



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der modernen Malerei

Schmidt, Paul Ferdinand

Stuttgart, 1961

1. "Italianità"

[urn:nbn:de:hbz:466:1-97939](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-97939)

V. DER BEITRAG ITALIENS, DER SCHWEIZ UND ENGLANDS

I. Italianità

Futurismus, Gino Severini, Umberto Boccioni, Massimo Campigli, Giorgio de Chirico, Carlo Carrà, Filippo de Pisis, Felice Casorati, Luigi Spazzapan, Alberto Savinio, Renato Guttuso, Mario Sironi

Inmitten der revolutionären Erhebungen Europas meldete auch Italien mit Ungestüm seinen Anspruch auf Beachtung und Mitarbeit an; zunächst in einer etwas fragwürdigen Art, mit dem *Futurismus*. So nannte sich die Bewegung selbst, zu der nicht Maler, sondern der Schriftsteller Marinetti 1909 mit einem gewalttätigen Manifest aufrief. Die unbestreitbare Sterilität der italienischen Kunst während des 19. Jahrhunderts stachelte Marinettis Ehrgeiz an, nun gerade mit äußerster Energie in Dichtung und Kunst es andern Nationen gleichzutun, ja sie durch extreme Forderungen noch zu übertrumpfen. Denn es handelte sich überhaupt nur um ein Programm, um Zukunftsmusik: aus Wut über die schwer lastende Tradition Italiens wurde zunächst die Zerstörung aller Museen und Bibliotheken verlangt, und dann sollte durch einen Willensakt die Kunst nicht der Gegenwart, sondern mit einem Geniesprung die der Zukunft aus dem Nichts hervorgebracht werden. Es fanden sich sogleich (1910) fünf Maler, die bereit waren, Marinettis Forderungen auf Leinwänden nachzukommen: Gino Severini, Carlo Carrà, Umberto Boccioni, Luigi Russolo und Giacomo Balla. Seit 1911 erfüllten sie die europäische Welt mit dem Lärm und Anspruch ihrer Ausstellungen. In Berlin fand sich ein fanatischer Avantgardist bereit, bedingungslos an ihre Bestimmung zu glauben: Herwarth Walden propagierte ihre Zukunftsbilder in seinem berühmten „Sturm“, wie eine Zeitschrift und zugleich ein Kunstsalon hießen.

Gemeinsam war ihrer Produktion das Element der Ruhelosigkeit. Die Dinge sollten im Stadium heftigster Bewegtheit erfaßt, der Betrachter als mitten im Bilde befindlich vorgestellt, Aufnahmen des Augenblicks zum Simultanen übersteigert werden. Die dazu notwendigen Kunstmittel wurden natürlich dem vorhandenen Fundus entnommen, Spätimpressionismus und Kubismus mit banalem Naturalismus unterschiedslos gepaart. Das Wichtigste blieb im Grunde Herkunft und Inhalt aus der Literatur, die beliebte Anekdote, die aufregende Sensation; dafür waren sie Italiener aus der Tradition des 19. Jahrhunderts. So entstanden gemalte Aperçus und Feuilletons mit einer Vermengung von Eindrücken des Raums mit denen der Zeit, das Simultane differenter Sinneseindrücke als Prinzip. Die Zeitfolge selbst, das Hintereinander von Ereignissen, wurde auf die Bildfläche projiziert wie ein übereinander kopierter Film.

Die Form war dabei gänzlich aus den Fugen geraten. Die Futuristen malten ihre Einfälle kreuz und quer, über- und ineinander, ohne bestimmte Prinzipien, auch ohne Durchsichtig-



Carlo Carrà,
Bildnis Marinetti,
Federzeichnung, 1911

keit (womit George Grosz es später gehalten hat) und ohne kompositionellen Halt, nur auf Bewegung der Gegenstände bedacht. Die Simultaneität mußte für alles geradestehen. Nur *Gino Severini* (geb. 1883) hatte sich aus dem Kubismus in Kombination mit dem Pointillismus eine Besinnung auf das Formale bewahrt. In seinen Tanzbildern zerstückelte er Momentaufnahmen zu farbigen Splintern und setzte diese so zusammen, daß außer einer gefälligen Dekoration auch die Suggestion ewiger Bewegtheit von Momenteindrücken entstand. Genau betrachtet, lief freilich auch dieses Kaleidoskop auf ein kubistisches Mißverständnis heraus, da es der Statik eines so formgesättigten Bildprinzips wie dem des Kubismus widerspricht, Optisches nacheinander auf einheitlicher Ebene zu fixieren. Picasso, der kühnste Utopist, vereinte divergente Gesichtsbilder, Profil und Vorderansicht eines Kopfes usw., hat aber niemals versucht, zeitlich Getrenntes darzustellen, weil das schlechterdings außerhalb der malerischen Möglichkeiten liegt.

