

MARTIN SCHMID

LEBENSLANDSCHAFTEN

Herausgegeben von  
Wolfgang Urban

Diözesanmuseum Rottenburg

Lebenslandschaften

Eine Hinführung

Wolfgang Urban

Wuchernde, vieläugige Vegetation, kreisende Baumkronen, Gebirge dicht gestaffelter Gipfel, Blüten gleich Lichtexplosionen in gleißendem Rot, Orange, Gelb, Menschen wie Naturerscheinungen, Ereignisse des Lebendigen zwischen Fisch, Vogel oder Schlange, so bietet sich dem Betrachter die Bildwelt Martin Schmidts. Ein Dschungel von Vitalität tut sich auf, eine Haltung unverhohlener Sinnenfreude und Augenlust wird an den Tag gelegt. Das Phantastische beschwört sie, nicht so sehr im Sinne des Surrealen, eher als das Reale der bildschaffenden Kräfte: der Phantasie, des schöpferischen Zusammenspiels von Bewußtem und Unbewußtem. Es ist eine in barocker Fülle schwellende Bildwelt und Malerei, die das Signum des Unverkennbaren trägt. Wer je eines der Werke von Martin Schmid gesehen, wird mühelos jedes weitere demselben Oeuvre zuordnen können, so unverwechselbar ist die Sprache, die sich hier vernehmen läßt.

Mögen da Anklänge sein an die Phantasmagorien des Zöllners Henri Rousseau (1844-1910), an Max Beckmanns (1884-1950) eruptive Emotionalität oder auch Bezüge zum überbordenden Bildgeschehen eines Albrecht Altdorfer (um 1480-1534) gesehen werden, es sind nur Anklänge. Wo der Vergleich gesucht wird, gerät das Eigene, das letztlich unvergleichlich Individuelle aus dem Blickfeld.

Eine Kosmogonie ganz eigener Art wird in den Gemälden und Graphiken Martin Schmidts vor Augen geführt, eine permanente, nicht enden wollende und enden könnende Weltwerdung, Entstehung und Manifestationen einer Welt, einer Wirklichkeit, die stets von neuem, aus der Sicht des Malers gezeugt, geboren wird, die Emanation einer mythischen Welt, rauschhaft dionysisch gestimmt, dann wieder in apollinischer Distanz, eine, die Faunen und Satyrn nahesteht, in welche die strikte Trennung zwischen innerem Erleben und äußerer Erscheinung aufgehoben erscheint, in der das Äußere, der Baum, die Blume, der Leib der Frau, das Haus, zum Träger, zum Spiegel des Seelischen avanciert.

Das Physische als das andere des Psychischen gerät zum Resonanzboden, Reflektor des letzteren. Und umgekehrt ist das Psychische erfüllt und durchformt vom Andrang des Physischen. Innenwelt und Außenwelt, Seelisch-Geistiges und die ihnen korrespondierenden Objekte außerhalb des Subjekts, die Gegenstände draußen, sind in berückende, unlösbare Nähe zu einander gelangt, haben eine Nähe und sich gegenseitig stimulierende Intensität gewonnen, wie sie letztlich nur den Liebenden und ihrer Wahrnehmung eigen und vertraut ist, solchen, denen die Natur »lacht« oder »trauert«, der lichte Tag durchflutet ist von aufschäumenden Emotionen, denen in Dämmerung und Nacht sich das Mysterium offenbart und ihnen, um mit Worten aus Friedrich Hölderlins (1770-1843) Hymne »Brod und Wein« zu reden, »die Vergessenheit und das Heiligtrunkene« gönnt. Darin beruht zugleich die Poesie der zu Gesicht kommenden Bildsprache. Die Blüte wird zum Gestirn, wird zum Antlitz, Architektur leibhaft, Menschliches pflanzlich.

Ihr atmosphärisches Analogon besitzt sie in der Dichtung. Der wunderbare Liebesdialog, der »Gesang der Gesänge«, das »Hohelied des Salomo« im Alten Testament mit seiner überfließenden Metaphorik kommt angesichts der Werke von Martin Schmid in den Sinn. Da heißt es - hier in der deutschen Übersetzung vom Martin Buber und Franz Rosenzweig zitiert - beispielsweise: »Da, du bist schön,/ meine Freundin,/ du bist schön./ Deine Augen sind Tauben,/ hinter deinem Schleier hervor,/ dein Haar ist wie eine Herde von Ziegen,/ die vom Gebirge Gilad wallen,/ deine Zähne wie eine Herde von Schurschafen,/ die aus der Schwemme steigen,/ ... wie ein Riß der Granatfrucht ist deine Schläfe,/ ... Deine zwei Brüste sind wie zwei Kitzlein,/ Zwillinge einer Gazelle,/ die unter Lilien weiden« (Hld 4, 1-3).

Im Rausch der Hingabe an die Sinne und die Sinnlichkeit wird eine ekstatisch tanzende, gebärende und verschlingende Natur gezeigt, wird das Panorama von Kreatur und Menschenwelt, von Entstehen und Vergehen, das kunterbunte Treiben des Lebens entfaltet. »Natur!«, ruft Johann Wolfgang von Goethe im gleichnamigen Fragment von 1783 aus: »Wir sind von ihr umgeben und umschlungen – unvermögend aus ihr herauszutreten, unvermögend, tiefer in sie hineinzukommen. Ungebeten und ungewarnt nimmt sie uns in den Kreislauf ihres Tanzes auf und treibt sich mit uns fort, bis wir ermüdet sind und ihrem Arm entfallen.«

Ein Urvertrauen in das, was nur malend ausgedrückt werden kann, was nur malerisch sagbar ist und sich jeder begrifflichen Fassung, jeder noch so wortreichen und wortstarken Aussage zwangsläufig entzieht, begleitet die Bilder, ein Vertrauen darauf, daß hier eine Äquivalenz von Fühlen und Sagen erreichbar sei. »Man müßte doch malen können«, beginnt die erste Strophe von Eva Strittmachers Gedicht »Das Bild« aus dem Jahre 1975, »denn für den, der nicht weiß was man meint,/ kann man in Worten nicht schildern,/ wie die Sonne septemberlich scheint«. Und im Gedicht »Lichtvariationen« schreibt sie: »Niemals gelingt mir das Gleichgewicht/ zwischen Fühlen und Sagen./ Und es gelingt mir niemals das Licht/ in Worte zu übertragen.«

