

Mosebach
Das Rot des Apfels
zu Klampen

MARTIN MOSEBACH

Das Rot des Apfels

Tage mit einem Maler

zu Klampen 2011



Inhalt

<i>Vorwort</i>	· 9
<i>Maler und Modell</i>	· 15
<i>Die Heimat des Malers</i>	· 25
<i>Abstraktion</i>	· 35
<i>Das Material</i>	· 47
<i>Die Komposition</i>	· 59
<i>Das Licht</i>	· 69
<i>Die Tradition</i>	· 79
<i>Meditation</i>	· 89
<i>Naivität</i>	· 99
<i>Liebe und Haß</i>	· 111
<i>Absurditäten</i>	· 123
<i>Musik</i>	· 133
<i>Biographische Notiz</i>	· 143

Für Brigitte Schermuly

Vorwort

Im Herbst 1972 habe ich Peter Schermuly kennengelernt; es begann eine Freundschaft, die erst mit seinem Tod am 6. Juni 2007 endete. In diesen fünfunddreißig Jahren hat er mich immer wieder gemalt und gezeichnet, manche Bilder waren Studien, um etwas auszuprobieren, andere wurden vollendet, nicht jedes verstand sich als Portrait, sondern löste sich durchaus auch vom Modell. Wenn ich heute diese Bilder im Zusammenhang betrachte, wird mir klar, wie selten es sein dürfte, daß ein Maler einen Menschen in dieser Weise durch die Jahrzehnte begleitet. Der wichtigste Teil seiner künstlerischen Entwicklung fällt in diese Jahre, mein Weg zum Autor, an dem er großen Anteil hatte, desgleichen. Ich habe sein Werk entstehen sehen, das ich für einzigartig in seiner Zeit halte, und habe mit ihm ungezählte Gespräche über Malerei geführt. Schermuly war ganz und gar Maler; seine vielfältigen Interessen und Neigungen mündeten sämtlich in die Malerei; er dachte malend, empfand malend, glaubte malend und er verband sich über die Malerei mit anderen Menschen. Was sein Riesenappetit auf die Welt aufnahm, überführte er am Ende immer in Gedanken über Malerei, das Sehen von Malerei, in das Malen. Niemand hätte seine höchst eigentümliche Auffassung von der Malerei besser darstellen können als er selbst, und er hat sie vielfach und in stets wechselnden Aspekten ausgesprochen, zu meinem höchsten Vergnügen, aber er hat sie nicht aufgeschrieben, sowenig wie er ein Tagebuch geführt hätte – und sowenig ich es geführt

habe, wie ich mit Bedauern hinzufüge –, der verschwenderische Umgang mit den Einfällen gehörte freilich zu seinem Wesen; wer seine geistige Produktivität verwalten mußte, der betrieb in seinen Augen schon beinahe Mangelwirtschaft. Aber in der Erinnerung schmilzt die Fülle dann zusammen, meine Hoffnung ist, wenigstens von der Essenz der Gespräche etwas bewahrt zu haben.

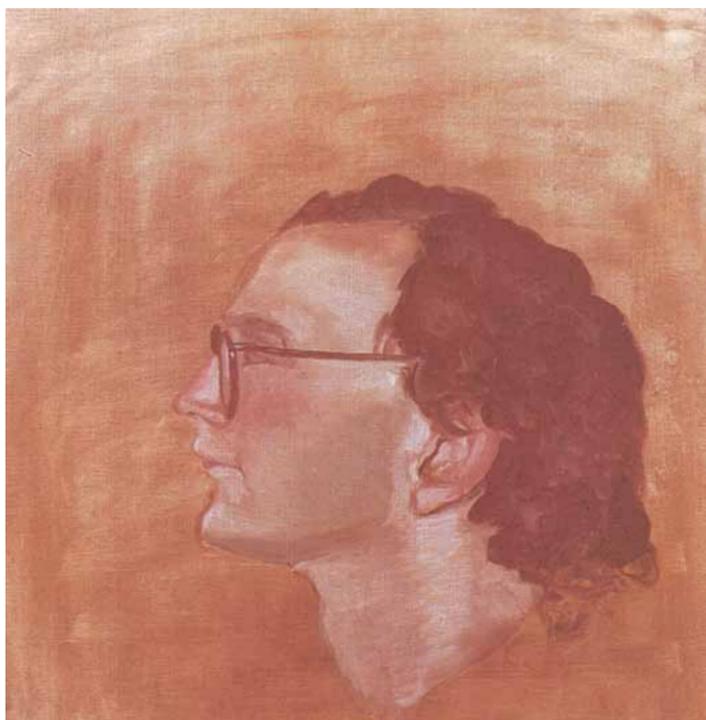
Ein Versuch über Schermuly hätte wohl vor allem von seinen Stilleben und seinen großen Aktbildern auszugehen. Mein Weg in diesem kleinen Buch, mich an jenen Bildern voranzubewegen, die er von mir gemacht hat, ist ein höchstpersönlicher und läßt sich nur dadurch rechtfertigen, daß mir sein Vorgehen bei der Malerei während der Modell-Sessionen am eindringlichsten vor Augen gestanden hat. Bei diesen Gelegenheiten verband sich das Sprechen über Malerei mit der unmittelbaren Anwendung; die zu überwindenden Schwierigkeiten stellten sich so dar, daß ich sie selbst erkannte; das Wachsen des Bildes hatte etwas von der Entwicklung eines lebenden Organismus.

