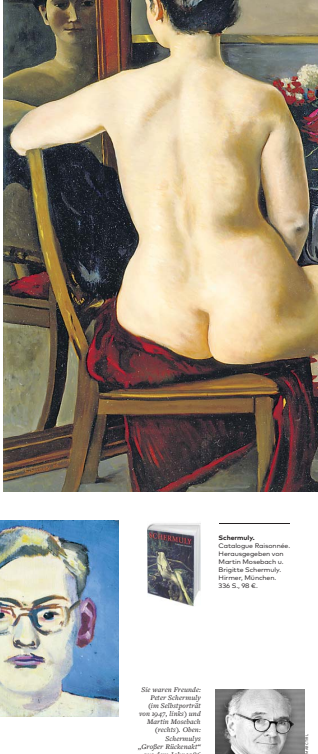
Ansichten eines Außenseiters

Peter Schermuly (1927 bis 2007) verweigerte sich den Moden des Kunstbetriebs – und hatte doch seine Gemeinde. Eine Begegnung mit dem Schriftsteller Martin Mosebach, der den Werkkatalog seines Malerfreundes herausgegeben hat • *Hans-Joachim Müller*



Der Kunstbetrieb hofiert seine Stars und holt sie wieder von der Bühne, damit sie für nächsten Platz ist. So ist für gute Unterhaltung gesorgt. Aber noch nicht alles über die Typologie der Spielteilnehmer gesagt. Es gibt auch die vorsätzlichen Regelverletzer, die hochgemuten Achter des Systems, die Unzuständigen für das große Wetten auf den Jackpot. Und nicht immer hat es mit der marktüblichen Umschlaggeschwindigkeit zu tun, wenn ein Lebenswerk in der Galerie des kunstversteiften 20. Jahrhunderts weder an den Wänden noch im Depot vorkommt.

Peter Schermuly hat nie dazu gehört. Der Maler, der 2007 achtzigjährig starb, hatte seine Freunde, seine Handvoll Sammler, eine Öffentlichkeit hatte er nicht. Dafür hat er seine Idiosynkrasien gepflegt wie andere die Klettertrosen an der Hauswand. Und wenn man sich im gerade erschienenen „Catalogue raisonné" in das nachgelassene Werk vertieft, dann begegnet man Seite um Seite einem willentlichen Selbstausgrenzer, der von Anbeginn auf Distanz ging und ein gleichsam genuines Misstrauen hegte gegenüber einer Moderne, die die Gegenwart nur als immerwährende, unendliche Gegenwart kennt.

Die Witwe Brigitte Schermuly öffnet einem das ehemalige Atelier in der Münchner Leopoldstraße. Es ist wie ein Eintritt in eine Zeitreise. Als sei da einer ein Leben lang nicht aus seinem Malverlies herausgekommen und habe die Bilder, die kaum einmal ausgestellt, geschweige denn auf dem Markt waren, wie Mauern gegen die Welt gehortet, an der er allenfalls als musisch intellektueller Zeitgenosse Anteil nahm. Brüchiges, schwärzlich gewordene Rupfenwände, der Malstock in der Ecke, die alten Staffeleien, die nicht verkauften Gemälde in Regalen, die Steine auf dem Fensterbrett, die mal Motiv skrupulös gemalter Steinhäufer waren. Lager und Erinnerungsstätte eines Werks, das ungesehen, wie es ist, die ganze Tragik eines unangepassten Künstlerlebens spiegelt.