»In Gesprächen mit Martin Schmid«, erinnert sich die Lyrikerin Marie-Luise Kaschnitz 1961, »habe ich erfahren, wie diese starken und merkwürdigen Bilder zustande kommen und daß hier nichts Gegenständliches verfremdet wird, sondern Formen und Symbole sich in Gegenständliches verwandeln, gewissermaßen in ihm ihre Heimat suchen. Was bei Martin Schmid immer zuerst da ist, ist die Form, vor allem er selbst. Mit sich selbst, seiner Triebhaftigkeit und seiner Geistigkeit will er die äußere Welt durchdringen, will sich in eine Landschaft, einen Baum, eine Frucht verwandeln, in Gegenstände also, die zu diesem Zweck deformiert werden müssen. Daher das Anthropomorphe seiner Darstellungen, bei denen etwa die Baumkrone an einen menschlichen Hinterkopf, ein Stamm an einen menschlichen Ellenbogen und an eine menschliche Faust erinnern können. Daher seine wilde Phantastik, die so ungesucht ist wie die zarte, beinahe klassische Welt seiner Stilleben, und der salatähnlichen Gebilde, bei denen gewisse Spirallinien in der sinnlichen Welt ein Platz angewiesen wird.«<sup>1</sup>

Der Vorgang, der hier skizziert wird, führt zum Kern, zum Entscheidenden. Es ist der für alle Kunst fundamentale Prozeß des Mythischen oder der Bildung des Mythos. Im Mythos agiert das Ingenium des Menschen, insofern das Wort »Mythos« primär und ursprünglich ein Sich-Äußern meint, in dem nach Ernesto Grassi »Sprechen, Reden, Denken und Tun noch nicht geschieden sind«<sup>2</sup>. Im Augenblick des Äußerns – und in die Akte des Äußerns sei das Malen einbezogen – ereignet sich Schöpfung von Welt. »Die ingeniöse Tätigkeit« wiederum »ist – im

Unterschied zur syllogistischen, rationalen und deduktiven – ein Sehen von Beziehungen, ein Erfinden von Ähnlichkeiten und, als solches, die Voraussetzung jeglicher Übertragung und damit der metaphorischen, der analogischen Sprache<sup>3</sup>. Im künstlerischen Akt, der Aristoteles folgend traditionell in die Momente der »Poiesis« und der »Mimesis« gegliedert wird, gehört der Mythos in den Bereich des »Poietischen«. Ist die »Mimesis«, wörtlich übersetzt die »Nachahmung«, der Praxis zugeordnet, der »Kunstherrlichkeit« mit all ihren Seiten bis hin zur Wahl der Mittel in einer Darstellungsaufgabe, so meint die »Poiesis« nach Platon und Aristoteles ganz allgemein den Aspekt im künstlerischen Prozeß, der aus dem »Nichtsein ins Sein« treten läßt, wie der Mythos dem bislang Ungesagten Ausdruck und Sprache verleiht. Das »Poietische« und »Mythische«, wagen wir vor diesem Hintergrund zu formulieren, ist das »Zu-Sagende«, das »Ausdrückende«, indem diesem »Zu-Sagenden« ein anfängliches, schöpferisches Sprechen und »Zur-Sprache-kommen-Lassen« eignet.

Mit solcher mythischer Bildsprache haben wir es bei Martin Schmid zu tun, eine, die neue Relationen in den Blick bringt zwischen dem Walten von Pflanze und Tier, dem Leben, Lieben und Hausen des Menschen in der ihn umgebenden und ihn selbst erfüllenden und inspirierenden Lebenswelt. Jeder Künstler ist auf seine unverwechselbare Weise »Mythologe«. »Mythologie«, lehrt Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775-1854) in seiner »Philosophie der Kunst«, »ist die nothwendige Bedingung und der erste Stoff aller Kunst«, um dann erläuternd fortzufahren: »Die Mythologie ist nichts anderes als das Universum im höheren Gewand, in seiner absoluten Gestalt, das wahre Universum an sich, Bild des Lebens und des wundervollen Chaos in der göttlichen Imagination, selbst schon Poesie und doch für sich wieder Stoff und Element der Poesie. Sie (die Mythologie) ist die Welt und gleichsam der Boden, worin allein die Gewächse der Kunst aufblühen und bestehen können.«<sup>4</sup>

Wenn ein durchgehendes Kennzeichen modernen Kunstschaffens existieren sollte, dann vielleicht jenes autodidaktische Element des Schaffens einer jeweils neuen individuellen Bildsprache, einer individuellen Mythologie, wie wir sie auch bei Martin Schmid vor uns haben. Hierzu bemerkte einmal Pablo Picasso (1881-1973) nach den Berichten seiner langjährigen Lebensgefährtin Françoise Gilot: »Angefangen mit van Gogh sind wir alle, so groß wir auch sein mögen, in gewissem Maße Autodidakten – man könnte fast sagen, naive Maler. Die Maler leben nicht mehr innerhalb einer Tradition, und so muß jeder von uns all seine Ausdrucksmöglichkeiten neuerschaffen. Jeder moderne Maler hat das Recht, diese Sprache von A bis Z zu erfinden.«<sup>5</sup> Jeder mußte, so Picasso, »sein individuelles Abenteuer finden«<sup>6</sup>.

