

Luca Montanarini

ASTRATTISMO

Luigi Montanarini und die abstrakte Malerei

Den Eltern gewidmet

Herausgeber/Copyright
Montanarini-Isler Stiftung, 5610 Wohlen/AG
2012

www.montanarini-isler-stiftung.ch
info@montanarini-isler-stiftung.ch

INHALTSVERZEICHNIS

Einführung

Figürlich-Abstrakt

Zur Person

Dionysisch-Apollinisch

Der spirituelle Aspekt

Quellenverzeichnis

Lebensläufe

Tafeln

Nur die inneren Errungenschaften reichen zum Wohle der Existenz

Luigi Montanarini

EINFÜHRUNG

Anlass zu vorliegendem Text bot eine am 11. September 2010 im Untergeschoss der Begegnungsstätte Rösslimatte in Wohlen AG eröffnete Bilderausstellung mit Werken des Kunstmalers Luigi Montanarini. Diese war Teil einer vom Circolo A.C.L.I. (Italienische und Internationale Christliche Arbeiterbewegung) der Region Latium gewidmeten, kulturellen und kulinarischen Veranstaltung. Das Latium ist bekanntlich diejenige Region Italiens, die die Hauptstadt Rom beherbergt.

Luigi Montanarini war zwar gebürtiger Florentiner. Doch nach Abschluss des Studiums an der Kunstakademie seiner Geburtsstadt und der Heirat mit der Kunstmalerin Heidy Isler aus Wohlen, die er an der Akademie kennengelernt hatte, zog er im Jahr 1933 mit seiner Frau nach Rom, wo er sich definitiv niederliess. Sein umfangreiches malerisches Werk ist demnach fast vollumfänglich in Rom entstanden. Deshalb erachtete es der Vorstand der A.C.L.I.-Bewegung als angebracht, diese, der Region Latium gewidmete, Veranstaltung mit der Ausstellung einiger Werke des Wahlrömers Luigi Montanarini zu bereichern. Diese Ausstellung war insofern als Experiment gedacht, als dass ihr ein Konzept zugrunde gelegt wurde, welches den Besuchern vor allem die abstrakte Kunst näher bringen sollte. Die Ausstellungsidee bestand in der Gegenüberstellung figürlicher und abstrakter Werke des Meisters, die eine, zunächst vielleicht als blosser Äusserlichkeit erscheinende, Gemeinsamkeit im bildnerischen Aufbau aufweisen. Deshalb kontrastierten auf allen ausgestellten Bildern ein strukturierter, farblich leuchtender Vordergrund mit einem ruhigen, homogenen und in nur einem, eher gedämpften, Farbton gehaltenen Hintergrund (siehe Tafeln I und II). An der Vernissage wurde denn auch explizit auf diese Gegebenheit hingewiesen. Dadurch erhielt das anwesende Publikum ein auf alle ausgestellten Bilder anwendbares Betrachtungskriterium, das, in Bezug auf die figürlichen Bilder, zudem als Hilfe diente um sich von der vorherrschenden Fixierung auf die Figürlichkeit lösen zu können.

Was nun schriftlich vorliegt, entspricht der redigierten Umsetzung des vom Verfasser an der Eröffnung erwähneter Ausstellung frei vorgetragenen, kurzen Einführungsreferats. Ohne Anspruch auf Wissenschaftlichkeit soll hiermit lediglich auf gewisse Zusammenhänge aufmerksam gemacht werden, in Unkenntnis derer, das Werk von Luigi Montanarini kaum in seiner vollen Tiefe erfasst werden kann.

Es sei noch bemerkt, dass sich der Kunstbegriff in vorliegendem Text auf die bildenden Künste, also auf die Malerei und die Bildhauerei bezieht, sofern auf keine andere Kunstform eigens hingewiesen wird. Zudem wird darin allein auf den westlichen, besonders aber auf den europäischen Kulturkreis, Bezug genommen.

FIGÜRLICH-ABSTRAKT

In der aktuellen Kunstdebatte, die bildenden Künste betreffend, stellt die Abstraktion ein inzwischen obsoletes Thema dar. Doch, wird die breite Öffentlichkeit damit konfrontiert, herrscht stets noch verbreitetes Unverständnis und grosse Irritation. Der Grund dafür liegt wohl darin, dass die sogenannten „bildenden Künste“ während Jahrhunderten ja sogar Jahrtausenden, wenn man beispielsweise an die Höhlengemälde im Französischen Lascaux denkt, als einzige Künste imstande waren, die sichtbare objektive Welt in Abbildungen wiederzugeben.

Für die Kunschtchaffenden stellte diese Eigenart nicht nur eine reizvolle Möglichkeit dar, sondern wurde auch zur eigentlichen Aufgabe, zur Funktion, die darin bestand, in Abbildungen zu erzählen. Um ihrer Aufgabe gerecht zu werden, strebten sie denn auch nach möglichst wirklichkeitsnahen Darstellungen, wobei dem örtlichen Bezug und der jeweiligen Epoche entsprechend die verschiedensten Ausdrucksweisen oder Stile entstehen konnten.

Nicht nur die breite Öffentlichkeit, sondern auch die meisten Fachleute waren schockiert, als in der zweiten Hälfte des 19. Jh. in Frankreich Kunstmaler auftraten, die zwar noch figürliche Werke schufen, für die jedoch die möglichst wirklichkeitsnahen Darstellungen nicht mehr so sehr im Vordergrund standen. Sie wollten Eindrücke, also Impressionen wiedergeben, weshalb sie später auch als „die Impressionisten“ bezeichnet wurden. Sie waren es, die als erste mit den akademischen Lehren und Techniken brachen und, um ihre malerischen Ziele zu erreichen, mit neuer, eigener Farblichkeit sowie neuartiger Pinselführung und entsprechendem Farbauftrag arbeiteten, wodurch sich die von ihnen dargestellten Motive auf ihren Bildoberflächen gleichsam aufzulösen schienen.