Nun sitzt man mit dem Schriftsteller Martin Mosebach auf dem alten Sofa, auf dem der Künstler seine ausgewählten Ateliergäste zu platzieren pflegte. Mosebach zählt zu den nächsten und intimsten Freunden Schermuly. Seit 1973 kennen sie sich. Mehrfach hat der Maler den Autor porträtiert. Mosebach hat das erzählerisch protokolliert („Das Rot des Apfels") und jetzt zusammen mit Brigitte Schermuly das akribisch recherchierte Werkverzeichnis herausgegeben. Sein Zweifel kennt den Künstler so genau, und keiner verteidigt so empathisch die konservative Lebensgrundstimmung des Freundes. „Er musste auf keinen neuen Ismus leben", erzählt Mosebach, „für den Galeriebetrieb taugt er keine Eignung – so langsam, wie er gearbeitet hat, so meditativ, so wenig im Sinne eines Produzierens nach dem Takt, den ein Händler vorgibt. Dass ein Galerist zu ihm gesagt hätte, ich brauche jetzt vierzig Bilder für eine Ausstellung, es wäre für ihn vollständig undenkbar gewesen. Und doch empfand er sich als exemplarisch und war sich seiner Bedeutung durchaus bewusst. Er wollte künstlerisch etwas tun, was für die Zeit einen Maßstab setzt. Dass er die Öffentlichkeit nicht erreichte, hat ihn vielleicht bekümmert, nicht aber von seinem Weg abringen können."

Dabei sieht es zunächst gar nicht nach eigenem Weg aus. Wie selbstverständlich schlägt sich der junge Maler auf die Seite der Nachkriegsabstraktion, die mutual in Deutschland einer Art von Formpolizei gleichkam. Nach der faktischen Okkupation des realistischen Genres schien eine figürliche Malerei schlicht nicht mehr vorstellbar. Und wer wie Heckel, Dix oder Karl Hofer keine Lust an der Preisgabe des Gegenstandes hatte, der gehörte rasch zu den bedauerlichen Renegaten, die für den Fortschritt verloren waren. Peter Schermuly ließ sich von seinem Privatlehrer Otto Rirsch das abstrakte Handwerk zeigen und legte los.

Aber schon bei seinen ersten Bildern verharrt er in stiller, fast unmerklicher Opposition. Jedenfalls scheint er nicht bereit, den Fliehenden mitzumachen, auf den das moderne Bild so stolz gewesen ist. Seine Abstraktionen sind von Anfang an räumlich konstruiert, bleiben intakte Bühnen, die sich alsbald mit seltsamen Traumwesen bevölkern. Von heute aus betrachtet gehören diese angedeuteten Phantasmagorien und schwerträumigen Gespenstersonaten, die mehr und mehr das freie Form- und Farbenspiel ablösen, zu jenen vergessenen Stücken, denen man eine Wiederauffführung wünscht. Sie erscheinen eindrücklicher noch als die Früchte- und Blumenstillleben und großen Aktbilder, die seit den Achtzigerjahren entstanden sind und der kleinen verschworenen Schermuly-Gemeinde als Inbegriff des Werks gelten.

„Als ich ihn Anfang der Siebzigerjahre kennenlernte", erinnert sich Martin Mosebach, „war er gerade dabei, sich den gegenständlichen Raum Stück für Stück zu erobern. Das war ein sehr aufregendes Erlebnis, ihm dieses erste Schritte auf einem für ihn neuen Gebiet machen zu sehen. Deswegen habe ich mich damals für die abstrakten Bilder auch nicht so interessiert."

Es war wie eine überwundene Stufe. In der Abstraktion sah er mehr und mehr Beliebigkeit. Er suchte den Widerstand, den das objektive Modell bietet. Als ob er seiner Fantasie Ketten und Gewichte anhängen wollte. Die Fantasie neigt ja auch dazu, gar nicht so frei zu sein, sondern ziemlich zwangsfaft. Dies wollte er öffnen durch den Blick nach draußen auf die Dinge, wo er die Farbphänomene, nach denen er suchte, noch reicher vorfinden würde als in der eigenen Vorstellung."

Sie haben etwas lostbar Versiegeltes, diese Stillleben und Aktbilder. Und ein wenig angestrengt versucht sich die Farbsinnlichkeit gegen die Regie zu behaupten, die damit den alten Stoffen und Sujets das verlorene Schöne noch einmal zurückrufen möchte. Und während man den unbeteiligten Modellen auf die kalte nackte Haut schaut, wird es schlaun ansichtsvoll, wie sich der Maler mit der Tradition kurzschließt und an ihren Kulissen hängen bleibt.