Bald gaben auch die Maler ihr futuristisches Treiben auf, weil sie dessen Unmöglichkeit wohl einsahen. Einige gingen zu radikalen Gegensätzen über, wobei sie vielfach, in scharfem Widerspruch zur futuristischen Technik, welche die Bildbestandteile zu äußerster Vermischung gebracht hatte, ein hartes Additionsprinzip isoliert und eher graphisch als male-



risch verwendeten. *Gino Severini* malte Stilleben, Harlekine und andere fixierte Objekte in linearem Stil und mit gedämpften Farben; ein bezeichnendes und vielleicht das begabteste Beispiel italienischer Modernität. *Carlo Carrà* verband sich 1915 mit *Chirico*, dem Stärkeren, um „metaphysische Malerei“ zu kultivieren. Von den andern hörte man kaum mehr etwas.

Zur gleichen Zeit wie *Gino Severini* lernte der aus Kalabrien stammende *Umberto Boccioni* die neuen Strömungen der französischen Malerei kennen. Als *Filippo Marinetti* im Februar 1909 im *Figaro* das erste futuristische Manifest veröffentlicht hat – „ein altes Bild bewundern, heißt unser Gefühl an eine Totenurne verschwenden, statt es nach vorn zu schleudern.“ –, schließt er sich *Larrè* und *Russolo* ihm an und wird der Theoretiker der Gruppe. In seinem Buch „Futuristische Malerei und Skulptur“ schreibt er: „Wir wollen eine Synthese aus Zeit, Ort, Form, Farbe und Ton bilden. Und so bauen wir unser Bild auf.“ Im Gegensatz zur Objektivität des Kubismus will seine Malerei „Seelenzustände“ ausdrücken.

Eine besondere Gruppe jüngerer Italiener unter dem Banner der *Valori Plastici* stellte den menschlichen Körper als mehr oder weniger isoliertes Objekt dar, mit kräftiger Betonung seiner plastischen Werte. Die Nüchternheit des Italieners gegenüber der Natur trat darin in bedeutsamer Weise zutage. *Ubaldo Oppi*, *Achille Funi*, *Pompeo Borrà* u. a. übernahmen hierbei das Thema des Aktes oder des sänftlich beschäftigten Menschen in Nahansicht, mitunter verkürzt und immer in voller Rundlichkeit, mit kühler Sinnlichkeit einen Gegenstand variierend, den die Malerei des Quattrocento ihnen vorgetragen hatte. *Cesare Montis* Auffassung war zarter und seelisch belebt, seine Malerei delikater, weniger aggressiv.

Nicht in diese oder andere Kreise einzuschalten wäre *Modigliani*. Seine überaus empfundenen, sinnlich belebten und mit feinstem Farbengefühl gemalten Akte gehören so unbedingt in den Umkreis der Pariser Fauves, wie man im umgekehrten Fall nicht in Versuchung geraten kann, die traditionsgebundene Kunst der lebenden Italiener in das französische System einzuordnen.

Nach dem mißglückten Versuch der Futuristen, die Bürde der Vergangenheit gründlich abzuschütteln, besannen sich die jungen Maler Italiens auch jenseits der *Valori plastici* auf die Werte, die in ihrer Vergangenheit lagen, und entwickelten ihre Persönlichkeit auf diesem Wege. Dabei griff *Massimo Campigli* (geb. 1895) sogleich in eine weit entfernte Epoche zurück und fand in den Fresken der etruskischen Gräber Toskanas ein Vorbild, das seinem Gefühl für das Primitive und Freskenhafte entsprach. Gruppen von weiblichen Halbfiguren, die den Betrachter starr aus großen Augen anschauen, geben eine Art Leitmotiv dieser zwischen Archaismus und der Additionsform der modernen Italiener stehenden Malerei, die einen Hauch graphischer Eleganz von Picasso mit hineingenommen hat.