Diesem individuellen Abenteuer der Weltbegegnung und malerischen Formulierung sehen wir uns in den Bildern von Martin Schmid gegenüber. Die Wirklichkeit spannt sich in seiner Perspektive als ein endloses Band – daher auch seine Vorliebe für das Querformat. Jedes Bild läßt sich nach allen Seiten hin fortsetzbar denken, präsentiert mithin nur einen Ausschnitt aus dem endlosen Fluß des Universums des Lebendigen, hat Entstehen und Vergehen, Aufgehen und Erlöschen in sich als Gegenstand schon integriert. Die Landschaft wird ihm zum Sinnbild des Lebendigen und seiner Erfahrung von Wirklichkeit, in der Unbewußtes und Bewußtes miteinander interagieren. Dem unaufhaltsamen Drang des Unbewußten in der künstlerischen Aussage kommt offensichtlich ein gleichrangiger Stellenwert zu wie dem Bewußtsein, das Irrationale spielt mit der Ratio, das Unkalkulierbare vollendet den Kalkül. Das planende, gezielte Anlegen einer Darstellung läßt sich erfassen, mitreißen von triebhaft,

physischem Drängen ohne sich und zu verraten. Welcher Wert dem Unbewußten eingeräumt wird, vermag eine weitere Reflexion von Picasso zu erhellen. Picasso wendet sich dabei gegen die pure malerische Aktion, gegen die vollständige Selbstaufgabe und das Sich-Verlieren »in der Gebärde«. »Auf jeden Fall« sei »das Unbewußte so stark in uns, daß es sich auf ein oder andere Weise ausdrücken muß. Es sind die Wurzeln, durch die sich alles mitteilt, von einem Wesen zum anderen, das zur unterirdischen Schicht des Menschlichen gehört. Was wir auch tun, es drückt sich aus, auch gegen unseren Willen. Weshalb sollten wir uns ihm also freiwillig ausliefern?«<sup>7</sup>

Bei der allenthalben ins Auge springenden Vitalität der Malerei von Martin Schmid, die so unübersehbar mit geradezu leibhaftiger Verve vorgetragen wird, mag daher klärend wirken, was Wieland Schmied 1967 aufgegangen ist: »Man sieht dieser Malerei an, daß sie die eines denkerischen, grüblerischen Menschen ist, der die Farbmaterie bewegt als wälze er einen Gedanken. Dieser reflexive Zug aller Arbeiten Martin Schmidts ist aber untrennbar mit seinem vehementen ungebändigten – vielleicht auch ungebärdigen – Temperament verbunden; seine Intellektualität ist vital, seine Vitalität intellektuell.«<sup>8</sup>

So ist also bei allem Stürmisch-Wilden, bei allem Ungebärdigen der Werke von Martin Schmid auf die Bedachtsamkeit, die in ihnen waltet, zu achten. Als Mythologe des Lebendigen und Lebensvollen gibt er einem Kosmos in irritierender Fülle Gestalt. Kosmische Landschaften des Lebendigen, in denen, um eine Metapher von Karl Krolow aus seinem Gedicht »Augenschein« zu verwenden, die Bäume »einen grünen Atem haben« und »die Fröhlichkeit ein junges Tier« ist. Es ist ein Landschaftsuniversum, welches das Leben in seiner Aggressivität, seiner Gewaltsamkeit und Gewalttätigkeit wie in seiner Zärtlichkeit, in seiner Unheimlichkeit und Unüberschaubarkeit wie in der Geborgenheit, in seiner Sinnlichkeit wie in seiner Spiritualität artikuliert. Fraglos, darin mag kein Zweifel aufkommen, ist es die individuelle Sicht des Malers selbst, sind es dessen innere Gesichte, die dieser Kosmos anschaulich werden läßt, aber zugleich erheben sie Anspruch auf Allgemeingültigkeit und behaupten unbeirrbar die Richtigkeit ihrer Sehweise. Dabei ist die Utopie einer universalen Symbiose, welche die Bildwelt Martin Schmidts zum Vorschein bringt, nicht zu übersehen. Es ist aber gerade diese Erfahrung des Utopischen, das jeden, der dessen gewahr wird, beglückt und durch diese Beglückung sich bewahrheitet.

1. Zitiert nach: Martin Schmid. Katalog der Ausstellung im Bundesministerium der Justiz. Bonn – Berlin 2002, 10.
2. Ernesto Grassi: Die Theorie des Schönen in der Antike. Köln 1980, 163.
3. Ernesto Grassi: Die Macht der Phantasie. Königstein /Taunus 1979, 18.
4. F. W. J. Schelling: Philosophie der Kunst. Darmstadt 1976, 49 f.
5. Françoise Gilot – Carlton Lake: Leben mit Picasso. Frankfurt a. M. (5. Aufl.) 1972, 64.
6. Ebenda, 65.
7. Ebenda, 250.
8. Zitiert nach Martin Schmid (Anm. 1), 12.

## Das Unsagbare im Ungestümen

### Zur Malerei von Martin Schmid

Robert Kudielka

Die Malerei von Martin Schmid bereitet den Kunstrichtern seit über vierzig Jahren Kopfzerbrechen. Figurativ und doch nicht gegenständlich, in eine Vielzahl minutiöser Bewegungen zerfallend und zugleich über jede Begrenzung hinaus wuchernd, läßt sich der Duktus dieser Bilder keiner der etablierten Richtungen und Gruppierungen zuordnen – obwohl einzelne Merkmale aus der Kunst des 20. Jahrhunderts durchaus vertraut sind. Die überschäumende, quirlige Struktur, die Glupschaugen, die Vertauschbarkeit von Kopf und Blüte, Haus und Körper, die genitalen Formentsprechungen, das lückenlose Ineinandergreifen, der Wiederholungszwang – all das kennt man aus dem Informel, dem Surrealismus, l'art brut und der Prinzhorn-Sammlung; und einige markante Details erinnern unmittelbar an andere Künstler mit einem wachen Unterbewußtsein: die aggressiv gespreizten, schwertartigen Blätter an Max Beckmann zum Beispiel, oder das runde Herauswachsen der Nase aus der Stirn an Picassos Frauenbildnisse der dreißiger Jahre. Doch derlei Vergleiche und Assoziationen, die dem Kenner lose durch den Sinn gehen und sich wie Parasiten um die Anschauung legen, verdunkeln die Eigenart von Martin Schmid's Kunst eher, als daß sie zu ihrer Aufklärung beitragen; denn im Unterschied zu diesen sekundären Wucherungen sind die Bilder selber, bei aller Fülle und tumultuarischen Dichte, doch erstaunlich klar und ähnlich organisiert.

