

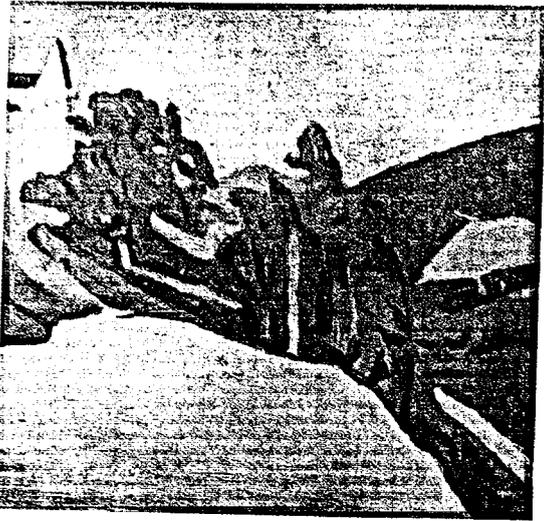
Giuliano Briganti

Mir ist, als wäre es gestern gewesen, jener sonnige Tag, an dem ich vom Bahnhof in Florenz aus mit dem Fahrrad zu dem Landhaus bei Impruneta fuhr, wo ich wie jedes Jahr den Sommer mit meinen Eltern verbrachte. Ich radelte wie besessen die weißen Straßen entlang, die häufiger anstiegen als abwärts führten; auf dem Lenker hatte ich ein Bild von Morandi befestigt. Er selbst hatte es mir wenige Stunden zuvor in seinem Atelier in der Via Fondazza überreicht, ich hatte neunhundert Lire dafür bezahlt, was auch für damalige Verhältnisse ein Freundschaftspreis war. Wir schrieben das Jahr 1941, ich war dreiundzwanzig Jahre alt, und das Bild, das ich im Triumph nach Hause trug, war ein Stilleben (Nr. 244 bei Vitali). Er hatte mit der ihm eigenen klösterlichen und zugleich unentschlossenen Höflichkeit mir dabei die Wahl unter drei verfügbaren (und wie meines seit langen Monaten dazu vorgesehenen) Bildern überlassen, die bereits vor meinem Eintreffen – Tag und Uhrzeit waren präzise vereinbart – ordentlich aufgestellt worden waren, zwei auf dem Auflagebrett der Staffelei, eines darunter. Unter diesen dreien war auch ein Landschaftsbild, doch obwohl ich in diese Landschaft geradezu verliebt war, entschied ich mich, ohne zu zögern, dennoch für ein Stilleben; denn das, was man von Morandi seit jeher wollte – mit einer geradezu mechanischen Selbstverständlichkeit, über die man sich nicht einmal Rechenschaft ablegte – war eben ein Stilleben, ganz so als wären Morandis Stilleben der repräsentative Ausdruck, die emblematische Form seiner Anschauung. Gewiß ein Vorurteil, das unter Sammlern – ich meine vor allem diejenigen, die nur ein oder zwei Morandis besitzen wollen – über lange Zeit bestanden hat und das sich noch heute auf den Kunstmarkt auswirkt, sofern es stimmt, daß seine Stilleben begehrter sind als seine Landschaften und daß sie infolgedessen mehr wert sind.

Doch auch unter dieser Voraussetzung, daß es sich um ein allgemeines Vorurteil oder eher noch um ein Gewohnheitsdenken handelt, das sich gerade in einer Publikumsschicht, die am allerwenigsten den wirklichen Freuden der Malerei zugeneigt ist (und natürlich findet man gerade hier auch Sammler und Kunsthändler), weit verbreitet hat, so muß ich doch gestehen, daß ich kaum ein alberneres oder weniger fundiertes kenne. Denn nur wenige moderne Künstler sind unter dem Zeichen einer so konstanten, unveränderten Berufung wie Morandi geboren worden, die während der ganzen Entwicklung seiner künstlerischen Arbeit niemals qualitative Abweichungen oder Schwankungen zuließ; und nur wenige haben mit gleicher Hingabe einen so umfassenden und eindringlichen formalen Anspruch aufrechtzuerhalten vermocht, daß sie wie Morandi in der strengen Ordnung ihrer eigenen Norm jeden äußerlichen Reiz – einschließlich jenem, der dem Gegenstand selbst innewohnt – zu absorbieren verstanden.