Der in europäischem Sinne Bedeutendste war *Giorgio de Chirico* (geb. 1888). Er studierte 1906–1908 in München und empfing dort maßgebende Eindrücke durch Nietzsche und Böcklin, die ihm in wunderlicher Übertragung fruchtbar wurden. Seit 1910 entwickelte er, erst in Paris, dann in Ferrara, seine „metaphysische Malerei“, einen dem Futurismus ebenso wie den *Valori plastici* gleich fernstehenden Archaismus aus dem Geist des Quattrocento, an *Paolo Uccello* und *Castagno* anknüpfend, ihre Härte aber bewußt zu einer den Surrealismus vorwegnehmenden Theatralik mit klassizistischer Färbung und einer leichten Neigung zur Ironie übertreibend. Große leere Räume wurden begrenzt von antikisierender



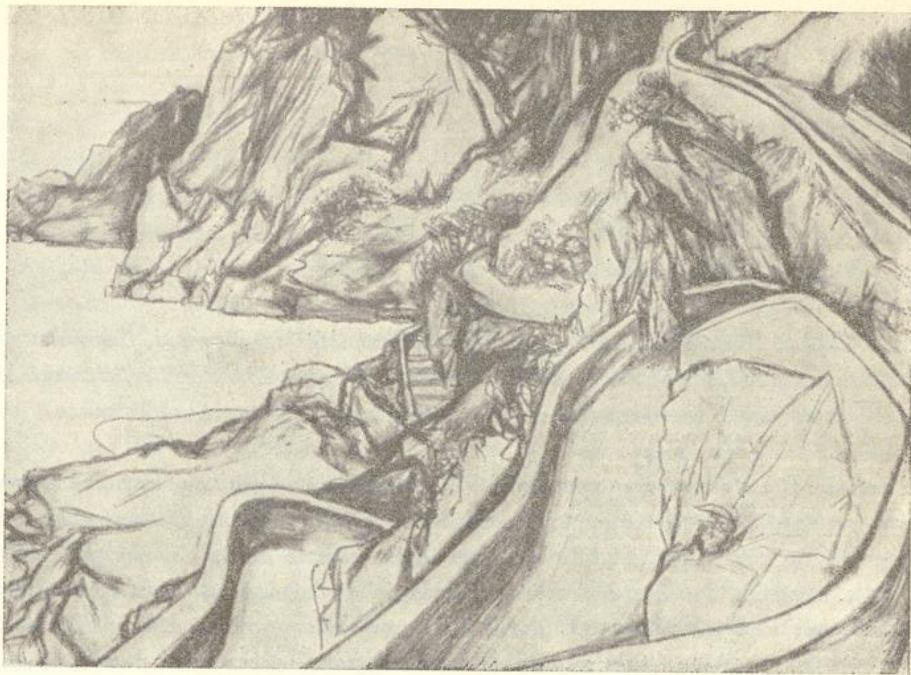
Umberto Boccioni, *Die Mächte einer Straße*, Ölgemälde, 1911

Architektur mit extremer Perspektivwirkung und erfüllt von gliederpuppenartigen Statuen, Lattengebilden oder Säulen. Das Gespenstische der unwirklichen Dinge wurde erzeugt von einer „metaphysischen“ Struktur, die von mechanischer Herkunft, von puppenhaft ausgestopfter Stofflichkeit und Vereinfachung sprach und durch starre Haltung und schärfste Schattenwirkung im luftleeren Raum die Überwirklichkeit eines klassischen Totenreiches erhielt. In wilder Bewegung oder statuarischer Haltung erstarrte Pferde von dämonischer Rasse bereicherten das Programm. Diese stoffbetonende Malerei, auf eine fragwürdige Weise originell und überall auf der Grenze der Parodie balancierend, wurde europäisch bedeutsam durch die ihr innewohnende Entwicklung der surrealistischen Idee. Sie übte auf Carlo Carrà (geb. 1881), als er sich vom Futurismus losgesagt hatte und 1915 in Ferrara mit de Chirico in Verbindung trat, einen so maßgeblichen Einfluß aus, daß er den darin steckenden Formalismus annahm und schulmäßig ausbildete. Beide sind inzwischen von ihrer „Metaphysik“ zurückgekommen, haben aber kaum etwas Gleichwertiges an ihre Stelle zu setzen vermocht.

