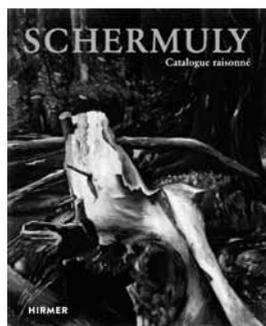


mehr Planmaterial hilfreich gewesen wäre.) Gleichzeitig verknüpft sie seine spezifische Praxis im Kontext einer großen Institution mit der Weiterentwicklung spezieller Bautypen. Mit dieser vielschichtigen Vorgehensweise gelingt es der Verfasserin letztlich, Mazzoni als „Ausnahmeerscheinung“ und zugleich als „typischen Repräsentanten seiner Zeit“ (311) zu würdigen. Zwar mag Katrin Albrechts Einschätzung von Mazzonis Werk als Lehrstück für die italienische Architekturgeschichte der Zwischenkriegszeit vermutlich etwas zu hoch gegriffen sein, gewiss hat sie aber mit ihrer Untersuchung einen gewichtigen Beitrag zum Verständnis einer dynamischen und zugleich komplexen Zeit beigetragen. Denn gerade die zuletzt unmissverständlich durch zahlreiche Studien aufgebrochene Stereotype von der modernefeindlichen faschistischen Architekturhaltung wird im subtilen und facettenreichen Werk Mazzonis sichtbar. Vor allem der architekturkritische Untersuchungsansatz offenbart nämlich die Prozesse, in denen damals Architektur gemacht worden ist. Besonders anschaulich wird, welchen Anforderungen die Architektur genügen sollte und wie sie die Vermittlung zwischen Tradition und Aufbruch bewältigte, um schließlich aus heutiger Sicht als Präludium der vollumfänglichen Etablierung eines der modernen Lebenswelt zugewandten rational-funktionalen Architekturansatzes zu gelten, wie er sich in der Zeit nach 1945 auch in Italien Bahn gebrochen hat. Zwar hat Albrecht mit ihrem Buch keine klassische Werkmonografie vorgelegt, doch muss ihre Arbeit im weiter gespannten Ansatz als Ausgangslage für weitere Forschungen zur Architektur und zum Städtebau der faschistischen Zeit gesehen werden. Die vor allem in den ersten beiden Teilen sehr grundsätzliche Ausrichtung der Publikation kann überzeugen. Verdienstvoll ist insbesondere der schwierige, aber notwendige und durchaus exemplarische Versuch, eine architekturkritische, am gebauten Objekt und Entwurf orientierte Betrachtung mit den architekturgeschichtlichen und theoretischen Implikationen zu verbinden.

LUIGI MONZO

Schwäbisch Hall/Universität Innsbruck



Martin Mosebach und Brigitte Schermuly (Hrsg.); Schermuly. Catalogue raisonné; München: Hirmer 2015; 336 S., 847 Abb.; ISBN 978-3-7774-2436-1; € 98

Anzuzeigen ist ein opulent ausgestattetes Buch von anspruchsvollem Inhalt. Der französische Titel signalisiert, dass es gleich ins Große geht. Diese abendländische Weltläufigkeit des deutschen Malers hätte ein ‚Werkverzeichnis der Gemälde‘ nicht anklingen lassen. Und wirklich geht das Buch über ein bloßes Werkverzeichnis hinaus.

Dieses, nach Vorarbeiten von Brigitte Schermuly durch Daria Dittmeyer-Hössl tadellos erstellt, nimmt die Hälfte des Buches ein und enthält vor allem die nach



Schermuly, *Drei
Füße (I)*, 1984

Jahrgängen geordneten Gemälde, aber auch neun Wandbilder und zwei Fußbodenmosaiken. Die andere Hälfte ist mit substantiellen Beiträgen gefüllt, die das Buch zur maßgeblichen Monographie über Schermuly machen.

