund und lokaler Politik das Christian Rohlfs-Museum eröffnet, in Fortsetzung der von Osthaus begründeten Tradition der Aufwertung der Gegenwartskunst durch das Instrument der Museumsgründung. Doch nach der Gleichschaltung der Künste und sogenannten „Säuberung“ der öffentlichen Kunstmuseen durch die nationalsozialistische Kulturpolitik blieben nur wenige Werke von Rohlfs im Bestand des Hagener Museums. Und zuvor war schon der Tod von Karl Ernst Osthaus eine Zäsur gewesen, in deren Folge Name und Sammlung des Folkwang Museums der wilhelminischen Ära nach Essen abwanderten. Es waren Privatsammlungen, die halfen, diese Lücken wieder aufzufüllen, etwa die des 1944 im Krieg um-

gekommenen Sammler-Ehepaares Becker, dann 1960 die des aus Hagen stammenden Oberstadtdirektors von Lünen, Karl Friedrich Butz, später die des Unternehmer-Ehepaares Fritz und Hildegard Berg, durch deren Schenkung die impressionistische Malerei wieder ins Museum kam.

Meine Damen und Herren, das lokale Element, in einen politischen Begriff gefasst, ist das Kommunale. Karl Ernst Osthaus war Kunsthistoriker genug, um von der Bedeutung dieses kommunalen Elementes für die Entstehung von Kunstwerken und Kunstsammlungen zu wissen. Dass Köln nicht Florenz und Hagen nicht Arezzo war, wusste er auch, und dennoch waren ihm die italienischen Kommunen der Renaissance in seinem Westwestfalen ein fernes Vorbild. Die Etablierung des Rohlf's-Museum war nach dem Tod von Osthaus ein kommunaler Akt der Bekräftigung moderner Kunst in Hagen, in dieser Tradition steht nun, mit der Unterstützung des Landes im Rücken, das neue Kunstquartier, in dieser Tradition flankieren der Osthaus Bund, die Emil Schumacher-Stiftung und der Förderverein und mit ihnen die heutigen Privatsammler Westwestfalens das neue Emil-Schumacher-Museum.

Ein Festakt wie dieser, meine Damen und Herren, ist, zumal in Zeiten von Kommunalwahlen, nicht der rechte Anlass, um unter dem Stichwort „Kunst und Kommune“ nun auch die Chronik der Querelen, des Hin und Her, des Vor und Zurück auf dem Weg zum neuen Hagener Kunstquartier zu rekapitulieren. Begnügen wir uns mit zwei Sätzen. Der erste lautet: Wofür ein Gemeinwesen Kosten aufbringt, darüber darf und muss gestritten werden. Der zweite ist eine nicht übermäßig originelle Hypothese. Sie lautet: Es wird sich zeigen, dass die knapp 6,5 Millionen Euro,

die die Kommune Hagen zum neuen Kunstquartier beigesteuert hat, besser angelegt sind als jene anderen Millionen aus dem Stadtsäckel, die in riskante Finanzspekulationen geflossen sind, ohne dass bisher mit nennenswerten Rückflüssen zu rechnen ist.

Denn, und damit komme ich zur Festrede zurück, dieses neue Kunstquartier mit seinem neu errichteten Emil Schumacher-Museum hat das Zeug dazu, ein Attraktionspunkt in der an Attraktionen wahrlich nicht armen Museumslandschaft Westfalens zu werden. Dazu wird das glasumhüllte neue Museumsgebäude vielleicht gerade deshalb beitragen, weil es *nicht* nach dem „Bilbao“-Effekt schießt, weil hier eine mittlere Kommune *nicht* auf die spektakuläre Geste eines internationalen Star-Architekten setzt, auf eine Architektur, die als Skulptur wahrgenommen werden will und sich vor die Sammlung schiebt, die sie beherbergt. Sondern auf einen Museumsneubau, der den Stadtraum, in den er sich einfügt, markant und einladend bereichert, ohne wie ein vom Himmel gefallener Fremdkörper bestaunt werden zu wollen, auf eine Architektur, die mit ihren Betonwänden und Stahlseilen die industrielle Welt in sich aufnimmt und ihr eine Eleganz abgewinnt, die sich nicht selbst aufführt, sondern die lichtdurchflutete, geräumige, vielfältig beispielbare Bühne bereitet für die Kunst des großen Malers Emil Schumacher.

