

ZUR MUNCHENER AUSSTELLUNG 'TOSKANISCHE IMPRESSIONEN'

(Mit 3 Abbildungen)

Mit diesem Titel und mit dem Untertitel: „Der Beitrag der Macchiaioli zum europäischen Realismus“ fand im „Haus der Kunst“ vom 18. Oktober 1975 bis 4. Januar 1976 eine von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen und der Ausstellungsleitung Haus der Kunst München veranstaltete großangelegte Ausstellung von besonderer Bedeutung statt. Es waren rund dreihundert Werke gezeigt, neben den Gemälden eine kleine Gruppe von sieben Zeichnungen inbegriffen, und zum Besonderen gehörte es, daß damit zum ersten Mal in Deutschland eine Kunstäußerung aus dem vorigen Jahrhundert vorgeführt wurde, die auch heute noch nicht in ihrer Bedeutung gebührend bekannt und erkannt ist. Diese eigenartige Situation ist in dem Vorwort Erich Steingräbers zu dem umfangreichen und reich ausgestatteten Katalog umschrieben: „Die Leistungen der bedeutendsten Künstler-Gruppe der italienischen Malerei des 19. Jahrhunderts, für die der Spottname ‚Macchiaioli‘ geprägt wurde, sind bisher außerhalb der Grenzen ihres Vaterlandes kaum gewürdigt worden. Die auf Grund mehrjähriger Vorarbeiten zustande gekommene Ausstellung umfaßt den Zeitraum vom imaginären Geburtsjahr der ‚Macchia‘ 1855 im ‚Caffè Michelangiolo‘ in Florenz bis zum Zerfall der Eigenständigkeit der Malergruppe und der zunehmenden Zugeständnisse an die Konventionen des internationalen Naturalismus in den 80er und 90er Jahren. Zweck der Ausstellung ist es, die historische Entfaltung der revolutionären Anspruch erhebenden ‚Macchiaioli‘ und ihren spezifisch toskanischen Beitrag zu dem nach der Jahrhundertmitte überall in Europa gegen die akademischen Normen gerichteten ‚Realismus‘ aufzuzeigen.“ Vom selben Verfasser stammt der eine der beiden größeren einführenden Aufsätze im Katalog: „Die Macchiaioli und ihr Beitrag zum europäischen Realismus“, der andere, von Klaus Lankheit: „Giovanni Fattori und die europäische Malerei seiner Zeit“ behandelt diese führende Persönlichkeit der Gruppe der „Macchiaioli“. Angeschlossen sind, als Beiträge italienischer Kunsthistoriker — Sandra Pinto, Dario Durbè, Laura Rago —, kürzere Aufsätze und biographische Darstellungen aller in der Ausstellung vertretenen führenden „Macchiaioli“: Giuseppe Abbati, Cristiano Banti, Giovanni Boldini, Odoardo Borriani, Vincenzo Cabianca, Adriano Cecioni, Giovanni Costa, Vito D'Ancona, Giuseppe de Nitis, Serafino de Tivoli, Giovanni Fattori, Silvestro Lega, Antonio Puccinelli, Raffaello Sernesi, Telemaco Signorini, Federico Zandomenighi. Schließlich als Gemeinschaftsarbeit von Dario Durbè und Giuliano Matteucci die einzelnen, ungewöhnlich eingehenden Kommentare und Analysen aller Objekte des eigentlichen Katalogs. In einer umfangreichen Liste sind alle Ausstellungen von Werken der „Macchiaioli“ seit 1860 aufgezählt, und in einem mehrere Seiten umfassenden Literaturverzeichnis die Veröffentlichungen seit demselben Datum

der Gründung der Künstlergemeinschaft; in diesen langen Aufzählungen treten andere als italienische Veröffentlichungen erst seit den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts, und sehr spärlich auf.

Mit Absicht ist hier, zur Information, der Katalog der Ausstellung an erster Stelle erwähnt. Er ist mit der Wiedergabe aller Bilder und Zeichnungen — viele in Farbe — ausgestattet.