Peter Schermuly Bilder wollen nichts sagen, hätten auch nichts zu sagen, sind nicht eigentlich an der Welt der Dinge, nicht an den Personen interessiert. Es treibt sie keine psychologische Neugier. Und wenn der Maler Glieder- oder Schneiderpuppen vor sich aufgestellt hätte, dann wäre es auch gewesen, und keine Geduld wäre strapaziert worden.

„Ja", stimmt Mosebach zu, „ich habe immer gesagt, die Äpfel machen er lebendiger, die Menschen machen er tot, macht er zu Tonfiguren. Selbst bei den Porträts ist ein Moment der Erstarrung zu spüren."

So sei es bei der Entscheidung für den Gegenstand auch niemals um eine Deutung der Realität gegangen. Fasziniert sei Schermuly gewesen von der unbenennbaren oder noch unbenannten Materialität, von dem, was im Werden ist, was flüktuiert, was in sich den Keim zu einer vielfältigen Gestaltbaftigkeit trägt „jedes figurative Bild begann immer aus Farbklecksen und Farbflächen, die verschoben und ineinander geschoben wurden und aus denen dann irgendwas wurde. Auch bei den Porträts gab es nie eine Vorzeichnung, nie die Fixierung einer Kontur. Er hat mich hingesetzt, und dann fing er irgendwo am Ärmel an und blieb dann stundenlang dabei. Ich habe lange gebraucht, das zu verstehen: Sein eigentliches Thema war die Verwandlung der Farbe."

Soll man sagen, ein ästhetischer Fundamentalist, wie Stefan George einer gewesen ist? Einer, der auf dem „Herde, wo alle Glut verstarb" die bleichen Finger in die Aschen eintauscht, auf dass es „mit Suchen, Tasten, Haschen" noch einmal Schein werde. Es hat nicht ausbleiben können, dass dieser Maler Peter Schermuly, der den großen Picasso hasste und jeden experimentellen Versuch am Bild als Verrat an der Kunst geißelte, sein Heil in einem hermetischen Klassizismus fand und sich gleichsam mit Leib und Seele der theatralischen Reanimation einer von Ratlosigkeit und unbeflockten Stillleben- und Figurenmalerei verschlich.

„Die große europäische Malerei", sagt Martin Mosebach, „die Venezianer, die Flamen, die Franzosen, sogar David und Courbet, das war wie eine Lebensquelle für ihn. Wenn ein Werk imposant ist, dann war er überzeugt, wenn es einen bewegt, begeistert, dann gibt es keine trennende Geschichte. Dann ist es zeitgenössisch, dann ist ein entschieden erfolgreicherer Malerkollege riet, auch mal eine zeitgenössische Zahnpastatube zu malen, hat er nur entsetzt reagiert. Dass man sich mit dem zeitgenössischen Gegenstand daffr entschuldigt, mit Malmittteln der französischen Akademie zu arbeiten, das fand er völlig lächerlich."

Januardunkel im Atelier. Wie Patina auf den Bildern. Nie, kaum einmal waren sie im Licht. Und dann in die Schatten hinein der Nachruf des Freundes: „Ich glaube an die Qualität dieses Werks, und ich glaube daran, dass man, wenn man einmal alles besaen überdäusig ist, ein ein großer Fülle gibt, dass man dann auch diese Bilder entdecken wird."

Sie waren Freunde: Peter Schermuly (im Selbstporträt von 1947, links) und Martin Mosebach (rechts). Oben: Schermulys „Großer Rückenakt" aus dem Jahr 1986

Schermuly. Catalogue Raisonnée. Herausgegeben von Martin Mosebach u. Brigitte Schermuly. Hirmer, München. 336 S., 98 €.

DIE WELT | LITERARISCHE WELT • Verantwortlich: Richard Kämmerlings Redaktion: Wieland Freund, Marc Reichwein Gestaltung: Katja Wischnewski • 10888 Berlin, Axel-Springer-Straße 65, Fax: 030/25 917 19 62 E-Mail: weltliteratur@welltzn.de

© Alle Rechte vorbehalten - Axel Springer SE, Berlin - Jede Veröffentlichung und nicht-private Nutzung exklusiv über www.axelspringer-syndication.de/lizenzierung DIE WELT •2016-01-16-s11-22 257e0ef6f4b0d27b1b4d77f48f8b5cae