Zu erklären ist eigentlich nur, daß es nichts zu erklären gibt, weil die Bilder von Martin Schmid keine Gegenstände sind, die des Verstehens bedürftig wären, sondern offen angelegte Orte, die uns im Vollzug des Sehens unwillkürlich über uns selbst ins Bild setzen. Sie sind nicht die Relikte eines Prozesses, der ihnen entwachsen wäre, nicht Auswurf eines psychischen Automatismus, Strandgut, das auf eine vergangene Erregung in fernen Tiefen verwiese; nein, die Bilder sind die Woge selber, das in sich gegliederte und stufenweise gebaute Rollen der Brandung, das gleichsam vor unsere Füße schlägt und sich unter unseren Augen immer wieder von neuem reproduziert, »autogenetisch«, wenn man so will, so lange wir den Vorgang zu sehen bereit sind; und vor allem: so weit wir uns auf die Bewegung einzulassen vermögen. Jeder Betrachter findet darin sein eigenes Maß, kein Quantum ist verbindlich, auch nicht die Spannweite der ursprünglichen Erfahrung des Künstlers. Daß man die einzelnen Phasen des Bildgeschehens beschreiben kann, besagt nichts über den Umfang der Wahrnehmung. Die differenzierte Benennbarkeit bezeugt lediglich die Luzidität der Kunstform.

In den meisten Arbeiten sind drei unterscheidbare Zonen übereinander gestaffelt. Ganz unten, an der Grenze zum Handlungsraum des Betrachters, drängen sich, teilweise ansatzlos, elementare Formen – runde, spitze, eckige – ins Bild, die noch keiner eindeutigen Bestimmung zuneigen. Obschon in hohem Maße abstrakt, sind sie jedoch keineswegs nur durch ihren Umriß ausgewiesen, sondern scheinen das Potential des Wachsens und der Veränderung in sich zu tragen. Spiralen ringeln sich schlangenhaft, Kreise bilden Rosetten, Dreiecke schießen wie Blätter auf. Die organische und vegetabilische Tendenz der formalen Elemente läßt den Übergang zur nächsten Stufe, zur Entfaltung der Figuration, ganz natürlich, will sagen:

bildnerisch folgerichtig, erscheinen.

Auf dieser zweiten Ebene, die in der Regel die Mitte der Bilder behauptet, nehmen die abstrakten Formen Gesicht an und treten in eine Vielfalt widersprüchlicher Erscheinungen auseinander. Die einfachen Triebe verzweigen sich wie die Äste eines Baumes oder die Finger einer Hand, setzen Blüten an und schlagen, unversehens, Augen auf: ein Auge, zwei Augen, viele Augenpaare. Unverhohlen sehen die Figuren einander und uns, die Betrachter, an – doch ohne eine Spur von Wiedererkennen. Die Augen sind so ausdrucksvoll wie der blinde Blick von Blumen oder die Brüste einer Frau. Denn die Figuration Martin Schmidts individualisiert nicht, sie entfaltet sich auf dem Wege der Polarisierung. Weibliches tritt in einen Spannungsbezug zu Männlichem, Gebautes zu Gewachsenem. Doch die Gestalt löst sich aus dem Zusammenhang und vereinzelt sich. Die einzelnen Charaktere bleiben in ihrer Gegenstrebigkeit vielmehr beisammen wie die Finger einer Hand, wie Vögel im Nest oder die Teilnehmer einer Tafelrunde. Selbst Bauformen bilden keine Fremdkörper, sondern erscheinen innerhalb der anthropomorphen Symmetrie des Bildganzen als Gliedmaßen einer leibhaften Organisation, in der die Gegensätze und Teile nur verschiedene Manifestationen ein und desselben Lebens sind. Ein Haus mag in der Gesamtfiguration Kopf und Körper sein, die Fenster zwei Augen, die Sonne ein drittes, und das Tor in der Mitte der Mund oder Schoß, während die hochschlagende Vegetation zur Linken und zur Rechten dem Bildwesen vielfingrige Arme verleiht.

Solche Riesenfiguren meint man zu kennen. Doch das Geschlecht der Zyklopen und Basilisken, der hundertarmigen und sprechenden Bäume wird in den Mythen und Märchen gewöhnlich als ungeschlachtet hingestellt: als unheimlich und bedrohlich. In der Bildwelt von Martin Schmid hingegen erscheint das anthropomorphe Übermaß als ausgesprochen freundlich, ja geradezu zutraulich. Das rührt offenbar daher, daß der Maler die Figurationen, die ihm das Unbewußte zuspield, niemals aus dem Vorgang ihrer bildnerischen Genesis herauslöst und als Repräsentationen ins Licht des Bewußtseins stellt, als wären sie objektive Gestalten, die so wirklich existierten. Die wundersamen Gebilde tauchen vielmehr im Vollzug der Bilderzeugung auf, unwillkürlich, wenn auch nicht ungewollt, ohne daß sie das letzte Ziel und Resultat der Arbeit des Künstlers wären. Martin Schmid hat jahrelang daran laboriert (und tut es in gewissem Maße heute noch), daß seine Bilder unmittelbar Gefahr laufen, vom Prozeß ihrer Erzeugung wieder verschlungen zu werden, da die Triebkräfte, die sich in ihnen manifestieren, stärker sind als die begrenzten Formen, über die sie sich vorübergehend artikulieren. Denn es geht ihm um die Bekundung dieser vitalen, lebensspendenden Energie, nicht um die Phantasmen, in denen sie sich symbolisiert.

So ist es nicht verwunderlich, daß die zentrale Zone der Figuration in der Regel noch einmal überformt und hinterfangen wird durch eine dritte Stufe, die gleichermaßen einen Abschwung wie einen Umschlag der Bildmotorik herbeiführt. Gegen den oberen Rand der Bilder hin verliert sich die figürliche Polarisierung meist in einer vergleichsweise regelmäßigen Streuung kleinteiliger Wirbel, bis die Bewegung endgültig an einer Art Horizontlinie zur Ruhe zu kommen scheint. Doch genau an diesem Punkt kippt der Richtungssinn der Betrachtung im Ganzen. Die doppelte Lesart des Bildgefüges wird offenkundig. Während man, von der organischen Entfaltung der Formen geleitet, zunächst geneigt ist, die Bilder als ein Gefüge von vertikal sich übereinander türmenden Zonen zu lesen, erweist sich vom Ende der Aufwärtsbewegung her, daß das Auge im gleichen Zuge immer weiter und tiefer in die

Unergründlichkeit des Bildraumes verstrickt worden ist. Wenn sich der Blick vom hohen Horizont zurückwendet, sinkt er daher nicht einfach auf den Ausgangspunkt zurück, sondern sieht sich unverhofft in eine neue Konstellation versetzt. Zu guter Letzt sind es nicht wir, die in diese Bildwelt eindringen, sondern umgekehrt: die Bilder kommen uns entgegen, indem sie aus einer imaginären Tiefe eine überbordende, kaum zu fassende Vitalität verströmen.