Es schien mir am wichtigsten, so nah an seinem Tod, während er mir noch nicht historisch geworden ist, soviel wie möglich von dem zu notieren, was er zu seiner Lebensarbeit gesagt hat, und auch etwas von der Stimmung, der Umgebung, der ästhetischen Atmosphäre anzudeuten, in der es gesagt wurde. Hier lag oft das Entscheidende. Als vor allem praktischer Kopf hatte er ein Mißtrauen gegen Theorien und Prinzipien, er äußerte sich stets aus Anlaß eines konkreten Falls und versuchte immer, eine einleuchtend klingende Theorie an der Praxis auszuprobieren, wo das Ergebnis dann meist widersprüchlich wurde. Auch seine eigene Terminologie wurde mir

verständlich erst in der Anwendung auf den vor Augen liegenden Fall. So sprach er immer von »Materie« und »Verwandlung der Materie«, und es war mir so lange nicht wirklich klar, was er damit meinte, bis wir in einer Boucher-Ausstellung in Paris vor den nach Boucher-Cartons angefertigten großen Beauvais-Wandteppichen standen. »Warum sind diese Wandteppiche so viel erfreulicher als die Boucherschen Ölbilder?« fragte er. Nun zeigte er mir, wie jeder malerische Einfall von Boucher hatte in Wollfäden übersetzt werden müssen, wie alles skizzenhaft Gebliebene oder elegant-routiniert Hingeworfene von den Teppichwebern genau hatte analysiert werden müssen, um es aus der Andeutung in etwas sinnlich Faßbares übertragen zu können. »Wie unangenehm kann doch die Ölfarbe sein, ihre Fettigkeit, ihre pastenhafte Schmierigkeit, denk doch an den Ölfarbenanstrich in einem alten Krankenhaus, an Zahnpasta oder an die Krusten von eingetrocknetem Schleim. Und Boucher setzt seine weißen Lichter überall hin wie ein Konditor mit der Sahnespritze. Nun aber ist das alles zu feingesponnenen Wollfäden geworden, die ihre würdige handwerkliche Materialität dem ganzen Entwurf mitteilen und aus einer Bühnenmalerei, einer Theaterdekoration etwas unerhört Kostbares machen.« Dann hatte er einen Einfall, der ihn amüsierte: »Man könnte den Rangunterschied zwischen Ölbildern daran ermitteln, ob sie bei Umsetzung in einen Gobelin gewinnen oder verlieren würden, das hinge davon ab, wie sehr sie ihre Farben in neuartige, unverwechselbare Substanzen verwandelt haben – Vermeer würde verlieren, Picassos ›Guernica‹ würde gewinnen.«

So werde ich denn bei diesem Gang durch unsere gemeinsamen Jahrzehnte ausschließlich oder doch vorwiegend bei

ihm und seinem Werk verweilen; was ich ihm an unablässiger Ermutigung oder Anleitung bei meinen Büchern zu verdanken habe, muß hier zurückstehen. Ohnehin weiß ich, daß es mir kaum gelingen wird, auch nur den Umriß eines Menschen zu entwerfen, der aus Paradoxa zu bestehen schien: der traditionalistische Avantgardist, der abstrakte Figurative, der radikal-subjektivistische Objektivist, der zeitfremde Zeitgenosse, der weltläufige Eremit. Als Maler war er ohne Zweifel ein Außenseiter in seiner Zeit, aber er war es auf eine Weise, die diese Zeit zur Voraussetzung hatte, und deshalb wird er auch dem Schicksal aller großen Außenseiter nicht entgehen, eines Tages, wenn die Epoche im ganzen überblickt werden kann, als einer der Repräsentanten seiner Zeit erkannt zu werden.



KOPFSTUDIE IM PROFIL, 1975

Maler und Modell

Als ich Schermuly kennenlernte, hatte er schon begonnen, sich der figurativen Malerei zuzuwenden. »Ich habe heute zum ersten Mal in meinem Leben einen Hund gemalt«, sagte er an jenem Abend – es sollte dem übrigens bis zu seinem Lebensende nur noch ein zweiter Hund folgen, aber für diesen ersten Hund, der zu einer nackten Frau aufblickte, die, ein Szepter in der erhobenen Hand, unter einem Baum saß, hatte ihm kein realer Hund Modell gestanden, wie auch Frau und Baum gewiß viele Vorbilder in der Erinnerung, aber keine Modelle hatten. Es war, als fälle es ihm schwer, sich von der Freiheit der Ungegenständlichkeit zu verabschieden und das Joch genauer Naturbetrachtung auf sich zu nehmen. War mit der Abstraktion nicht die Verwirklichung jener reinen Malerei gelungen, die in der Natur der Ölfarbe eigentlich angelegt war, ihrer Fähigkeit, sich wie verflüssigter Ton hin- und herschieben zu lassen, zu immer neuen Verwandlungen zu gelangen und jede Entscheidung lange reversibel zu halten? Inzwischen hatte sich ihm aber gezeigt, daß die Gewinnung dieser Freiheit nur ein Schritt gewesen war, eine Etappe auf einem langen Weg, die zwar niemals vergessen werden würde, bei der er aber nicht verharren wollte. Da konnten auch die aus Erinnerung und Phantasie traumbildartig verwobenen figurativen Bilder aus der ersten Phase nach der Abwendung von der Abstraktion nur ein Übergang sein. Der Gegenstand hatte sein eigenes Recht – er stand buchstäblich gegenüber, er leistete gar Wider-