Auf die Landschaften möchte ich hier das besondere Interesse des Lesers lenken und damit einen begrenzten und zugleich sehr spezifischen Beitrag dazu leisten, die Anerkennung Morandis und das Wissen um seine künstlerische Bedeutung – sofern dies überhaupt noch nötig ist – zu bekräftigen und auszuweiten. Insbesondere richte ich mich an die jüngeren Leser, die kaum unmittelbare Erfahrung mit Arbeiten dieses Künstlers gehabt haben und deren Wissensdurst, deren Bedürfnis nach Konkretheit in diesem Fall eine Malerei entgegenkommt, die wirklich Malerei und darum ihrem Wunsch förderlich ist, sich zu messen, sich zu entwickeln und auszubilden, um auf diese Weise zu lernen, mit einer Kunst umzugehen, die unmißverständlich jene Verbindung von Meditation und Spontaneität – zwei Gaben, die heutzutage so oft auseinanderfallen – erkennen läßt, jene Fähigkeit, noch aufgrund und innerhalb der überkommenen formalen Regeln italienischer Tradition derart neue, intensive und tiefgreifende Ausdruckswerte freizusetzen.

Rechnerisch machen die Landschaften Morandis nur ungefähr ein Viertel seines Gesamtwerkes aus. Dieses frappante Ungleichgewicht gegenüber seinen Stilleben (und Blumen) entwickelt sich nicht im Verlauf der Zeit, während in den Jahren zuvor die Zahl seiner Landschaften nur unwesentlich über die Zahl seiner Stilleben überschritten wurde. Erst ab dem Jahr 1930, als er sich dem Bild der Landschaften zuwenden begann, veränderte sich das Verhältnis. In den Jahren 1930 bis 1934 ist die Zahl der Landschaften auf fast die Hälfte der Zahl der Stilleben angewachsen. In den Jahren 1935 bis 1941 ist die Zahl der Landschaften auf fast die Hälfte der Zahl der Stilleben angewachsen. In den Jahren 1942 bis 1944 ist die Zahl der Landschaften auf fast die Hälfte der Zahl der Stilleben angewachsen. In den Jahren 1945 bis 1947 ist die Zahl der Landschaften auf fast die Hälfte der Zahl der Stilleben angewachsen. In den Jahren 1948 bis 1950 ist die Zahl der Landschaften auf fast die Hälfte der Zahl der Stilleben angewachsen. In den Jahren 1951 bis 1953 ist die Zahl der Landschaften auf fast die Hälfte der Zahl der Stilleben angewachsen. In den Jahren 1954 bis 1956 ist die Zahl der Landschaften auf fast die Hälfte der Zahl der Stilleben angewachsen. In den Jahren 1957 bis 1959 ist die Zahl der Landschaften auf fast die Hälfte der Zahl der Stilleben angewachsen. In den Jahren 1960 bis 1962 ist die Zahl der Landschaften auf fast die Hälfte der Zahl der Stilleben angewachsen. In den Jahren 1963 bis 1965 ist die Zahl der Landschaften auf fast die Hälfte der Zahl der Stilleben angewachsen. In den Jahren 1966 bis 1968 ist die Zahl der Landschaften auf fast die Hälfte der Zahl der Stilleben angewachsen. In den Jahren 1969 bis 1971 ist die Zahl der Landschaften auf fast die Hälfte der Zahl der Stilleben angewachsen. In den Jahren 1972 bis 1974 ist die Zahl der Landschaften auf fast die Hälfte der Zahl der Stilleben angewachsen. In den Jahren 1975 bis 1977 ist die Zahl der Landschaften auf fast die Hälfte der Zahl der Stilleben angewachsen. In den Jahren 1978 bis 1980 ist die Zahl der Landschaften auf fast die Hälfte der Zahl der Stilleben angewachsen. In den Jahren 1981 bis 1983 ist die Zahl der Landschaften auf fast die Hälfte der Zahl der Stilleben angewachsen. In den Jahren 1984 bis 1986 ist die Zahl der Landschaften auf fast die Hälfte der Zahl der Stilleben angewachsen. In den Jahren 1987 bis 1989 ist die Zahl der Landschaften auf fast die Hälfte der Zahl der Stilleben angewachsen. In den Jahren 1990 bis 1992 ist die Zahl der Landschaften auf fast die Hälfte der Zahl der Stilleben angewachsen. In den Jahren 1993 bis 1995 ist die Zahl der Landschaften auf fast die Hälfte der Zahl der Stilleben angewachsen. In den Jahren 1996 bis 1998 ist die Zahl der Landschaften auf fast die Hälfte der Zahl der Stilleben angewachsen. In den Jahren 1999 bis 2001 ist die Zahl der Landschaften auf fast die Hälfte der Zahl der Stilleben angewachsen. In den Jahren 2002 bis 2004 ist die Zahl der Landschaften auf fast die Hälfte der Zahl der Stilleben angewachsen. In den Jahren 2005 bis 2007 ist die Zahl der Landschaften auf fast die Hälfte der Zahl der Stilleben angewachsen. In den Jahren 2008 bis 2010 ist die Zahl der Landschaften auf fast die Hälfte der Zahl der Stilleben angewachsen. In den Jahren 2011 bis 2013 ist die Zahl der Landschaften auf fast die Hälfte der Zahl der Stilleben angewachsen. In den Jahren 2014 bis 2016 ist die Zahl der Landschaften auf fast die Hälfte der Zahl der Stilleben angewachsen. In den Jahren 2017 bis 2019 ist die Zahl der Landschaften auf fast die Hälfte der Zahl der Stilleben angewachsen. In den Jahren 2020 bis 2022 ist die Zahl der Landschaften auf fast die Hälfte der Zahl der Stilleben angewachsen. In den Jahren 2023 bis 2025 ist die Zahl der Landschaften auf fast die Hälfte der Zahl der Stilleben angewachsen.