Obwohl die zur Gruppe der Impressionisten zählenden Kunstmaler wie Manet, Monet, Degas, Gauguin, der Niederländer Van Gogh oder Cézanne, um nur einige der Bedeutendsten zu nennen, von der damaligen, noch traditionell ausgerichteten Kunstkritik der Unfähigkeit bezichtigt worden waren, gehören Ausstellungen impressionistischer Werke heutzutage zu den beliebtesten und meist besuchten.

Mit ihrer neuartigen Vision der Malkunst hatten die Impressionisten den späteren Bewegungen des 20. Jh. jenen Weg geebnet, der, bildnerisch gesehen, mit einem stetig zunehmenden Deformations- bzw. Dekompositionsgrad der Figürlichkeit einher ging, bis hin zur totalen Aufhebung derselben. Damit hatten die bildenden Künste jene Form erreicht, die als „die Abstrakte“ bezeichnet wird.

Die abstrakte Kunst als Bewegung oder Stil, in der Italienischen Sprache als „Astrattismo“ bezeichnet, wird vom Zingarelli Wörterbuch als „Fehlen jeglichen Bezuges zur objektiven Wirklichkeit in der Malerei und der Bildhauerei“(1) definiert. Und das Garzanti Wörterbuch beschreibt denselben Begriff als „Moderne Kunstbewegung welche die unmittelbare Darstellung der Wirklichkeit ablehnt“(2). Beide Definitionen deuten implizit auf eine andere, den Künsten, allen Künsten, eigene Wirklichkeit hin. Eine Wirklichkeit jedoch, die in Worten nicht zu fassen ist, weshalb nun mit Hilfe von Montanarinis Aphorismen der Versuch einer Annäherung an diese andere Wirklichkeit gewagt sei (siehe: Quellenverzeichnis, Anh. 3).

Am Beispiel seiner eigenen Tätigkeit schreibt Luigi Montanarini dazu:

„Den Malern, die sagen <<Ich male das, was ich sehe>>, muss man sagen, dass es zu bestimmen gilt, was das ist, was sie sehen und sie fragen, ob sie das, was sie sehen durch die Malerei sehen. Die Malerei besitzt eine von der objektiven Wirklichkeit sich völlig unterscheidende, eigene Wirklichkeit“ (3, S. 45).

Und auf die Kunst als solche bezogen:

„Kunst ist nicht ein Begriff, sondern eine Wirklichkeit; deshalb gilt nur, sie zu erfahren“ (3, S. 61). Damit wird verständlich, weshalb Kunstkommontare beschränkte und daher ungenügende Mittel sind, um die Wirklichkeit oder Wahrheit eines Werkes zu erfassen, es sei denn, durch eine entsprechende Wortwahl werde der Kommentar selbst zum Kunsterlebnis, und damit zum literarischen Werk.

Offen bleibt in diesem Kapitel noch die Frage nach den Ursachen, die dazu geführt haben, dass die bildenden Künste nach Jahrhunderten der Figürlichkeit, in der zweiten Hälfte des 19. Jh. eine solch radikale Neuorientierung hatten einschlagen können.

Um diese sicherlich komplexe Frage vereinfachend zu beantworten, sei hier lediglich auf zwei mögliche Ursachen hingewiesen.

Die Erste steht mit der Tatsache im Zusammenhang, wonach der schöpferische Akt nicht ausserhalb einer notwendigerweise an einen bestimmten Ort und an eine bestimmte Zeit gebundenen Kultur stattfinden kann (3, S. 41). Deshalb ist es wahrscheinlich, dass der im 19. Jh. begonnene Umbruch in der Welt der Künste, mit den bevorstehenden oder bereits laufenden sozio-ökonomischen und politischen Umwälzungen in der westlichen Welt einherging. Und die verformten und verzerrten Abbildungen, die das eingehende 20. Jh. hervorbrachte, können als Vorboten bevorstehender, tragischer Geschehnisse gedeutet werden.

Doch entsprach diese Zeit der Umwälzungen und der tragischen Ereignisse auch einer Zeit technischer und wissenschaftlicher Errungenschaften, womit die zweite mögliche Ursache angesprochen wäre. Denn diese Errungenschaften haben unter anderem auch die Fototechnik und, als Folge davon, die Film- und Videotechnik hervorgebracht, sodass die traditionellen, bildenden Künste plötzlich nicht mehr als einzige die Eigenschaft besaßen, in Bildern zu erzählen.

Mit Foto, Film und Video standen nunmehr Techniken zur Verfügung, die Abbildungen mit derart hohem Grad an Wirklichkeitsnähe hervorzubringen imstande waren, wie dies bis dahin undenkbar gewesen war. Die traditionellen, bildenden Künste waren dadurch ihrer erzählenden Funktion enthoben, sie waren von ihrem Zwang zur Figürlichkeit befreit. Sie konnten zwar weiterhin figürlich sein, mussten aber nicht mehr. Sie waren in die ästhetische Autonomie entlassen worden, was ihnen fast unbegrenzte Ausdrucks- und Gestaltungsmöglichkeiten eröffnete.

ZUR PERSON

Der künstlerische Werdegang des Luigi Montanarini entspricht dem schon beinahe als klassisch zu bezeichnenden Weg, den die zu Beginn des 20. Jh. in Europa geborene Künstlergeneration gegangen ist.