Was diese Lebendigkeit sei und woher sie rühre, läßt sich wohl nicht erfragen, ohne die Quelle zu trüben und zu verfälschen. Aber daß diesen Ursprung zugänglich zu machen, eine eminente Aufgabe der Kunst sein könnte, hat vor ziemlich genau 200 Jahren ein anderer Künstler, dessen Name an Tübingen hängen geblieben ist, zu behaupten gewagt. Friedrich Hölderlin hat um 1800 die unerhörte und immer noch ein wenig ungehörige These aufgestellt, daß die wirklich neue Aufgabe der Kunst vielleicht darin bestehen könnte, ihre eigene Gegenwelt – die »schöne Leidenschaft«, wie das damals hieß – ausdrücklich einzuräumen, anstatt weiterhin mit moralischer Beflissenheit das Rohe, Ungeschiedene, Wilde lediglich als etwas, das überwunden werden muß, anzusehen. Der entscheidende Punkt dieses Arguments bestand darin, daß offenbar allein die Kunst in der Lage scheint, die dunkle Grundlage aller Vitalität – den »Frieden Saturns«, in Hölderlins Worten – ins Recht zu setzen, ohne die Feindschaft der Vernunft gegen sich aufzubringen. Denn das Ungare und Ungestüme, das Jähe, Krasse und Kunterbunte ist nicht an sich schon verwerflich oder gar bedrohlich, sondern, im Gegenteil, Ausdruck eines lebensnotwendigen Übermaßes, eines Überflusses, dessen zu ermangeln am Ende auch dem Urteilsvermögen schlecht bekommt.

Die Malerei von Martin Schmid kehrt diese freundliche Seite unseres vorbewußten Lebens hervor, die liebliche Wirrnis, die keines Aufräumens bedarf.

\* Rede (gekürzt) gehalten zur Eröffnung der Ausstellung im Bundesjustizministerium in Berlin am 31. Mai 2002; Prof. Dr. Robert Kudielka lehrt an der Akademie der Bildenden Künste in Berlin.



Glossen

Martin Schmid

Die Glosse schreibt man nachträglich an den Rand. Der Text gilt, die Glosse ist bestreitbar. Meine Gegenstände sind hier der Text. Meine Glosse folgt ihnen, so gut sie kann.

\*

Meine Malerei berichtet nicht. Sie stellt nichts dar. Meine Blumen wissen nichts von Botanik, meine Berge wissen nichts von Geologie.

Es gibt kein »Vorausgesetztes«, kein Thema, kein Herkommen von etwas. Der Gegenstand entsteht im Bild, dieses ist das umwegige Hinkommen zu ihm, die Suche nach seinem Namen. Meine Gegenstände sind die naiven Dinge, die in den Mythologien vorkommen und die aus der Kindheit in die Erinnerung hineinragen: Berg, Blume, Baum, Straße, Sonne, Mond, Höhle, Haus. Sie werden fortlaufend als Gebirge, Garten, Wald, Stadt. Sie isolieren sich aus dem unendlichen Geflecht durch ihren symmetrischen Bau. Dieser macht sie zu Gestalten, zu Figuren. Er macht sie anthropomorph, zu umkehrenden Spiegeln ihres Betrachters.

Ihre Wahrheit kommt nicht aus dem Vorausliegenden der äußeren Realität, ihre Wahrheit kommt aus dem Zurückliegenden ihres formalen Aufbaus. Sie sind Verkörperungen. Eine Blüte ist die Verkörperung einer Sonne. Diese ist die Verkörperung des gekreuzten Kreises als symmetrischem Weltplan. So geht es zurück in immer allgemeinere Formen zum Bildgrund, der nichts und alles bedeutet, den Keimgrund der Möglichkeiten.

Die jeweils zurückliegenden allgemeineren Formen bedeuten jeweils mehr Dinge und identifizieren sie miteinander, bis zum Grund, in dem alles eins ist in einer lebendigen Strömung.

Man mag sich meine Bildwelt als einen Baum vorstellen, der im Unsichtbaren wurzelt. Der Stamm wäre die Vollkraft des Inhaltslosen, Inhaltskeime bergenden Abstrakten. Die Hauptäste wären erste Hauptentscheidungen im Bereich des polymorphen Vieldeutigen. Am äußersten Gezweige säßen wie Äpfel die benennbaren Sachen. Die Bewegung geht von der Kraft über die Form zu den Namen.

Als Enden einer Verzweigung sind meine Dinge ähnlich und analog. Sie weisen aufeinander hin und bedeuten einander. Sie bleiben vieldeutig, Verdichtung des ganzen Baumes der unter ihnen ist. Sie sind keine Symbole. Das Symbol trennt die Ebene des abbildenden Zeichens von der Ebene der abgebildeten Sache.

Hier ist die Abbildung gegenseitig, alles ist Zeichen, alles ist Sache. Sonnenblume und Sonne bilden sich gegenseitig ab. Der Gegenstand ist definiert durch sein Aussehen. Seine Bedeutung ist seine Erscheinung. Das macht ihn zur Sprache.

\*

In der Kunst gehen zwei kontroverse Bewegungen aufeinander zu, Thema und

Figuration, Darstellung und Verkörperung. Das Vorgefundene möchte Form werden. Die Form möchte inhaltlich und damit Gegenstand werden. Beide Bewegungen müssen ihre Kompromisse finden. Es gibt aber Weisen der Kunst, die an den Polen bleiben. Die in den letzten Ausstellungen der »documenta« vorherrschende Kunst ist radikal auf der Seite des Themas, die meine ist radikal auf der Seite der Figuration.