Diese Kunst ist das Werk eines Mannes, der vor dem Ersten Weltkrieg geboren wurde und am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts starb, eines Mannes, in dem die Energien des Expressionismus, die während seiner Kindheit durch die Osthaus-Welt zirkulierten, weiterlebten, der aber nie die Chance hatte, ein junger Wilder zu werden. Früh hatte er in den Museen von Hagen und Witten Bilder von Otto Dix und

George Grosz gesehen, aber die Ausstellung, die er selbst 1934 im Märkischen Museum in Witten hätte machen sollen, wurde von der NS-Zeitung *Das schwarze Korps* verhindert. Christian Rohlf, den er von ferne in seinem Atelier sah, war längst ins Abseits gezwungen, an der Totenfeier für Rohlf im Hagener Krematorium nahm der junge Emil Schumacher 1938 teil. Dann, in den Kriegsjahren, war der ausgebildete Werbegraphiker dienstverpflichtet als technischer Zeichner in der Hagener Akkumulatorenfabrik, einem Rüstungsbetrieb.

Auf den jungen Emil Schumacher trifft zu, was der Schriftsteller Robert Musil von einer seiner Figuren sagte: Er lebte im paradoxen Zustand der aktiven Passivität. Was das denn sei, wird bei Musil gefragt, und die Antwort lautet: aktive Passivität, das ist das Warten eines Gefangenen auf die Gelegenheit zum Ausbruch. Diese Gelegenheit kam erst nach 1945, da war Schumacher schon 33 Jahre alt, ohne dass sich die Umrisse seines künftigen Werkes bereits hätten abzeichnen können. Dieser Blockierung und verzögerten Entwicklung das Werk abgewonnen zu haben, das uns heute vor Augen steht, ist nicht die geringste Leistung dieses Künstlers.

Seinen Werdegang kann ich Ihnen hier nicht im einzelnen vorstellen, er ist den Schrifttafeln in der Eröffnungsausstellung des Museums zu entnehmen. Und zwar sowohl im Hinblick auf die westwestfälischen, nie verleugneten Ursprünge, wie auf das ausgreifend Kosmopolitische dieses Malers, der nach Paris und nach Tunesien reiste, der in den Vereinigten Staaten lehrte, der häufig in der Schweiz oder in Cunnardo am Lago Maggiore weilte und der in Ibiza starb, weil er dort ein Domizil mit Atelier besaß.

Meine Damen und Herren, Sie sollten sich, ehe Sie an der Glasfront entlang die Treppe des neuen Museums hinaufsteigen, den Blick ins Atelier Emil Schumachers nicht entgehen lassen. Eine antediluvianisch wirkende Staffelei wird Sie empfangen, überwachsen von Farbe, pelzig wie ein aus der Tiefsee geholtes Wrack, von dem sich die Muscheln und der Tang nicht mehr lösen lassen. Angesichts der Farbschichten auf dem Boden des Ateliers werden Sie ahnen, wie dieser Maler, oft von der Erde ausgehend, gemalt hat, ohne Skizzen und Entwürfe, auf der Suche nach der gültigen inneren Form eines Bildes, so wie ein Jazzpianist vom Schlage Keith Jarretts aus der Improvisation die gültige Melodie herausarbeitet. Ja, Emil Schumacher hat auch, wie man so sagt, vor dem Motiv gearbeitet, etwa in Tunesien, die Bögen der dortigen Architektur vor Augen. Aber er war im Kern ein Maler im Atelier, und diese Treue zum Atelier, zum beharrlichen Nahkampf mit dem zu schaffenden Bild in einem Raum, der allein diesem Kampf gewidmet war, scheint mir ein Schlüssel zu seinem Werk zu sein.