Dies sei bemerkt um darauf hinzuweisen, dass jene Meister der Malkunst, die aus heutiger Sicht als die Pioniere der modernen Malerei des 20. Jh. gelten, allesamt in der zweiten Hälfte des 19. Jh. geboren wurden. Wassily Kandisky beispielsweise wurde im Jahr 1868 geboren, Henri Matisse im Jahr 1869, Paul Klee im Jahr 1879 und Pablo Picasso im Jahr 1881, um auch hier nur einige der Bekanntesten zu nennen. Sie gehörten alle einer früheren Künstlergeneration an.

Luigi Montanarini wurde im Jahr 1906 geboren. Bei Abschluss seines Studiums im Jahr 1931 bestanden die bedeutendsten Kunstbewegungen, welche die Malerei des 20. Jh. massgebend prägen sollten, bereits schon. Von dem die Moderne vorbereitenden, jedoch noch dem 19. Jh. angehörenden Impressionismus abgesehen, waren dies die Dada-Bewegung, der Kubismus, der Surrealismus, der Expressionismus und der Fauvismus, um wiederum nur einige zu nennen.

Diese modernen Kunstbewegungen waren vor allem in Mittel- und Nordeuropa beheimatet, namentlich in Frankreich und in Deutschland, aber auch in den Niederlanden und in Russland.

Doch als die vielleicht radikalste aller Bewegungen des eingehenden 20. Jh. erwies sich der Italienische Futurismus. Durch das von ihrem Vordenker, dem Schriftsteller Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) im Jahr 1909 verfassten und veröffentlichten Manifest, worin dieser die totale Abkehr vom kulturellen Erbe forderte und zur Auflehnung gegen die herrschende, bürgerliche Ordnung aufrief, bekräftigten die Futuristen ihren festen Erneuerungswillen und bekannten sich als kompromisslose Befürworter des zu Beginn des 20. Jh. sich abzeichnenden und in seiner Heftigkeit bis dahin noch nie dagewesenen Umbruchs in der Welt der Künste. Leider jedoch bejubelte Marinetti in seinem Manifest nebst Idealen wie Jugend und Dynamik auch die Gewaltanwendung, die Aggressivität und die Rücksichtslosigkeit.

Mit ihren futuristischen Aufführungen, die hauptsächlich darin bestanden, das anwesende Publikum mit kontroversen Provokationen derart zu reizen, dass es möglichst zu Tumulten, doch besser noch zu Schlägereien kam, wodurch das Medieninteresse ebenfalls gesichert war, hatten die Futuristen möglicherweise die im Jahr 1916 im Cabaret Voltaire in Zürich entstandene Dada-Bewegung beeinflusst. Diese organisierte auch provokative Aufführungen, jedoch ohne die Absicht dadurch die Aggressivität oder gar die Gewalt zu schüren.

Obwohl die Futuristische Bewegung bis zum Tode ihres Vordenkers Marinetti im Jahre 1944 weiterbestand, verlor sie bereits durch den Ausbruch des ersten Weltkrieges an Bedeutung. Denn dieser Krieg, den viele Futuristen in ihrer Erneuerungsradikalität sogar herbeigesehnt hatten, um an jedem „wichtigen“ Geschehen aktiv teilzunehmen, bescherte der Bewegung nur Tote und Verletzte. Mit dem Architekten Antonio Sant'Elia und dem Bildhauer Umberto Boccioni fanden dabei auch zwei ihrer schillerndsten Exponenten den Tod. Das entstandene Vakuum konnte zwar nach dem Krieg durch den Anschluss junger, auch namhafter Sympathisanten, wie etwa die Kunstmaler Ottone Rosai, Mario Sironi und Ardengo Soffici zum Teil wieder geschlossen werden, doch galt es nun vor allem sich mit einem neuen, dem faschistischen Regime zu arrangieren. Ein Regime, das sich möglicherweise von den

futuristischen Parolen auch hat inspirieren lassen, doch auf kultureller Ebene ganz andere Schlussfolgerungen daraus zog.

Im Gegensatz zum Nazi-Regime in Deutschland, liess der italienische Faschismus die damals aktuelle Kunst- und Kulturwelt weitgehend gewähren und mischte sich nur dann in deren Angelegenheiten ein, wenn er diese als oppositorisch empfand oder aber um diese zu eigenen, propagandistischen Zwecken zu nutzen. Trotzdem bevorzugte er stets das Klassizistische und Traditionelle gegenüber dem Modernen. Zudem, oder vielleicht gerade deshalb, trat in Italien unter dem Faschismus eine neue Kunstbewegung auf, die sich als „Novecento“ („Neunhundert“, in Anlehnung an das laufende Jahrhundert) bezeichnete und dem Regime sehr genehm war, da sie sich, im Gegensatz zum Futurismus und anderen modernen Bewegungen, für die Weiterführung einer figurlich traditionellen Ausdrucksweise stark machte.

Der Futurismus hatte seinen ursprünglichen Schwung verloren und seine Rolle als eine der führenden Bewegungen der Moderne war verblasst. Wie auch die gesamte italienische Kunst- und Kulturszene geriet diese Bewegung zwischen den beiden Weltkriegen im internationalen Vergleich etwas ins Abseits. Italienische Kunstschaaffende, die sich nach der Moderne orientierten, verliessen Italien meist in Richtung Paris, so wie die Kunstmaler Modigliani, Magnelli und De Chirico es taten. Doch gab es auch Ausnahmen. In der Architektur beispielsweise war es möglich, dass neben dem faschistischen Pomp auch die „Architettura Razionale“ eines Giuseppe Terragni (1904-1943) entstehen konnte.