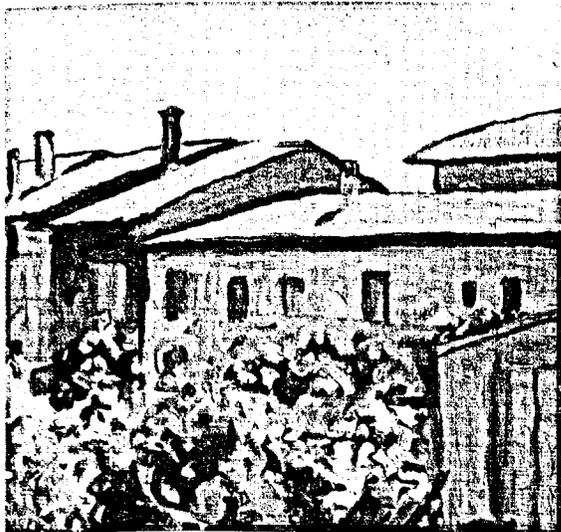
Landschaft, 1942
Öl auf Leinwand, 49 x 54 cm
Caracas, José Luis und Beatriz Plaza

Diese Diskrepanz, die hier nur summarisch angedeutet sein soll, läßt sich größtenteils auf äußere Umstände zurückführen, wie sie leicht aus dem geordneten und von Gewohnheiten bestimmten Leben Morandis erkennbar sind, eines Künstlers, der einen unmittelbaren, dauerhaften und äußerst konkreten Bezug zu den Dingen, den Orten, den Stunden, den Jahreszeiten verspürte. Seine Landschaften malte Morandi insbesondere im Sommer in Grizzana, einem winzigen Flecken in den Bologneser Apenninen, wo er im obersten Geschoß eines Hauses außerhalb des Dorfes – und somit schon unmittelbar in der Landschaft selbst – wohnte. Die einzige Alternative zu Grizzana bildete der Innenhof seiner Bologneser Wohnung in der Via Fondazza oder der Blick aus den Fenstern seines Ateliers über die Dächer und Baumwipfel der Alleen. Vor allem aber war es das Fenster des Hauses in Grizzana, aus dem Morandi meditierend hinausschaute, oft über lange Zeit, um in der Ferne die Motive seiner Dörfer und Landschaften zu erfassen. Während er sich in den Kriegsjahren häufiger als gewöhnlich in Grizzana aufhielt, um den Bombenangriffen zu entgehen und unter besseren Lebensbedingungen zu arbeiten, wurde er insbesondere von diesen Bildern angeregt, von den Hügeln, Wäldern und Lichtungen vor einem weiten Horizont, von den weißen, stummen Bauernhöfen, den etwas dürrtigen Reihen von Weinstöcken mit ihrem verblichenen Grün, die das goldene Ocker der gemähnten Kornfelder auflockerten (wie auf einer Landschaft Piero della Francescas), den dichten Hecken, die die leicht gewundenen weißen Straßen säumten, der dunklen Masse der Bäume, die sich gegen das helle Blau des Sommerhimmels abhoben.

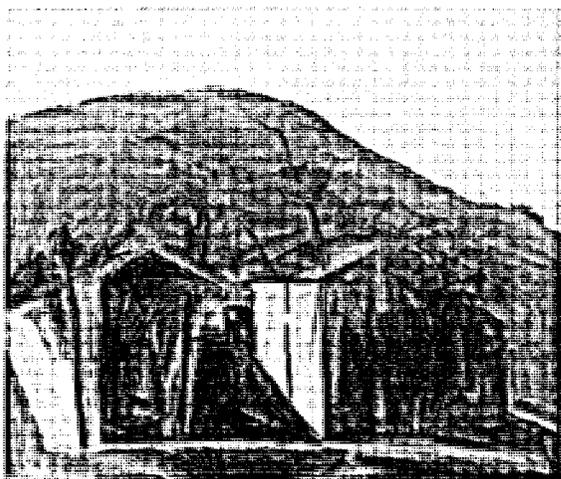
Als der Krieg näherrückte und die Front – und mit ihr die Schrecken, von denen alle wissen – über die Bologneser Apenninen zurückgedrängt wurde und schließlich auch Grizzana erreichte, verließ Morandi Bologna nicht mehr und kehrte erst nach dem Krieg wieder in sein Sommerdomizil zurück. Von daher erklärt sich die spärliche Anzahl von Landschaftsbildern in den ersten Jahren nach 1944. Auch in den darauffolgenden Jahren bleibt die Zahl der Landschaften sehr gering, und zwar nunmehr aus Gründen, die nicht den äußeren Umständen zuzuschreiben sind. Es scheint vielmehr so, als ob ihn etwas daran hinderte, den Anfang des so unvermittelt unterbrochenen Fadens wiederaufzunehmen, so als habe sich Morandi innerhalb der unscheinbaren, langsamen und dennoch sicheren Entwicklung seiner Malerei durch den Wechsel zu einer strengeren Tonalität, zu den essentiellen Beziehungen, die die Farbgebung auf ein Übergewicht von Weiß und Schwarz reduzieren, vom Licht jener glücklichen Jahreszeit, vom Licht in Grizzana entfernt.