Die sachlich trockene und traditionsbestimmte Denkweise überwiegt heute bei den Italienern durchaus und hat in Anlehnung an mancherlei heimische Überlieferung das Gespenst einer flächigen, freilich nicht immer zureichenden Originalität heraufbeschworen. Französische Einflüsse zeigen sich selten so offen wie bei dem von Vuillard herkommenden *Filippo de Pisis* (geb. 1896), der ideenreich, aber unsicher in der Form ist, oder bei *Arturo Tosi* (geb. 1871), den Einwirkungen von Cézannes Palette und Tonigkeit angenehm gelockert haben. Der allgemeine Hang zu einer trockenen Nüchternheit, dem diese beiden aus dem Wege gehen, zeigt sich im übrigen auf vielen Gebieten; an ihm kann man das Nationale der italienischen Malerei am ehesten ablesen. Er offenbart sich ebenso deutlich bei den jüngsten Landschaften von Carrà oder den wenig beschwingten, beinahe primitiven Konstruktionen von *Felice Casorati*, der einen leichten Zug von „Metafisica“ aus der Glanzzeit de Chiricos hinter sich herzieht, wie bei den Gegenstandslosen, die es in letzter Zeit, ähnlich kollektiv auftretend wie in den USA, auch hier gibt, und zu denen sich schließlich auch G. Severini gesellt hat. Sie kommen selten über ein schematisches Kaleidoskop von geometrischer Grundlage hinaus; *Luigi Spazzapan* (geb. 1890) mit großartig konfusen Halbabstraktionen rührt am ehesten an eine genialische Originalität.

Unter den Surrealisten, deren typische Formenmagie *Leone Minassiar* (geb. 1905) verkörpert, ragt *Alberto Savinio* (geb. 1891) durch dämonische Phantasie heraus. Man hat in seinen erschreckenden Alpträumen nicht mit Unrecht das Wiedererwachen „etruskischen Urgeistes“ gesehen; formal und geistig hat er Elemente von Chirico und Rudolf Schlichter zu selbständigen Gebilden vereinigt.

Die beiden stärksten Talente, die Italien im 20. Jahrhundert hervorgebracht hat, haben sich nach unterschiedlichen Entwicklungsstadien zu einem monumentalen Realismus durchgerungen, der in der europäischen Malerei mit dieser Entschiedenheit ziemlich vereinzelt dasteht. Der Sizilianer *Renato Guttuso* (geb. 1912) brachte aus dem Süden den Sinn für lebhaft Farben mit nach Rom; eine Koloristik, die ihre Drastik von den volkstümlichen Schildereien auf den Karren der Palermitaner Landleute entlehnt zu haben schien. Seine gedrungene Kompositionsweise stammte aus kubistischer Vorformung. Die Deutlichkeit des Gegenständlichen und ihre Vereinfachung behielt er von dort bei und steigerte sie zu monu-



Renato Guttuso, Capri, Zeichnung

mentalem Format mit Hinzufügung eines linearen Ausdrucks, der den Farben ihre Großflächigkeit beläßt. Seine Gegenstände werden einem nahezu unbeschränkten Gebiet entnommen und überall, selbst bei Stilleben, zum Großartig-Schlichten erhoben.

Lebhafter wirkt ein reinmalerisches Element bei *Mario Sironi* (geb. 1884). Nachdem er vom Futurismus bis zu den *Valori Plastici* die Skala der italienischen Manieren durchlaufen hatte, ohne an seiner Seele Schaden zu nehmen, gelangte er zu einer Monumentalform mit ausgesprochener Neigung zum Fresko. Er scheint der einzige zu sein, dem in seiner Heimat die Gabe des großen Wandbildes gegeben ist. Auf die Vorderfläche beschränkt, ohne Raumillusion, bleiben seine Aktkompositionen meist in der Nähe des Naturvorbildes, werden bisweilen in modernem Sinne stilisiert, haben aber stets das Vollkommene guter Flächenfüllung und glänzender Maltechnik. Seine Farbenskala beschränkt sich auf die Tonleiter von Schwarz zu Weiß, um das Plastische der Erscheinungen nicht oder nicht ganz einzubüßen. Wenn die Zukunft der europäischen Kunst sich einem durch die Entwicklung des 20. Jahrhunderts bedingten und geformten Realismus großen Stils wieder zuwenden würde (wozu z. B. in Deutschland Ansätze nicht zu übersehen sind), möchten von Sironi wertvolle Anregungen zu holen sein.