Nachdem sich Luigi Montanarini in Rom niedergelassen hatte, schloss er sich einer Gruppe junger Künstler an, der Gruppe der sog. „Scuola Romana“, deren Mitglieder die kulturelle Isolation Italiens spürten und vom Willen beseelt waren, daraus auszubrechen. Sie strebten zwar nach einem gemeinsamen Ziel, ohne dieses jedoch mit einem gemeinsamen Programm oder gar Manifest entsprechend zu verfolgen. Jeder versuchte es auf seine Weise. Montanarinis figurliche Malerei stand damals noch sehr unter dem Einfluss dessen, was er an der Akademie aufgenommen hatte, also einer Malerei, die wohl eher dem „Novecento“ als den modernen Bewegungen nahe stand. Er war sehr talentiert und hatte mit seiner Malweise in Rom auch Erfolg. Doch liess er sich von diesem Erfolg nicht blenden, im Gegenteil, er stand seinen eigenen Arbeiten immer kritischer gegenüber zumal sein Interesse auch immer stärker auf die Europäische Avantgarde gerichtet war. Er gelangte bald zur Überzeugung, mit seinem bisherigen Werk zu brechen und den totalen Neubeginn wagen zu müssen, was in den frühen, auf den zweiten Weltkrieg folgenden Jahren denn auch geschah, und mit seiner gleichzeitigen Abkehr von der „Scuola Romana“ einherging.

Seine radikale Neuorientierung stellte ihn vor harte Prüfungen. Mutig, doch von ständigen Zweifeln begleitet, wagte er es, in verschiedene neue Richtungen vorzustossen. Es schien, als wolle Luigi Montanarini die ersten vierzig Jahre Malereigeschichte des 20. Jh. nochmals aufarbeiten und selber erfahren. Deshalb entstanden oft Werke, die Andeutungen an die eine oder andere moderne Bewegung erkennen liessen. Nichtsdestotrotz blieben diese Werke stets unverkennbar das Werk des Luigi Montanarini, der seine eigene künstlerische Sprache vorantrieb um demjenigen Weg zu folgen, der ihn aus einem provinziellen „Ambiente“ heraus zu einer als Europäisch zu bezeichnenden Malerei hinführte. Im Vergleich zu seinen früheren Arbeiten aus den 1930er Jahren hatte sich sein Malstil in den Nachkriegsjahren zu einer neuen, leuchtenderen Farblichkeit und zu einer verstärkten Abstraktion hin entwickelt. Mitte der 1950er Jahre vollzog sich dann der Schritt zur rein abstrakten Kunst.

Erstmals präsentierte Luigi Montanarini seine rein abstrakten Werke an der Biennale von Venedig des Jahres 1958, wo er einen eigenen, ihm gewidmeten Ausstellungssaal erhielt. Die reine Abstraktion sollte während über vierzig Schaffensjahren das Thema seiner Arbeit bleiben. Erst in den letzten Jahren seines Lebens, als er altersbedingt nicht mehr die Kraft besaß um zu malen und sich deshalb nur noch der Zeichnung widmete, fand er wieder zur Figürlichkeit zurück. Mit Tusche, Tinte oder Filzstift schuf er dabei Werke biblischen oder mythologischen Inhalts.

Die Tatsache, dass Luigi Montanarini sein eigenes Schaffen dauernd in Frage stellte und, auf der Suche nach der eigenen Wahrheit, den Widerspruch als Arbeitsmethode einzusetzen pflegte, hat dazu geführt, dass seine Werke nicht leicht zu fassen sind, weshalb der Versuch diese unter einem einzigen Etikett zu vereinen, zum Leidwesen gewisser Historiker, Kritiker und Galeristen, nur scheitern kann. Doch Montanarinis Werk ist sehr wohl fassbar. Es muss jedoch in seiner Gesamtheit betrachtet werden und verlangt nach einer Auseinandersetzung, die in ihrer Intensität, Ernsthaftigkeit und Ausdauer der Arbeitsweise des Meisters entspricht. Eine Auseinandersetzung die nicht oder nicht nur intellektueller Natur sein kann, sondern vor allem über die Sinne stattfinden muss.

„Um ein Gemälde zu verstehen, schlage ich einen Vergleich vor“, schreibt Luigi Montanarini, „so wie man eine Rose verstehen kann, indem man an der Rose riecht, so kann man ein Gemälde verstehen, indem man das Gemälde anschaut“ (3, S. 41).

DIONYSISCH-APOLLINISCH

Im Jahr 1872 erschien die erste, vom damals 27-jährigen Deutschen Philologen und Philosophen Friedrich Nietzsche (1844-1900) verfasste Schrift unter dem Titel „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“. In einer späteren Ausgabe aus dem Jahr 1886 trug dasselbe Werk den geänderten Titel „Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechentum und Pessimismus“ (4).

Diese Schrift steht insofern mit unserem Thema in Zusammenhang, als dass Luigi Montanarini, als gebildete und belesene Persönlichkeit, sich unter anderem auch intensiv mit dem Philosophen Friedrich Nietzsche befasst hatte und deshalb dessen Erstlingswerk nicht nur bestens kannte, sondern gewisse darin enthaltene Aspekte, die mit seiner Arbeit in Korrelation standen, in Gesprächen und Vorträgen auch oft hervorhob.