Der Autor, der sich am häufigsten mit Peter Schermuly und seiner Malerei beschäftigt hat, ist Martin Mosebach. Was für eine Sprache! Tief beeindruckt von der Persönlichkeit Schermulys, den er schon als junger Mann in Wiesbaden kennenlernte, folgt er ihm in die Welt seiner Bilder, aber auch in die Kunstgeschichte insgesamt. Er erlebt die Welt der Kunst durch das Auge Schermulys, das geprägt ist von einer secessionistisch-ästhetischen Sichtweise, welche die Farbenerscheinung ins Ganze ihrer Umgebung, also Rahmung, Beleuchtung und die durch die Wandfarben und Einrichtung bestimmten Reflexlichter wägt. Mosebach hat seine eigene Kultiviertheit in häufigen Begegnungen mit dem Maler gesteigert und durchdacht. Am eindrucksvollsten geschieht das in seinem Buch *Das Rot des Apfels. Tage mit einem Maler* (Springe 2011) das Mosebach Peter Schermuly gewidmet hat. In seinen Texten scheint eine tiefe Dankbarkeit durch, von Schermuly die Augen geöffnet bekommen zu haben und die herrliche Welt von *peinture* und Fleischmalerei nun voll erleben zu können. Er sieht in dem Künstler, der zeitgemäß abstrakt beginnt und bald zu einem von der Neuen Sachlichkeit geprägten Realismus findet, einen Erneuerer der Malerei, für den die Begriffe noch gefunden werden müssen.

Auf die Suche danach macht sich als kunsthistorischer Fachautor Norbert Schneider. Anmutig stellt sich ihm Schermulys Weg als „Rückabrollung der klassischen Moderne dar: von der radikalen Abstraktion über surreale Bildwelten hin zu einer Eroberung des Realen.“ (153) Er zitiert Schermuly: „In den Museen der Welt sucht der alte Picasso seine Beute“ (154) und merkt richtig an, dass dies für ihn selber gilt. Allerdings ist Schermuly der moderne, *alla prima* malende Maler geblieben, auch

wenn er sich eingehend mit dem Aufbau des Inkarnats bei alten Meistern wie Rubens in deren Lasurtechnik beschäftigt hat. Dem gelehrten Autor gehen manchmal die kunsthistorischen Pferde durch, etwa wenn er das Portrait von Wolfgang Schermuly, das den jungen Mann vor einem drapierten Vorhang wiedergibt, mit Vorbildern Lorenzo Lottos in Verbindung bringt. Damit ist nichts erklärt, aber das moderne Werk, das ohne Weltkunstgeschichte aus der Tradition der Neuen Sachlichkeit hinreichend abzuleiten ist, in die wohltuende Wärme einer Gleichrangigkeit mit diesem ehrwürdigen Renaissancemeister gerückt.

Schermuly gehört zu der Generation, die unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg in Folge der neuen Freiheit mit großer Wucht auf eine moderne Kultur traf, die das zuvor herrschende Regime in Deutschland auszuschließen bemüht war. Das betraf nicht nur die Erfahrungen der modernen Kunst. Auch die neue Literatur, etwa Faulkner und Hemingway, wurde plötzlich aufgesogen und als wegweisend erlebt. Glenn Millers Sound breitete sich aus und war nach der Zeit von Militärmusik, Kraft durch Freude und Horst-Wessel-Lied geradezu das Symbol neuer Freiheit und Lockerheit. Die ästhetisch sensiblen, die geistig ausgehungerten, von bitteren Erfahrungen um Tod und Not, um menschlichen und materiellen Verlust gezeichneten Menschen suchten nach einem aufrichtigen Anfang, nach geistiger und religiöser Orientierung. Vornehmlich waren unter diesen die Jungen zu finden, und Peter Schermuly bekam achtzehnjährig in Wiesbaden mit Otto Ritschl einen Lehrer, der ihn in die abstrakte Formenwelt führte.