Thema ist das vorausgesetzte Einzelne, Figuration ist das vorausgesetzte Ganze. Thema ist Analyse, Verkörperung ist Integration. Thema ist Schock und Verletzung, die Unstimmigkeit der Welt. Verkörperung ist Heilung und Stimmigkeit der Welt, soweit sie innerhalb des Bildes ist, da Formzusammenhang in Gegenstandszusammenhang mündet. Der Gegenstand als Thema ist Bedrückung, der Gegenstand als Figuration ist Epiphanie. Thema hebt sich ab vom Hintergrund des Todes, des großen Begrenzers. Verkörperung ist auf dem Weg zu einer innerweltlichen Erlösung. Bei mir kommt Thema herein als ein unvermutetes Wiedererkennen aus der Erinnerung.

\*

Im Bildraum wachsen die Dinge aus dem Grund, man könnte sagen sie sprießen. In der Fläche wachsen sie meist von unten nach oben, türmen sich von der Basis zur Spitze. Sie kommen von unterhalb des unteren Bildrandes hinein. Oben gibt es Horizonte, oft in mehreren Kulissen gestaffelt.

Mein Bildraum ist ein fortlaufendes Band. Trotzdem möchten meine Dinge für sich ganz sein, ihre eigene Silhouette haben, herausnehmbar bleiben. Dahinter ist die Angst, daß das Nichtgezeigte nicht vorhanden sei. Es müssen beide Augen, beide Hände, und zwar jede mit fünf Fingern, beide Brüste usw. sichtbar sein. Ist ein Auge verborgen, taucht es als Auge der Landschaft wieder auf.

\*

Meine Dinge bringen einander hervor, fordern einander, gebären einander, vergleichen sich miteinander. Das vorausgesetzte Ganze muß sich in seine Facetten teilen, um ganz zu bleiben, um in jedem Schritt der Teilung die Ganzheit zu finden. Es müssen alle anwesend sein, nacheinander auf die Bühne gerufen werden. Die Segmentierung als Herstellung der Ganzheit ist das Gesetz der Symmetrie.

Die polarisierten Paare, die segmentierten Gruppen müssen nebeneinander auf die Bühne treten. Die vereinzelt Dinge müssen ihren Widerpart aus sich gebären. So habe ich nie ein Haus zu Ende malen können, bevor es aus sich einen Baum gebar, oft nach langer Schwangerschaft mit ziemlichem Wehen.

Die Dinge sondern aus, was in ihnen undeutlich zu viel ist und als Gegenstand genau definiert werden möchte. So drängen die Dinge einander nach vorn und nach hinten und schaffen einen Raum, der kaum Zwischenräume kennt, eine Natur, »die keine Sprünge macht« und »die Leere haßt«. Das Voreinander und Hintereinander ist ein Nacheinander des Auftritts. So wird die Herstellungszeit zum Bildraum. so weist dieser auf seine Genese zurück.

\*

Meine heraustrennbaren einzelnen Gegenstände setzen sich zu heraustrennbaren Groß-Gegenständen zusammen, die ebenfalls »Figuren« sind. Man kann auch sagen, ein Umriß, der eine menschliche Figur bezeichnet, teilt sich in Dinge, die sich wieder in Dinge teilen.

Es entsteht eine anthropomorphe Gegenstandshierarchie, die an die Bilder erinnern mag, in denen Krishna sich als Welt darstellt. Eine menschliche Silhouette erhält als Kopf die Sonne, als Leib einen Berg. Der Berg teilt sich auf als Stadt. Aus der Stadt kommt das Gewimmel der Menschen. Vor dieses – ganz unten am Bildrand und beinahe vor dem Bild – setzt sich der Protagonist. Dieser »kleine Mensch« zeigt deutlich, daß er mit dem »großen Menschen« der Gesamtfiguration im Grunde identisch ist.

Oder: Der »große Mensch« teilt sich auf in viele kleine Menschen, die nach unten größer werden. Es ist eine Menschenmenge, die von hinten nach vorn die Straße herunter kommt. Daß sie in der Fläche einen »großen Menschen« bildet, wird nicht mehr wahrgenommen.

Die menschliche Figur kann, etwa durch das Muster ihrer Kleidung, zu so einem »Großgegenstand« werden. Persephones Kleid ist gemustert mit Scheiben, die herausquellen wollen und sich mit den Vegetationsformen des Bildes verbinden. Sie suggerieren Körner, Samen, Laich und verwandeln Persephones Körper in eine Akkumulation von Fruchtbarkeit.

\*

Es gibt übergroße Gegenstände, die ganz durch ihre einfache Geometrie bestimmt sind. Es gibt die Scheiben von Mond und Abendsonne, die nach hinten oben an den Himmel treten. Sie verkörpern die Ganzheit als Resümee des Getümmels, die Zeitlosigkeit gegenüber der Zeitlichkeit des krausen Lineaments. Insbesondere sind sie der Widerpart des spitzen Keils der Straße, die auf sie zuläuft und sie zu treffen sucht. Es gibt die Gegenstände, die an die Rampe des unteren Rahmens treten: den Kreis als Blüte oder Gesicht, das Quadrat als Stein, die Sichel als Blatt, die Spirale als Ranke. Sie vertreten Grundausrichtungen, deren Bändigung sie sind: die ruhige Ordnung, den libidinösen Drang, die Aggression. Sie haben gemeinsam eine sie aus dem Kontext herauslösende Form und die Größe, die sie zu Gegenstandsmonumenten macht. Sie treten der monistischen Gesamtwelt gegenüber, so wie ein Betrachter seiner Welt gegenüber tritt und drücken sie gleichzeitig als ihre Signete aus.

Ihre Größe setzt Übernähe voraus, so als ob sie nur Zentimeter vom Auge entfernt wären. Das schafft einen Raum, der nicht leicht zu durchschauen ist. Wenn neben einer riesigen Blume ein winziger Turm steht, so bedeutet die Gegenstandsrelation eine große Distanz, die aber vom Formzusammenhang nicht suggeriert wird, der keinen Tiefenfluchten, sondern ein Relief schafft.