Ausgehend von der altgriechischen Tragödie, worin, in ihrer ursprünglichen Form, einem singenden und tanzenden Chor ein einziger Schauspieler gegenüber stand, vertritt Nietzsche in seiner Schrift die These, wonach das höchste Ziel in der Kunst nur durch die Paarung zweier gegensätzlicher Urtriebe zu erreichen sei, die er, in Anlehnung an die beiden gegensätzlichen Gottheiten aus der griechischen Mythologie, Dionysos und Apollo, als einerseits den dionysischen und andererseits den apollinischen Urtrieb bezeichnet.

Dem Dionysischen entspricht demnach der Instinkt, der Rausch, die Lust, das Entzücken, die Leidenschaft, das Affektbetonte und das Eigentliche, wogegen das Bewusstsein, der Traum, das Mass, die Anschauung, das Kühle, das Gedankliche und die Erscheinung dem Apollinischen zuzuordnen sind.

Zudem bezeichnet Nietzsche die Kunst des Bildners, also die bildenden Künste, aber auch die begriffliche Kunst des Wortes als apollinisch und die unbildliche Kunst, also die Musik, als dionysisch. Und wenn er dabei noch von „alluniversalen Tatsachen“ spricht „von denen allein die Musik auf direktem Wege reden kann“, deutet dies darauf hin, dass er nicht nur der Musik, sondern dem dionysischen Phänomen überhaupt eine prioritäre Rolle zuschreibt, zumal er in diesem Phänomen gar „die eine Wurzel der ganzen griechischen Kunst“ (4, S. 131ff.) sieht.

Im Vergleich zu allen anderen Künsten, zeichnet sich die Musik tatsächlich durch ihre aussergewöhnlich kommunikative Unmittelbarkeit aus, die offenbar in deren Wahrnehmung über das Ohr begründet ist, wie dies der Französische Ohren- Nasen- Halsspezialist Professor Alfred. A. Tomatis in seinem Buch „L'oreille et la voix“ (5) so eindrucksvoll darlegt.

Der junge Friedrich Nietzsche war ein Bewunderer Richard Wagners (1813-1883), dem er sein Erstlingswerk in einem eigens an ihn gerichteten Vorwort ursprünglich auch gewidmet hatte. In Wagners Musik meinte er die Wiedergeburt der Tragödie zu erkennen.

Es erstaunt daher nicht, dass damals, vom grossen Basler Historiker Jacob Burckhardt abgesehen, einzig Richard Wagner selbst, seine zweite Frau Cosima sowie deren Ex-Gemahl, der Dirigent Hans von Bülow, und, wenn auch mit einigen Einschränkungen, deren Vater, der Pianist und Komponist Franz Liszt von Nietzsches Schrift begeistert waren. Die Deutschen Philologen jener Zeit hingegen, lehnten Nietzsches Konzeption mit der Begründung der Unwissenschaftlichkeit allesamt ab.

Doch auch Nietzsche selbst ging in seinem späteren „Versuch einer Selbstkritik“ von 1886 mit dem eigenen Werk hart ins Gericht. Wiederholt nannte er es ein „fragwürdiges und unmögliches“ Buch und kritisierte seine fehlerhaften Nutzenanwendungen von Vergangenen auf Gegenwärtiges. Im Besonderen hielt er die von ihm erhoffte Wiedergeburt der Tragödie in Wagners Musik für verfehlt und distanzierte sich damit auch von Wagner selbst (6, S. 155ff.).

Als Kunstschafter kannte Luigi Montanarini das Spiel gegensätzlicher Urtriebe in der Kunst aus eigener Erfahrung, weshalb er Friedrich Nietzsches Darlegungen sehr gut nachvollziehen konnte.

Faszinierend musste für ihn sicherlich auch die Tatsache gewesen sein, dass ihm, als langjährigem, illustrem Vertreter der abstrakten Kunst, mit Nietzsches erster Schrift ein literarisches Werk vorlag, das zu einer Zeit verfasst wurde, da Malerei und Bildhauerei noch rein bildnerisch waren und eine Abstraktion im Sinne des „Astrattismo“ noch vollkommen unvorstellbar war. Denn es stellt sich tatsächlich die Frage, ob mit dem Aufkommen der abstrakten Kunst im 20. Jh. die von Nietzsche als apollinisch bezeichnete bildende Kunst eine Dionysierung erfahren hatte.

Bezieht sich diese Frage allein auf die gestisch-expressive Abstraktion, ist sie durchaus mit „ja“ zu beantworten: gestisch-expressive Abstraktionen wie jene eines Jackson Pollock oder Willem de Kooning sind im Ausdruck rauschhaft-instinktiv und daher als dionysisch zu erachten. Im 20. Jh. sind jedoch auch andere, auf geometrischen oder mathematischen Prinzipien aufgebaute Abstraktionen entstanden, die konstruktivistisch bzw. konkret genannt werden und die durch ihren strengen, massvoll rationalen Ausdruck sicherlich als apollinisch zu bezeichnen sind.

Das Verschwinden jeglichen Bezuges zur objektiven Wirklichkeit in der bildenden Kunst hat den Kunstschaftern demnach eine neue, fast grenzenlose schöpferische Freiheit beschert, mit der Möglichkeit, die beiden Pole, den Dionysischen und den Apollinischen, auch auszureizen, was jedoch eine grosse Gefahr in sich birgt, denn extrem einseitiges Verhalten hebt die Polarität letztlich auf und führt infolgedessen zu Resultaten, die, je nach eingeschlagener Richtung, entweder im unkontrollierbaren Chaos oder in der totalen Erstarrung enden.