Das Gesamtbild der Ausstellung war imponierend. Der Entwicklungsablauf von den Anfängen bis zum Ausklang dieser „Fleckmalerei“ war in aller Deutlichkeit und an vielen Werken abzulesen. Das bedeutete auch die Einsicht in die Vielschichtigkeit dieser Malerei, mit anderen Worten in das Zusammenwirken von Gedanklichkeit und malerischer Erscheinung. Mit dem ursprünglich abschätzig gemeinten Begriff der „Fleckmalerei“ war das Ziel der Bewegung fixiert. Es war in einer großen Anzahl von Werken, am ausgeprägtesten in der Malweise von Fattori, Signorini, Banti, Cabianca, D'Ancona, Sernesi, Abbati, Borrani und Boldini erreicht: eine extrem „malerische Malerei“ von besonderer Eigenart. Grundsätzlich stand sie in einer Linie mit dem Impressionismus, der jedoch von den „Macchiaioli“ nicht als gleichgeartet anerkannt wurde, obwohl er doch auch eine „Fleckmalerei“ war. Somit geht es also darum, was die Besonderheit der italienischen Fleckmalerei, den Unterschied in der Fleckstruktur ausmacht, und diese Verschiedenheit ist leicht zu erkennen: der Kleinheit und Vielfältigkeit der impressionistischen Fleckmalerei steht die Eigenart großformiger Partzellen in der Malerei der „Macchiaioli“ gegenüber, und insoweit ist die Ablehnung des entwickelten Impressionismus durch die italienischen Maler dieser Richtung verständlich. Hinzu kommt in einer bestimmten Gattung dieser Malerei die Umrandung der großformigen Farbflecken durch eine mehr oder weniger ausgeprägte Konturierung. Ein Hauptwerk wie Fattoris „La Rotonda di Palmieri“ (Abb. 1) zeigt dies in aller Deutlichkeit; das gleiche gilt von einer beträchtlichen Anzahl von Bildern mit blockhaften Formgebilden. In diesen tritt als Eigenheit und radikale Steigerungsform eine intensive Lichtdarstellung auf, mit äußersten Kontrasten von Hell und Dunkel: die blendende Helligkeit von Menschengestalten und materiellen Gebilden vor dem schweren Dunkel in diesen Bildern (vgl. Abb. 2). Die scharf hervortretenden Formen wirken da als „lichte Tafeln“ — um ein Wort Adalbert Stifters zu verwenden, der damit einen Natureindruck mit einem Malerblick sah, so wie er ein anderes Mal schrieb: „. . . schwermütig dämmernde, schwebende, webende Tafeln von Farben stellten sich hin“. Mehr verhalten als in dieser ausgeprägt malerischen Extremform ist der Effekt bei einem Zusatz von Konturierung, wie vor allem in einigen Hauptwerken von Fattori, wie jenem Bild der „Rotonda di Palmieri“; da ist mitunter ein Hauch von erzählerischer Romantik wirksam. Die Bilder solcher Art im Werk dieser Gruppe von Malern stellen in ihrer Gesamtheit die Höhe und Eigenart der Kunst der „Macchiaioli“ dar. Sie tritt bereits in vorbereitenden Studien aus der Zeit

gegen und um 1860 auf, so z. B. in der Malerei Fattoris in Zusammenhang mit seinen Schlachtenbildern, in denen die radikale Abwendung von der konservativen Gattung dieses Genres entscheidend ist.

Die voll entwickelte Gestaltungsweise, die Hochform der Malerei der „Macchiaioli“ hebt sich von Vorbereitung und Ausklang nicht weniger beträchtlich ab als alle Erscheinungen dieser Art, sie war ein Ereignis. — Was den vorausgehenden Auftakt betrifft, so gab es zur selben Zeit in der Malerei verwandte Erscheinungen einer ausnehmend malerischen Formung, wie z. B. die Landschaftsstudien Blechens aus den dreißiger Jahren, auf die Erich Steingraber in dem genannten Artikel des Katalogs hingewiesen hat. Für die Entwicklung der neu aufkommenden Malerei der „Macchiaioli“ war vor allem die Malweise von bedeutenden Vorbildern entscheidend, insbesondere waren es die frühen Landschaften Corots, seine italienischen Landschaften aus den zwanziger Jahren, Landschaften von Troyon und die spätere Landschaftsmalerei Daubignys. Diese große, malerisch freie, die „offene“ Malerei der Franzosen, hatte ja vorher auch auf Maler in den osteuropäischen Ländern eingewirkt, wie auf die erstaunliche Malerei des Tschechen Josef Navrátil, den Polen Piotr Michałowski und in Ungarn in den Anfängen der sog. „Schule von Szolnok“ unter Führung von Pettenkofen. Übrigens ist auch an das sporadische Auftreten ausgeprägt malerischer Formgebung in der ausklingenden Barockmalerei zu erinnern, als Vorläufer des seit damals nie ganz geschwundenen Dranges nach einer „malerischen Malerei“. Was den Ausklang der entwickelten malerischen Form der „Macchiaioli“ während der letzten Jahrzehnte des Jahrhunderts betrifft, so ging dies damals generell in zweierlei Arten der Abkehr von der programmatisch strengen und rein malerischen Form vor sich. Die zunehmend wichtiger werdende Rolle einer immer ausgeprägteren Modellierung mit naturalistischer Präzision war es, die schließlich zu einem detailreichen Realismus konventioneller Art führte. Dies gilt auch für die Spätphase der Kunst Fattoris, die schließlich nur mehr wenig vom Geist der „Macchiaioli“ aufweist. Es ist aber in Bildern von Silvestro Lega eine besondere Eigenart ausgeprägt: eine Art von verhaltener, idyllisch wirkender Feierlichkeit in den klar umrissenen Figuren, wie insbesondere in dem bekanntesten seiner Bilder: „La visita“ (Abb. 3). Es mag dabei die Erinnerung an die Figuren- und Landschaftsdarstellung des Quattrocento mitgesprochen haben.