In »Das Kind in seinem Garten« (Abb. 30) stellen sich die Gegenstandsmonumente wie ein Ensemble aus Rollenfächern nebeneinander auf.

Bildzusammenhang ist stets die Ähnlichkeit des in der Sache Unähnlichen, ist Ähnlich-Machen und Ähnliches-Aussuchen. Das definiert die Kunst. Diese hat aber die Möglichkeit, durch die Ähnlichkeiten des Bildes die Zerrissenheit der gemeinten Welt auszudrücken. Bei mir ist das anders. Da Form und Gegenstand nicht unterscheidbar sind, ist Formordnung Weltordnung.

Der Vorgang ist dialektisch: Zunächst kommt die Identifikation durch den gleichen Umriß. Dann kommt die Unterscheidung etwa durch Farbe und Textur. Dann kommt die Synthese als Einordnung des kleineren Unterschiedenen ins größere Gleiche. Die Vergleichung verschiedener Bereiche geschieht oft in der Form der Umringung des einen durch das andere. Ich zeichne eine Menschengruppe auf, rot, die ungefähr den Umriß eines Hügels hat. Um sie herum zeichne ich, blau, eine zweite Menschengruppe auf, eine Gruppe von Riesen. Diese werden durch Textur alsbald zum Gebirge, während die Menschen sich individualisieren. Oder umgekehrt: Eine riesige Blüte, die so etwas wie ein strahlendes Weltgesicht ist, hat als äußere, obere Blütenblätter einen Ring von kleinen Menschen, die ihre Ausgeburt und ihre Fortsetzung scheinen, während sie im Raum als weit entfernt und perspektivisch verkleinert zu denken sind. In beiden Fällen handelt es sich um die Einbettung des ichsagenden Individualisierten in ein allgemeineres Es.

Meine Bildwelt hat ihren Ausgang in zwei fundamentalen Formen, die gegeneinander polarisiert sind, aber sich vereinen wollen. Sie sind der durchkreuzte Kreis, das Mandala und die Spirale. Das Mandala ist der Plan, der hinter und unter den Dingen liegt, es ist außerhalb des Raumes und außerhalb der Zeit als erhabene Ruhe.

Dagegen ist die Spirale in der direktesten und sinnlichsten Weise sowohl Raum als auch Zeit. Unermüdlich fortwuchernd wölbt sie das Pralle, sondert Gegenstände aus und löst sie im Zusammenhang wieder auf, gibt ihnen Heimat. Sie ist Verkörperung der Linie und Linearisierung der Körper. Als Wölbungslust ist sie Sinnlichkeit, als Durchschaubarkeit ist sie Geist. Der spirale Raum findet sich in der deutschen Renaissance, deren Prinzip er ist.

Die Opposition von Kreis-Kreuz und Spirale wiederholt sich verkörpert als Opposition von Sonne und Schlange. Diese ist Gegenstand einer ganzen Reihe der gezeigten Bilder: »Sonnenschlange-Schlangensonne«, »Schlangenwege«, »Die Ranke«, »Sein und Zeit«. Zunächst stehen sich Schlange und Sonne als männlich und weiblich gegenüber. Aber Schlange will Sonne werden und Sonne will Schlange werden, das Abstrakte sinnlich und das Sinnliche abstrakt.

Am Schluß entrinnt die Schlange der Sonne als Weg und kehrt zu ihr zurück als auflösendes Wolkengetümmel. Letztlich gehen sie ineinander auf und werden Blüte.

Die Schlange gehört einem Zwischenbereich an zwischen dem namenlosen Abstrakten und dem benannten Gegenstand. Ich nenne ihn »die Vorausgegenstände«. Diese sind dazu bestimmt, der Stoff der Dinge zu werden und in ihnen zu verschwinden.

Die Schlange ist das Ganze. Sie tritt nie als Paar auf, aber sie ist in sich polarisiert als Kopfseite und Schwanzseite. Die Schwanzseite kann sich niederlegen als spitz zulaufender Weg, während die Kopfseite sich als beliebiger Gegenstand wie ein Pfahl neben dem Weg aufrichtet.

Die Schlange ist die verkörperte Linie als Band und Wulst, die Linie als Fleisch, durch Kopf und Augen ihre Autonomie bezeugend. In ihren Windungen ringelt sie meine Welt zusammen. Da sie das Ganze ist, kann sie als Einzelheit unter Einzelheiten eigentlich nicht vorkommen. Bevor das Bild fertig ist, verwandelt sich die Schlange in Hund, Fisch, Ranke,

Gewächs.

Die Schlange ist das grenzenlose Ganze, das sich ins begrenzte Einzelne auflöst. Sie selbst muß Begrenzung zeigen: Kopf und Schwanz oder die diese vertretenden Gegenstände müssen immer sichtbar sein. Die Ambivalenz von Grenzenlosigkeit und Begrenztheit, der weiterflechtbare offene Knoten mit Anfang und Ende, ist die Struktur meines Tuns. Die Schlange ist das »Es« des Malers. Er muß sie von sich trennen und ihr gegenüberreten. Er muß sie fassen. Wenn es den Bildtitel nicht seit Jahrzehnten bei mir gäbe, hätte ich die »Schlangenwege« so benannt: »Der Beruf des Malers ist die Zähmung der Schlange.«

\*

Wir stehen aufrecht auf der ausgebreiteten Erde und widersetzen uns ihrer Ausdehnung. Wir sind Hochformate, sie ist ein Querformat. Hochformate sind Figur auch dann, wenn sie Landschaft darstellen. Querformate sind Landschaft auch dann, wenn sie Figur darstellen. Das Hochformat ist der Spiegel, der uns in einen Gegenstand umkehrt. Es bedrängt uns als Gegenüber.