Sehr gut lässt sich das Zusammenspiel zwischen Dionysischem und Apollinischem in Montanarinis Werk ablesen, vor allem in jenen Arbeiten die aus der langen, dem „Astrattismo“ gewidmeten Periode hervorgegangen sind (siehe Tafeln III und IV). Nicht nur im einzelnen Werk, sondern im Vergleich ganzer Werkgruppen lässt sich die Betonung der einen oder der anderen Richtung gut erkennen. Und sollten diese Richtungswechsel im Ausdruck seiner Werke Erstaunen hervorrufen, wäre es angebracht das zu beachten was er selber dazu zu erklären hat: „Mir zu widersprechen und mich zu negieren ist weder ein Spiel noch ein Laster für mich, sondern eine Methode, meine Wahrheit zu suchen“ (3, S. 29).

Dem Spannungsfeld zwischen Apollinischem und Dionysischem war Luigi Montanarini bereits in seiner Kindheit ausgesetzt, wenn auch damals noch unbewusst. Denn seine eigenen Erzählungen lassen den Schluss zu, dass seine Mutter ihrem Wesen nach eine als eher apollinisch zu bezeichnende Person gewesen sein musste, ganz im Gegensatz zum Vater, der den dionysischen Seiten des Lebens offenbar keineswegs abgeneigt gegenüberstand.

Die eingangs beschriebene Gemeinsamkeit im bildnerischen Aufbau der für die Ausstellung im Circolo A.C.L.I. ausgewählten Werke, beruht letztlich auch auf dem Zusammenspiel zwischen apollinischen und dionysischen Elementen.

Was eine blosser Äusserlichkeit zu sein schien, erweist sich nunmehr als Ausdruck wahrer, Luigi Montanarini betreffender Inhalte. Er selber bestätigt dies in einem weiteren seiner Aphorismen mit den folgenden Worten:

„Zwei in meinem Geiste bewusste Aspekte, zwei angeborene, sich entgegenstehende und unversöhnliche Bestrebungen leben in meinem Innersten: die Notwendigkeit des Loslassens

und das Bedürfnis nach Strenge. Diese beiden Kräfte wechseln sich in meinem Werk ab oder versuchen sich zu verbinden. Weit von einander getrennt oder bis zum Verschwinden vereint haben sie von je her die Geschichte meiner Malerei bestimmt“ (3, S. 53; dazu Tafeln V und VI).

DER SPIRITUELLE ASPEKT

„An diesem Punkt meines steten Bemühens ist mir klar geworden, dass die Triebfeder meines Schaffens spiritueller und mystischer Natur ist“ (3, S. 87).

Diesen Gedanken hielt Luigi Montanarini möglicherweise nach Vollendung eines intensiven Arbeitstages oder am Ende einer längeren Arbeitsphase in einem seiner kleinen Notizbücher fest, wovon er stets eines auf sich trug.

Tatsächlich ist der spirituelle Aspekt von zentraler Bedeutung, will man Montanarinis Werk in seiner ganzen Tiefe zu ergründen im Stande sein. Es drängt sich daher geradezu auf, nun näher auf diesen Aspekt einzugehen, wobei wiederum der Meister selbst, durch seine Aphorismen, möglichst oft zu Wort kommen soll.

„Ich pflegte von meinem Werk als von meiner Kundgebung zu sprechen“, schreibt er, „jetzt jedoch sage ich, ist es meine Verklärung“ (3, S. 81).

Ist von Verklärung die Rede, denken vielleicht einige an die Verklärung Christi, so wie sie uns von den drei Synoptikern Matthäus, Markus und Lukas in ihren Evangelien überliefert wird (7). Das Garzanti Wörterbuch definiert diesen Begriff denn auch als Veränderung der äusseren Erscheinung, die einen inneren Wandel widerspiegelt (2).

Dass das Wesen kreativen Schaffens in der Darstellung des eigenen Selbst zu suchen sei, bleibt jedoch stets noch die weitverbreitetste Meinung, leider nicht nur innerhalb der breiten Öffentlichkeit. Und wie eben vernommen, teilte Luigi Montanarini in seinen jungen Jahren diese Meinung ebenfalls. Doch schon bald lebte und erlebte er sein Tun auf ganz andere Weise.

„Ich habe gemerkt“ fährt er fort, „dass es noch etwas Wichtigeres gibt als die Darstellung des eigenen Selbst, nämlich die Darstellung der Überwindung des eigenen Selbst. Überwindung des eigenen Selbst bedeutet, aus sich herauszutreten und in die Malerei – und nur in die Malerei – einzutreten, in einem, bezüglich des eigenen Selbst, höheren Zustand also“ (3, S. 76).

In die Malerei und nur in die Malerei eintreten heisst, dass „nicht nur der Gedanke, das Gefühl und der Wille des Kunstschaffenden die Kunst bestimmen, sondern, dass er gleichzeitig das Werkzeug der Kunst wird; deshalb bestimmt er die Kunst und wird von der Kunst bestimmt“ (3, S. 23). Dabei muss er vom Wahnsinn ablassen, Malerei machen zu wollen und es stattdessen zulassen, dass ein Kunstwerk geschieht (3, S. 61).

Für Luigi Montanarini konnte Kunst, oder in seinem Fall Malkunst, somit unter keinen Umständen den Sinn haben, mit Pinsel und Farben äusserlich, sondern mit sich selbst innerlich etwas auszurichten. Pinsel und Farben waren gleichsam nur ein Vorwand für etwas, was sich auch ohne sie ereignen konnte, nur der Weg zu einem Ziel, nicht das Ziel selbst, nur Hilfen für den letzten entscheidenden Sprung (8, S. 16).

„Durch sein Handwerk fügt sich der Künstler ins Übernatürliche ein“ (3, S. 65) sagt Luigi Montanarini.