Wenn Sie die Treppe weiter hochsteigen zu den oberen Ausstellungsräumen, erwartet Sie die Zeichenhand des gelernten Graphikers, deren Linien sich bald von den Figuren des Frühwerks zu lösen beginnen. Es erwartet Sie ein Maler, der nicht nur für die Augen malt, sondern auch an den Tastsinn appelliert, der seinen Bildern ein Relief gibt, sie hier aufrauht, dort aufschlitzt oder ihnen tiefe Furchen einritz, ein Maler, der nicht nur auf Leinwand malt, sondern auch auf Türblätter und der gelegentlich auf seine Werke mit dem Hammer losgeht, um ihre Form herauszutreiben.

Meine Damen und Herren, wer Sätze wie diese hört, könnte meinen, es sei hier von einem jener Künstler des 20. Jahrhunderts die Rede, die an der Selbstaufhebung der

Malerei arbeiteten, als sei auch Emil Schumacher ausgezogen, die malerische Tradition zu zertrümmern und ihre Fragmente in Aktion, Fluxus, Performance zu überführen. Wer aber zumal im oberen Ausstellungsgeschoß vor den großformatigen Werken dieses Malers steht, der sieht, dass hier alle Entgrenzungen der modernen Kunst nicht aus der malerischen Tradition herausführen, sondern im Gegenteil immer tiefer in den Bildraum hinein und sich dort zu einer Form zusammenballen, die etwas so zwingend Evidentes und scheinbar Selbstverständliches hat, wie es sonst nur Naturformen eigen ist.

Das gilt für die Entgrenzung der Farben und ihre Befreiung von den Gegenständen, denen sie lange verpflichtet waren – Schumachers Rot, sein Blau, sein Gelb, sein Braun und das seltene Grün können nur deshalb ihre Hauptrollen im Bildraum so gelassen spielen, weil ihnen alles Beliebige und alle dekorative Buntheit fremd ist. Und es gilt für die Entgrenzung des Materials, für die immer neuen Anläufe, in denen dieser Maler nicht nur in Öl auf Leinwand malt, sondern auch mit Industriefarbe auf Türblätter, in denen er Papier zerknüllt und bauscht, und, seine Herkunft aus einem Schlosserhaushalt nie verleugnend, dem Aluminium mit dem Hammer, dem Blei mit dem Lötkolben statt mit dem Pinsel zu Leibe rückt, in denen er den westfälischen Schiefer und die Kohle in seine Bilder holt. Wie seine aggressiven Gesten nicht der Zerstörung, sondern der Produktion des Bildes dienen, so dient bei Schumacher die Erweiterung des stofflichen Repertoires der Malerei nicht ihrer Angleichung an die Umwelt, vielmehr werden alle Stoffe den Formgesetzen dienstbar gemacht, die im Inneren des Schumacher-Kosmos herrschen.

Dieser Kosmos ist in seiner Naturhaftigkeit ein Gegenpol zu jener westwestfälischen Traditionslinie, die von der frühen Osthaus-Welt, in der Walter Gropius um 1910 Vorträge über die Industriearchitektur hielt, zum Bauhaus führt, ein Gegenpol auch zur geometrischen Abstraktion, die schon 1915 im Schwarzen Quadrat des Kasimir Malewitsch einen unüberbietbaren Fluchtpunkt erreicht zu haben schien. Es gibt, so zeigen die Bilder Emil Schumachers, keine Einbahnstraße der modernen Kunst in Richtung Abstraktion. Wenn man sein Werk der „abstrakten“ Malerei zuordnet, so muss man sogleich hinzufügen: dieser Maler verweigert sich allen Imperativen, die von einem abstrakten Bild verlangen, es müsse alles Gegenständliche in sich ausmerzen.