An den frühen ungegenständlichen Bildern Schermulys fällt auf, dass sie nicht radikal sein wollen, sie trumpfen nicht mit Provokationen auf. Vielmehr muss den jungen Maler schon eine Innigkeit angetrieben haben, die ihn 1948 zu so sensiblen Bildern wie *Komposition türkisch* führte. Die Bildfläche ist in Formen unterteilt, die gegeneinanderstehen, die aufeinandertreffen, die aber auch ein schon gerundetes Ganzes bilden, das uns kopfartig – sei es en face, sei es im Profil – anschaut. Am rechten Bildrand hält ein Bügel in Beige das Ganze fest, damit es nicht ins Rotieren kommt. Diesem Bild ist anzumerken, dass es mit modernen bildnerischen Mitteln zu einer ehrlichen Aussage kommen will. Schermuly hat sich einigen seiner alten Bilder nach über dreißig Jahren wieder zugewandt. Dabei erhielt er die abstrakte Ordnung, setzte aber Abkürzungen von Figuren und Landschaftselementen mit hinein, wie um das Rätsel zu verstärken.

Das scheint er überhaupt schon früh erlebt und in seinem Schaffen befestigt zu haben: Wenn Bilder etwas bedeuten sollen, müssen sie eine eigene Existenz bekommen. Sie sind dazu zu bringen, etwas Unerklärbares, bisweilen Beunruhigendes auszusenden, und das dann umso mehr, wenn sie nicht im Unverbindlich-Dekorativen verbleiben. Das freilich war bei Schermulys Kunst nie die Gefahr, aber diese musste andere Bilder seiner Anfangsepoche, die seines Lehrers Ritschl nicht angenommen, ereilen. Die hochgemuten Absichten nach neuen Bewusstseinssebenen, nach der Überwindung von Natur und Gegenstand und dem Eintritt in neue geistige Reiche, empor zum Kosmos gar – sie waren in unverbindlichen dekorativen Kompositionen in Art Informel und dem Tachismus geendet, wobei sie zu wahren

Suaden feuilletonistischer Beschreibung einluden. Die analytisch trefflichste Zusammenfassung gab Arnold Gehlen in seinen *Zeit-Bildern*, der seiner Epoche den Drang zur Entlastung anmerkte.

Dem hat sich Peter Schermuly auf seine Weise widersetzt. Er mochte die Tradition und wollte keineswegs davon entlastet werden. Wie gerne hat er sich mit den alten Meistern beschäftigt und sie eingehend untersucht, wie es in dem ARD-Film *EIN TIZIAN VON RUBENS* 1969 unter seiner Leitung geleistet wurde. Sein Blick war dabei – wie konnte es anders sein? – ein moderner. Er sah auf die *peinture* und gab damit zu erkennen, dass sein Auge an der französischen Moderne des 19. Jahrhunderts geschult war. Und mit diesem Ästhetenaugen erschloss er sich auch die ältere Kunst, zu der er Reisen auf dem europäischen Kontinent unternahm.

Persönliche Hochschätzung brachte er Jean Arp und Fernand Léger entgegen, die ihn beide förderten. Spuren gerade ihres Einflusses kann ich in seiner Malerei nicht finden, wohl aber solche der verzweifelten Fleischmalerei von Francis Bacon (etwa in *Kind mit Schweinsmaske*, 1966 oder *Venezianische Wurzel*, 1963/64) und der malerischen, gelegentlich weitläufigen Träumereien eines Max Ernst. Auf den Surrealismus ist er nie so ganz eingegangen, obwohl es durchaus Elemente gibt, die an Ernst und Paul Delvaux erinnern. Bezeichnend für seine anspruchsvolle Haltung sind seine komplex angelegten Bilder wie *Pandämonium* von 1963/79. In ihnen gibt es immer einen scharf umrissenen Haltepunkt am unteren Bildrand, um den sich, nahezu unmerklich, das Bild sammelt.

In der Analyse der geistigen Lage seiner Zeit war er klar und ohne Nachsicht: „Im Übrigen kennen wir das zwanzigste Jahrhundert eigentlich noch gar nicht – was es da alles gegeben hat, wird erst zutage treten, wenn das ästhetische Zwangssystem dasselbe Ende erlebt hat, das auch den politischen Diktatoren beschieden war.“¹ Dem ist nur hinzuzufügen, dass das Zwangssystem nicht allein ästhetischer Art ist, sondern Opportunismus, Appeasement und mangelnde Courage ihren Kern im Atheismus haben.