Wenn er zudem sagt, er habe nicht seine Arbeit beim Studium alter Meister entdeckt, sondern habe im Gegenteil, die alten Meister bei seiner Arbeit entdeckt (3, S. 17), will das heissen, dass er kraft seiner eigenen Kunsterlebnisse und Kunsterfahrungen, in den Werken alter Meister jenen Sinn wiedererkannte, den er als das Wesen eines jeden echten Werkes erachtete und dem somit eine epochenübergreifende Dimension eigen ist. Eine Dimension, die auch jenen Aphorismus auszeichnet, der, auf die Malkunst sich beziehend, ein Werk als die Geschichte einer bemalten Leinwand definiert (3, S. 21), obwohl sich die Arbeitsweise alter Meister in keinster Weise mit derjenigen Montanarinis und dessen Zeitgenossen vergleichen lässt.

Denn um ihrem Ziel, ein gewähltes Sujet möglichst realitätsnahe auf die zu bearbeitende Fläche übertragen zu können, waren die alten Meister auf vorbereitende Arbeiten in Form von Skizzen, Entwürfen und Vorstudien angewiesen, die ebenso zur Entstehungsgeschichte ihrer Werke gehören, wie die spätere definitive Ausführung.

Erst im 20. Jh., jedoch spätestens mit dem Aufkommen der gestisch-expressiven Abstraktion, begannen Kunstmaler die ihnen zur Verfügung stehende Bildfläche direkt, d.h. ohne Vorstudien, zu bearbeiten. Dabei wurde die Bildfläche zum wahren Experimentierfeld worauf durch Übermalen und Wegkratzen abgeändert und korrigiert wurde, und auch Zufälliges als Gestaltungselement einbezogen werden konnte.

Jedes Kunstwerk dem diese Bezeichnung auch zusteht, birgt seine eigene Geschichte und seine eigene Bedeutung in sich. Dies sind die Werte, die den eigentlichen, wahren Inhalt eines Werkes darstellen. Deshalb ist es nun faszinierend festzustellen, dass just in der Zeit, da die Figürlichkeit – das offenkundige Erzählen von Geschichten also – in den bildenden Künsten an Bedeutung zu verlieren begann um einer immer stärker aufkommenden Abstraktion Platz zu machen, dieser bis dahin verschleiert gewesene, doch wahre Inhalt sich zu entschleiern begann. Es geht dabei um das <<Wie>> eines Werkes.

Dazu Montanarini: „Die Geschichte und die Bedeutung eines Gemäldes sind vollumfänglich im <<Wie>> des Gemäldes enthalten. Darüber hinaus gibt es keine weitere Bedeutung“ (3, S. 45). Und weiter: „Es ist müssig, dir so viele Fragen zu stellen. Es gibt ein einziges <<Wie>> und das wirst du nur durch das Tun erkennen und erfahren (3, S. 83).

Seine Lehrtätigkeit an der Römer Kunstakademie hatte Luigi Montanarini schon seit fünf Jahren beendet, als der kunstschaftende Ordensmann Marko Ivan Rupnik im Jahr 1981 an besagter Akademie seine Diplomarbeit zum Thema „Luigi Montanarini und das Problem der Interpretation“ verfasste (9). Darin weist dieser darauf hin, dass in den Jahrzehnten nach dem 2. Weltkrieg, in Italien, und wohl nicht nur dort, eine von psychoanalytischen Elementen Freud'scher Prägung begleitete, doch dem Wesen nach marxistisch ausgerichtete Kunstkritik besonders im Vordergrund stand (9, S. 65ff.). Eine Kritik also, die jegliche Transzendenz und jede Anerkennung des Spirituellen und Metaphysischen ablehnte.

Über Luigi Montanarini wurde damals zwar viel geschrieben doch wenig ausgesagt, zumindest kaum Wesentliches. Jene Kunstkritiker deren Interpretationen er selbst als die seiner Wahrheit am nächsten erachtete, konnten an den Fingern einer Hand aufgezählt werden (9, S. 79), und einer unter diesen, Carmine Benincasa, hat sich als einziger an eine Interpretation gewagt, die man durchaus als metaphysisch wenn nicht gar als theologisch bezeichnen kann. Dieser war es denn auch, der sich nicht scheute, Montanarinis Werk als „Offenbarung des Unsichtbaren“ zu bezeichnen (9, S. 93).

Von einer Kritik umgeben, die in ihrer Mehrheit das Wesen seines Werkes weder erfassen konnte noch wollte, wurde er im Laufe der Zeit in eine Art Exil gedrängt, ins Exil des einsamen Einzelkämpfers. Doch dank des hohen Bewusstseinsgrades das er bezüglich dessen besass was er tat beziehungsweise zu tun hatte, liess er sich auch in dieser, von aussen ihm aufgedrängten Rolle, nie von seinem Weg auf der Suche nach der eigenen Wahrheit abbringen.

Und heute, über 15 Jahre nach seinem Tod, ist auf der Homepage einer ihm verbundenen Römer Kunstgalerie (galleriavittoria.com), unter seiner Rubrik, von einem beinahe in Vergessenheit geratenem Kunstmaler die Rede, „dessen tiefgründige, seinem hohen Bildungsgrad entsprechenden Thematik leider stets noch verkannt geblieben ist“ (10).

Doch in einer Zeit, in der das Sein vermehrt dem Schein weichen muss, wo Qualität und Quantität sich vermischen und Erfolg eher gemacht als verdient wird, ist kaum zu erwarten, dass solch Verkanntes plötzlich erkannt werde.

Bis Letzteres geschehen kann, dürfte es also noch eine rechte Weile dauern.