Das Querformat ist eine Bühne, auf der Begegnung stattfindet, vertreten durch Akteure, die aus verschiedenen Türen kommen und es untereinander austragen, während wir im Saal sitzen. Das Hochformat ist nah und stellt uns; das Querformat ist um so ferner, je breiter es ist, je mehr es sich dem Band des Panoramas nähert, dessen Weite uns zu gelassener Betrachtung entspannt. Die aus Distanz gesehene Landschaft besteht hauptsächlich aus waagerechten Streifen, welche die entspannende Wirkung der Breite potenzieren. Wollte man die Machart der Maler der Weite in ein Signet bringen, würde man ein Band wählen, das parallel zur Länge gestreift ist. Wollte man meine Landschaften auf ein Signet bringen, so würde man ein Band wählen, das wie ein Gitter quer zur Länge gestreift ist. Meine Querformate sind bedeckt durch Elemente, die nach oben wachsen. Man geht an ihnen vorbei wie an einer Allee, sie ziehen an einem vorbei wie ein Zug von Leuten. Das empfinde ich in »Mein China« (Abb. 16), dessen Berge langsam fort zu wandern scheinen. Die Begrenzung der Reihungen findet statt durch Elemente der Symmetrie: Das ruhelos sich flechtende Band kehrt in sich selbst zurück. Ein Bild ist, wie das »Teich-Auge« (Abb. 18) eine zentrierte Ellipse im Rechteck. Bilder befestigen sich als Pyramiden im Dreieck aus Mitte und Ecken, wie »Dämmerung« (Abb. 29) oder »Hinaus« (Abb. 31).

Ich liebe die entspannenden Formate, deren Länge sie dem Band annähert. Ich suche nicht die Intensität als Spannung. Ich suche die Intensität als Steigerung, als Fülle, als Lust.

## Lebenslauf

- 1927 in Tübingen geboren und aufgewachsen  
1945-48 Universitätsstudien in Tübingen und Basel  
1948 Symbolistische Zeichnungen  
1949-52 Aufenthalt in Paris; in der Schule von Fernand Léger  
1949 Informelle Zeichnungen  
1950 Beginn einer Neuen Figuration und Individuellen Mythologie  
1953-45  
und  
1959 Studien an den Akademien Stuttgart und Düsseldorf  
bei Georg Meistermann  
1960 Wandbilder an der Fassade und im Café des Theaters Marl  
1961 Villa Massimo Rom  
1961-71 Frankfurt  
1970 Berufung an das Zeicheninstitut der Universität Tübingen  
1987 Professur  
1988 I. Preis im Kunstpreis der Kreissparkasse Esslingen (»Lobpreis der Malerei«)  
1989 Wandbild im Klinikum der Tübinger Universität  
1992 Ausscheiden aus dem Zeicheninstitut  
»Internationaler Bodenseekulturpreis«  
1999 Museum Schloss Salder, Salzgitter

Verheiratet. Zwei Söhne. Lebt in Tübingen

## Einzelausstellungen

- 1954 Leibnizkolleg Tübingen  
1960 Kunstverein Tübingen  
Stuttgarter Hausbücherei Frankfurt  
1961 Die Insel, Marl  
1962 Frankfurter Kunstkabinett H. Bekker vom Rath  
Galerie Tillybs, Hamburg  
Studium Generale der Universität Mainz  
1963 Künstlergruppe Bonn  
Galerie Schloß Ringenberg  
Rudolf Springer und Haus am Lützowplatz, Berlin  
1964 Frankfurter Kunstkabinett  
Kunstverein Darmstadt  
1966 Galerie van de Loo, München  
1967 Galerie Räber, Luzern  
1968 Frankfurter Kunstkabinett  
Kunstverein Heilbronn

1969 Galerie Lambert, Paris  
1970 Frankfurter Kunstkabinett  
Galerie Schönwasserpark, Krefeld  
Museum Böttcherstraße, Bremen  
1972 Galerie van de Loo, München  
Galerie Märklin, Stuttgart  
Galerie Defet, Nürnberg  
Forum Kunst, Rottweil  
Galerie 498, Sulzbach  
1975 Galerie 66 HG, Hofheim  
1976 Schwarze Galerie, Hannover  
Galerie Springer, Berlin  
Kunsthalle Tübingen  
1977 Galerie Räber, Luzern  
Galerie Kröner, Freiburg  
1978 KSK Wangen  
Galerie Rödel, Mannheim  
Kunstverein Ulm  
1980 Spendhaus Reutlingen  
1982 Kunsthalle Tübingen  
1983 Kunstverein Göttingen  
Kornhaus Kirchheim  
1984 Galerie Kröner, Schloß Rimsingen  
1985 Rathaus Waiblingen  
Kunstverein Erlangen  
1986 Institut Franco-Allemand, Tübingen  
1987 Schloßgalerie Mochental  
1988 Hessisches Landesmuseum, Darmstadt  
Goethe-Institut, Paris  
1989 Galerie Kröner, Wiesbaden  
1990 Kunstverein Ellwangen  
1992 Friedrich-Ebert-Stiftung, Bonn  
Städtisches Kunstmuseum, Reutlingen  
Universitätsbibliothek Tübingen  
Zeppelinmuseum Friedrichshafen  
1995 Städtische Galerie, Albstadt  
1996 Rathaus Balingen  
1999 Museum Schloß Salder, Salzgitter  
2000 Galerie Planie, Reutlingen  
2002 Bundesministerium der Justiz, Berlin

## Inhaltsverzeichnis

5	Lebenslandschaften Eine Hinführung <i>Wolfgang Urban</i>
8	Das Unsagbare im Ungestümen Zur Malerei von Martin Schmid <i>Robert Kudielka</i>
10	Bildteil
74	Glossen <i>Martin Schmid</i>
77	Lebenslauf
78	Einzelausstellungen
80	Impressum

## Impressum

Katalog zur Ausstellung Martin Schmid: Lebenslandschaften  
vom 17. September bis 26. Oktober 2002 im Diözesanmuseum Rottenburg

Veröffentlichung des Diözesanmuseums Rottenburg Nr. 13/2002

Herausgegeben von Werner Groß und Wolfgang Urban

ISBN 3-88294-328-9

© Diözesanmuseum Rottenburg und Autoren

Portraitfoto: Lutz Sternstein, Frankfurt / M.

Aufnahmen der Bilder: Peter Neumann, Entringen

Gestaltung, Bildreproduktion: Schwabenverlag mediagmbh, Ostfildern

Druck: Süddeutsche Verlagsgesellschaft mbH, Ulm

Umschlag: Persephone 1999/2002