War er nicht nur kein Entlasteter, so war er auch kein Trendsetter, dem es um den Erfolg im Moment gegangen wäre. Dafür war er zu sehr von der Substanz der Kunst berührt worden, niemals allein der Malerei, sondern auch von Literatur und besonders Musik. Martin Mosebach nennt ihn einen Traditionalisten, und vielleicht war er am Ende seines Lebens auch dahin gelangt, in der Fortsetzung von großer Tradition den richtigen Weg zu sehen. Aber ich finde so viel Eigenwilligkeit und auch Auflehnung gegen Gewohntes gerade in seinen naturnahen Bildern, dass der Gedanke an Traditionen zurücktritt.

Man ist versucht, im Überschwang zu sagen: Kann es ein abstrakteres Bild geben als *Drei Füße (nach Feo)* von 1984? Denn das dürre Holzbein des abgenutzten historistischen Stuhls und das Paar vollfleischiger Frauenbeine mit leuchtend kirschroten Fußnägeln stellt sich höchst unterschiedlich dar, da die Füße in einen lang

1 Martin Mosebach, *Das Rot des Apfels*, op.cit. S. 82f.

ausgreifenden, vom Licht ganz beschienenen und einen gedungen komprimierten unterschieden sind.

Schermulys Malerei ist als eine moderne Alla-prima-Malerei zu beschreiben, für welche die Farben angemischt und direkt aufgetragen werden. Der Farbauftrag ist daher pastoser als in der Lasurmalerei, wie sie Rubens und Dürer ausübten und die noch hin und wieder an Akademien gelehrt wurde (Schicht um Schicht die Farben durchscheinend aufzutragen).

Hervorragende Merkmale seiner reifen gegenständlichen Bilder sind die gewählten Ausschnitte und die Achsen, an denen er seine Komposition errichtet. Ein Bild wie das soeben erwähnte *Drei Füße*, von dem es eine weitere Version gibt oder das *Katzenbild Mummum* von 1987/89 lebt entscheidend von dem Detail, das wie herangezoozt ausgeschnitten ist. Dabei tritt der Sinn für die abgegriffene Beize an Stuhlbeinen ebenso hervor wie der für andere Oberflächen, sei es Haut oder Fell, schließlich der Bereich von gleitenden Schatten auf dem malerisch aufgelösten Fußboden.

Schermuly hat etliche Bildnisse geschaffen, teils als Auftragswerke, teils hat er aus eigenem Antrieb gemalt, wie bei der Reihe der Mosebach-Portraits. Oft wurden auch Modelle bezahlt, um sie zu portraituren. Wie wahrhaft künstlerisch, also unbefangen, er vorgeht, mag das Bild *Antiker Frauenkopf nach Mumienportrait* von 1988 zeigen, bei dem die Vorlage gut erkennbar bleibt, aber in dem Gesicht sich ein Leben regt, als würde die Figur alsbald aus ihrem Rahmen heraustreten. Gerne werden Portraits als ‚schonungslos‘ bezeichnet. Schermuly liebt die Menschen, schmeichelt zwar nicht, ist aber viel zu sehr am Wesen seines Gegenübers interessiert, als dass er aus Rücksicht undeutlich würde. Das *Bildnis J.M.* von 1985/89 zeigt eine selbstbewusste böse Patriarchin, wie sie von Christiane Hörbiger in Filmen verkörpert wurde. In dem Bild *Feo malt an einer Säule* von 1986/89 lernen wir nun auch die Trägerin jener Füße besser kennen und freuen uns an einem Werk, das in feiner Cézanne'scher Malkultur und strenger Bildordnung herausragt.

Ein Ordnungssystem waagerechter und senkrechter Bildachsen ist daran zu bemerken. An *Großer Rückenakt* von 1985/86 möchte ich nochmals darauf aufmerksam machen. Vielleicht war es das bekannte Selbstbildnis von Nicolas Poussin, das hier einwirkte. Schermulys eigenes Bild *Herbststrauß mit Muscheln auf Kelim* von 1983 ist in dem Bild zitiert und gibt mit seinem Rahmen eine waagerechte Achse an. Senkrecht ragt der prachtvoll-fleischige Rücken empor, begleitet rechts von dem aufgestellten Bein, links von dem Rahmen des Spiegels, der uns das streng in Licht und Schatten geteilte Antlitz der Dame sehen lässt.