QUELLENVERZEICHNIS

- (1) *Zingarelli, Nicola:* Vocabolario della lingua italiana, Zanichelli Editore, Bologna, 2004
- (2) *Cusatelli, Giorgio:* Dizionario Garzanti della lingua italiana, Garzanti Editore, Milano, 1965
- (3) *Montanarini, Luigi:* Aforismi sull'Arte-Aphorismen zur Kunst, Montanarini-Isler Stiftung, Eigenverlag, Wohlen, 2002
- (4) *Nietzsche, Friedrich:* Die Geburt der Tragödie, Reclam Universal-Bibliothek Nr. 7131, Stuttgart, 2010
- (5) *Tomatis, Alfred A.:* L'oreille et la voix, Edition Robert Laffont, Paris, 1987
- (6) *Wohlfart, Günther:* Nachwort zu Nietzsches Geburt der Tragödie, Reclam Universal Bibliothek Nr. 7131, Stuttgart, 2010
- (7) *Die Synoptiker:* Matthäus (17, 1-9), Markus (9, 2-10), Lukas (9, 28-36)
- (8) *Herrigel, Eugen:* Zen in der Kunst des Bogenschiessens, Otto Wilhelm Barth Verlag, München-Planegg, 1975
Angepasste Übernahme
- (9) *Rupnik, Ivan Marko:* Luigi Montanarini e il problema dell'interpretazione, Eigenverlag, Roma, 1981
- (10) *Galleria Vittoria Roma:* www.galleriavittoria.com
www.galleriavittoria.com/amontanarini.html

LEBENSLÄUFE

Luigi Montanarini erblickte am 22. Juli 1906 in Florenz das Licht der Welt.

Von 1927 bis 1931 studierte er an der Kunstakademie seiner Geburtsstadt.

Im Jahr 1933 ging er zusammen mit dem Bildhauer Pericle Fazzini als Sieger aus dem nationalen Kunstpreiswettbewerb, dem „Pensionato Artistico“, hervor und übersiedelte deshalb nach Rom, wo er auch blieb.

Er stellte weltweit aus und beteiligte sich an den wichtigsten nationalen und internationalen Kunstveranstaltungen, so auch mehrmals an der internationalen Biennale von Venedig wo er 1958 einen eigenen ihm gewidmeten Ausstellungsraum erhielt.

Seine Werke befinden sich in italienischen und ausländischen Sammlungen wie auch in den Kunsthallen von Rom, Mailand, Bern und im Aargauer Kunsthaus in Aarau.

Auch gelangten mehrere Aufträge in öffentlichen Bauten der Stadt Rom zur Ausführung und es entstanden, vor allem in den 1950-er Jahren, einige bedeutende Werke sakraler Kunst in römischen Kirchen sowie in der Wallfahrtskirche zu ehren der heiligen Rita in Cascia.

Seine Lehrtätigkeit begann 1936 am Kunstinstitut von Civita Castellana und im Jahr 1939 wurde er Direktor der Kunstschule von Velletri. Im Jahr darauf folgte die Ernennung zum Professor am Römer Kunstlyzeum. 1956 wurde er zum ordentlichen Professor für Malerei an die römische Kunstakademie berufen und wirkte ab dem Jahre 1965 als deren Direktor.

Ein Jahr später wurde er Mitglied des hohen Kunstrates Italiens.

Luigi Montanarini starb am 7. Januar 1998 in Rom.

Luca Montanarini wurde als viertes und jüngstes Kind des Künstlerehepaares Luigi Montanarini und Heidy Isler, am 6. Januar 1944, in Rom geboren.

Er ist diplomierter Architekt ETH-Z/SIA und, als Kunstschafter, Mitglied der Visarte-Gesellschaft.

Zusammen mit seinen älteren Geschwistern Silvia, Roberto und Marco gehört er zu den Gründern der im Jahr 1998 ins Leben gerufenen Montanarini-Isler Stiftung mit Sitz in Wohlen/AG, und wirkt seitdem als deren Stiftungsratspräsident.

Luca Montanarini lebt und arbeitet in Wohlen/AG.

Wenn du dich nicht von der schlechten Gewohnheit befreist, zu glauben oder dir vorzustellen, Aspekte der sichtbaren Welt in der abstrakten Malerei zu sehen, dann wird es dir nie gelingen, die Wahrheit des Werkes zu erfassen, das du zu verstehen versuchst. *Luigi Montanarini*



TAFEL I

Luigi Montanarini

Anemoni

ca. 1932

Oel auf Leinwand

Figürlicher Vordergrund, mehrfarbig und strukturiert,
kontrastiert mit einem ruhigen, in graubraunem Ton
gehaltenen Hintergrund



TAFEL II

Luigi Montanarini
Öl auf Leinwand

Nuove
Variazioni

1974

Mehrfarbiger, strukturierter Vordergrund kontrastiert mit einem ruhigen, monochromen Hintergrund



TAFEL III
Luigi Montanarini
Oel auf Leinwand

Composizione n° 10

1958

Dionysisch betonte Abstraktion, sehr frei aber dennoch gegliedert



TAFEL IV
Luigi Montanarini
Oel auf Leinwand

Composizione

1982

Apollinisch betonte Abstraktion, streng gegliedert aber dennoch frei



TAFEL V

Luigi Montanarini
Oel auf Leinwand

Composizione

1983

Dionysisches und Apollinisches verflechten sich



TAFEL VI

Luigi Montanarini
Oel auf Leinwand

Composizione

1982

Apollinische Fragmente, wovon einige das dionysische
Magma in Schach halten