Damals kam es auch zunehmend zur Wiedergabe von mitunter großflächigen Interieurs mit Menschenfiguren in klaren Umrissen, die an eine bestimmte Formart von Gauguin und Degas erinnern, wie das Bildnis des Florentiner Kritikers und Förderers der „Macchiaioli“, Diego Martelli, von Degas aus dem Jahre 1879. Als Gegenbild zu dieser Art des Ausklangs steht in jener Spätzeit eine detailreiche, präzisere und naturalistische Gattung mit der Darstellung belebter Straßen, vor allem im Spätwerk Signorinis.

Dem Wesen nach weit zurück lag damals schon das Neue und die Höhe der ausgeprägten Kunst der „Macchiaioli“, wie sie uns in dem Werk Giovanni Fattoris offenbar wird. Von seiner führenden Rolle sagt Lankheit in seinem Essay abschließend: „Daß uns seine Werke beglücken, macht ihn zu einem großen Künstler. Heute — 150 Jahre nach seiner Geburt — sollte ihm ein Platz unter den Großen des Jahrhunderts sicher sein“.

Fritz Novotny

CHARLES MERYON, PARIS UM 1850, ZEICHNUNGEN, RADIERUNGEN,
PHOTOGRAPHIEN

Zur Ausstellung in Frankfurt und Hamburg
(Mit 1 Abbildung)

Charles Meryons Folge „Eaux-Fortes sur Paris“ hat das Städtelsche Kunstinstitut in Frankfurt eine Ausstellung gewidmet (23. 10. 1975—4. 1. 1976), die anschließend von der Hamburger Kunsthalle übernommen wurde (30. 1. 1976—14. 3. 1976). Idee, Konzeption und Bearbeitung der Ausstellung sind Margret Stuffmann zu verdanken, die ein wissenschaftlich überzeugendes Konzept auch anschaulich zu machen verstand.

Meryons Radierungen zeigen die historische Problematik einer subjektiv gewordenen Kunst in einer besonderen Brechung. Der Zerfall des Künstlers mit seiner Zeit wird in der Ausstellung an einem scheinbar landläufigen Thema demonstriert: Das vertraute Bild von Paris, wie es seit Jahrhunderten in Veduten, Illustrationsfolgen und kartographischen Werken überliefert ist, verkehrt sich in sein Gegenteil. Es wird unheimlich. „Die Wirkung des Unheimlichen, weil Unbestimmten, mit dem die Romantik oft arbeitet, ist bei Meryon durch eine täuschende Präzision verfremdet“ (vgl. Kat. S. 21). Meryons Radierungen haben die Schärfe eines Traumbildes, das die ephemere Erscheinung des Vertrauten gerade durch eine gleichmäßig präzise Zeichnung in die Ferne entrückt. Die scheinbare Objektivität der topographisch exakten Fixierung ist bei Meryon ein Mittel für die Evokation des Vergangenen im noch oder schon nicht mehr Gegenwärtigen: Sein Interesse gilt vor allem dem mittelalterlichen Paris, das den Planungen Haussmanns damals zunehmend zum Opfer fiel. Und insofern ist Meryons Folge auch eine Epiphanie des Andenkens. Gleichzeitig jedoch beschwört er im Gefolge Victor Hugos das mittelalterliche Paris als Gegenbild zum napoleonischen „Paris dans sa splendeur“. Und dieses mehrdeutig lesbare Bild vom anderen Paris, dem Paris der „Erniedrigten und Beleidigten“, nimmt zugleich verschlüsselte Botschaften auf, die noch in der extremen Brechung des Subjektiven auf Politisches im Gewande des Moralischen an-