Eine weitere eigene Domäne hat sich Schermuly in seiner Stillebenmalerei geschaffen. Auch hier begann er verhalten-abstrakter, vielleicht von Vorbildern Morandis beeindruckt. Die *Vase am Fensterkreuz* von 1965/68 ist in eine geradezu konstruktivistische Ordnung gestellt, die durch lebendig strukturierten Farbauftrag gemildert wird. Darin entfaltet sie in Prallheit ihren eigenen Vasenkörper und als Krone den Strauß, der sich wie der Wipfel eines Obstbaums im Licht dem Auge des Betrachters darbietet. In den 1970er Jahren werden die Bilder naturnäher, das heißt der Maler interessiert sich noch mehr für die Einzelheiten insbesondere der Haut der gemalten

Früchte. Dennoch gibt es neue, nicht einfach abzumalende Zusammenhänge, wie in den dramatischen *Birnen vor Felsen* von 1979/80. Das Bild *Kleiner Rosenstrauß* von 1984/86 setzt bewusst die sachliche Umgebung des Bilderregals ein, um mit den Blumen ein ungeheures Lebenspotential hinein zu tragen.

Bedeutsamkeit strahlt das Bild *Hieratischer Tisch* von 1988/89 aus. Der Name deutet auf ein Heiligtum, und wirklich meint man den Altar einer Naturverehrung vor sich zu haben, der durch das rhythmisch in senkrechte Streifen und erhabene Rippen geordnete Tischtuch eine Feierlichkeit erhält, die in dem dahinter gemalten Wolkenhimmel, der mir wie ein ungerahmtes Bild vorkommt, noch Erhöhung erfährt.

Etwas Enzyklopädisches haben die ab den 1990er Jahren entstandenen Bilder von Steinen an sich. Der *Doppelstein (aus Wales)* von 1997 scheint die unterschiedliche Farbe und Struktur von Vorder- und Rückseite einer Kalksteinplatte zu schildern. Doch schnell wird klar, dass es dem Maler auch hier um die Entfaltung von Mehrdeutigkeiten geht. So werden diese Steine oft genug in einen überhöhenden Kontext gestellt, wie *Der dunkle Stein* von 1998, oder in ihrer physiognomischen Doppeldeutigkeit herausgearbeitet, wie in *Stein und Stroh* von 2004 und dem *Memento mori* von 2006.

Wie sehr ihn stets die eigene Wirklichkeit des neuen Bildes beschäftigt hat, mag ein Blick auf *Drei Fische* von 1996 bezeugen. Eine Art Gesamtnatur in einer Tiefseewucherung, die nach Fisch- und Pflanzenanteil nur schwer zu unterscheiden ist, tritt uns vor einem Streifenhintergrund entgegen, den die Kunstliteratur konkret zu nennen pflegt. An Genauigkeit hat es Schermuly nicht gemangelt. Die Musen hatten ihn mit reichen Gaben darüber hinaus beschenkt, und uns ist das Erbe geblieben, dies alles sehen zu dürfen.

THOMAS GÄDEKE
Flensburg



Ina Heumann, Holger Stoecker, Marco Tamborini und Mareike Vennen; Dinosaurierfragmente. Zur Geschichte der Tendaguru-Expedition und ihrer Objekte, 1906–2018; Göttingen: Wallstein Verlag 2018; 311 S., 179 Abb.; ISBN 978-3-8353-3253-9; € 26,90

Im Zuge der öffentlich zum Teil kontrovers geführten Debatten um die Provenienz und mögliche Rückführung von musealen Objekten, die im Zuge der europäischen Expansion aus Übersee nach Deutschland gelangt sind, erinnerte man sich, dass das weltberühmte Dinosaurierskelett des *Brachiosaurus brancai* im Berliner Naturkundemuseum aus Afrika stammt. Es wurde von 1909 bis 1913 in der Kolonie Deutsch-Ostafrika bestehend aus 225 Tonnen fossiler Knochen ausgegraben, in Holzkisten verpackt zur Küste transportiert und nach Deutschland