Allgegenwärtig ist im Schumacher-Kosmos – darin steht er der Pop Art der sechziger Jahre als Widerpart gegenüber - die Erinnerung an Naturformen – das Wort Erinnerung hier in jenem Sinne genommen, in dem wir davon sprechen, diese oder jene Wolkenform erinnere an dieses oder jenes Tier, oder die Rinde eines Baumes an ein verwittertes Gesicht. Im Schumacher-Kosmos schließt die Abstraktion die Freiheit zur Erinnerung an die gegenständliche Welt in sich ein. So erinnern seine Bilder, Gouachen und Radierungen an die Rücken der Pferde, an die Schwingen der Vögel, an die Speichen der Räder, an die Bögen der Höhlen wie der Architektur von Menschenhand. Und nicht selten erinnert der Schumacher Kosmos an die Welt des Hagenener Lyrikers Ernst Meister, an Gedichtzeilen wie diese: Wenn die Schieferwand bricht / gewinn ich / die wirkliche Tafel, / schreibe den Berg darauf, / rieselnden Schieferberg.

Meine Damen und Herren, ein monographisches Museum muss nicht nur über einen bedeutenden Bestand verfügen, es muss überdies eine substantielle Frage aufwerfen, die sich aus seinem Bestand ergibt. Dafür liegen im Emil Schumacher-Museum die Voraussetzungen bereit. Es wird – das zeigt die Ankündigung einer Ausstellung zum Werk des Malers Albert Oehlen – an die durch Osthaus begründete Tradition anknüpfen, das Museum mit der aktuellen Galeriekunst ins Gespräch zu bringen, es in Distanz zu rücken zum Musealen im landläufigen Sinn, und zum Mausoleum erst recht. Nun, die Frage, die sich aus dem Werk Emil Schumachers ergibt, zeichnet sich schon in dieser Eröffnungsausstellung ab: es ist die Frage nach der Zukunft des Bildes im 21. Jahrhundert. Und zwar nicht des Bildes überhaupt und generell und in allen Formaten, sondern des Tafelbildes, jener alteuropäischen, in der Renaissance entstandenen symbolischen Form, der Emil Schumacher vor der verwitterten Staffelei in seinem Atelier treu blieb, auch wenn diese alte Form sich längst nicht mehr mit Öl und Leinwand begnügte und sich von der Zentralperspektive, der alten Meisterin der Illusion, längst gelöst hatte.

So sehr sie von innerer Dynamik in Farbe und Form vibrieren, so sehr ruhen die Bilder Emil Schumachers zugleich in sich selbst, so unverkennbar entziehen sie sich und uns, ihre Betrachter, dem Zeitfluß, und je mehr um sie herum die bildende Kunst in Performance und Installation das Bündnis mit den Zeitkünsten sucht, rückt Emil Schumacher an die Seite der alten Meister und jener klassischen, im Osthaus-Museum beheimateten Moderne, von der manche Kuratoren sagen, sie sei die Antike unserer Gegenwart.

Die Zukunft dieses ebenso alten wie modernen Bildraumes im Durchgang durch den Schumacher-Kosmos zu erkunden, ist kein müßiges Unterfangen in einer Epoche der Multiplizierung der Bilder und ihrer Formate, der Beschleunigung ihrer Produktion und Zirkulation, in einer Epoche, in der ein Künstler wie David Hockney Bilder auf dem Display seines I-Phone malt und an Freunde verschickt. Es ist die Erkundung eines alten, seit Jahrhunderten immer wieder neu geöffneten Erfahrungsraumes, von dem wir nicht wissen, was aus ihm in den kommenden Generationen wird, von dem wir aber nach einem Rundgang durch den Emil Schumacher-Kosmos eines wissen: dass wir Maler wie diesen nicht missen wollen.

Zu einem solchen Rundgang, meine sehr verehrten Damen und Herren, sind Sie ab heute eingeladen, aber ehe Sie ihn antreten, beglückwünsche ich die Stadt Hagen und das gesamte Westwestfalen zu seinem neuen Kunstquartier. Und Ihnen, der Festgesellschaft, danke ich für Ihre Aufmerksamkeit. Nun aber heißt es: Auf! Auf!