Eine *Landschaft* ist das erste mit Sicherheit datierbare Bild Morandis: jenes aus der Sammlung Vitali vom Juli 1911 (Abb. S. 24). Es gibt darin ein Element, das ich ›moralisch‹ nennen möchte, das das flüchtige Wesen der Poesie in jene kleine, einsame Landschaft bannt. Es ist bereits jene Suche nach Konkrettheit, jene strenge und würdevolle Einfachheit, jenes Verlangen, die Art und Weise malerischer Kommunikation von den Hindernissen der damaligen Zeit zu befreien, von dem orgiastischen Vitalismus, der – gespeist von neueren oder auch weniger neuen, teils gegensätzlichen, aber unter gewissen Aspekten nicht unähnlichen Strömungen – in jenen Jahren die italienische Kultur überflutet. Wie auch immer, in jenem Bild manifestiert sich in *statu nascendi* Morandis Welt, so als wäre es tatsächlich – in höherem Maße als jede andere künstlerische Form – die Landschaft gewesen, die ihm den Bereich seiner ersten kulturellen Interessen nahegebracht hätte (Cézanne, Seurat und all das, was er sich aus Picas 1908 veröffentlichtem Band über die Impressionisten aneignen konnte), als wäre demnach die Landschaft die ihm angemessene Erfahrung gewesen, ihn auf den schwierigen Pfad der Individuation zu führen.

Niemand, soviel ich weiß, hat Morandi jemals malen gesehen. Niemals – wenn nicht in den allerersten Jahren (und es gibt auch dafür nicht den geringsten Anhalt) – hat er seine Staffelei auf die Straße oder an den Rand eines Platzes gestellt, um *en plein air* oder, wie es heißt, ›vor dem Motiv‹ zu malen. Das ›Motiv‹ entstand – und zwar sehr langsam – einzig und allein in seinem Kopf. Wenn, wie er einmal Lamberto Vitali gestand, seine Bilder fast immer in einer einzigen Sitzung konzipiert und ausgeführt wurden, ohne weitere Änderungen oder Korrekturen, mit absoluter Beherrschung der Farben und Formen, und häufig nur nach raschen, leichthin angedeuteten Bleistiftstrichen, so



Landschaft – Hof an der Via Fondazza, 1954
Öl auf Leinwand, 56 × 56 cm
Bologna, Galleria Comunale d'Arte
Moderna »Giorgio Morandi«



Landschaft, 1943
Öl auf Leinwand, 49 × 52 cm
Bologna, Privatsammlung

konnte sich diese ›Befreiung‹ doch erst nach langer Inkubationszeit verwirklichen, nach einer langsamen, meditativen Aneignung des Bildgegenstands, nach einer ganzen Reihe von Vorüberlegungen, während derer das Bild in seinem Geist heranreife. Es gibt eine großartige Fotografie von Morandi (sie ist im zweiten Band des Gesamtkatalogs abgebildet), die man als unerläßliches Pendant zu jenem Geständnis verstehen muß, das er Vitali gemacht hatte; sie ist in der Tat sprechend genug. Im Vordergrund, auf dem Tisch jenes Atelier-Schlafzimmers, das so oft von seinen Freunden beschrieben worden ist, stehen einige jener bescheidenen Gegenstände, die als Protagonisten vieler seiner Stilleben bekannt sind: die beiden Blechdosen mit unterschiedlichem Durchmesser in Form eines umgekehrten Trichters, die er sich vielleicht eigens von irgendeinem Blechschmied hat anfertigen lassen (eine Form, die in ihrer einfachen, festen Geometrie auf vollendete Weise Piero della Francesca nachgebildet ist), die Majolikavase mit weißen und dunkelblauen Streifen, eine Flasche, die kurz und bündig weiß angestrichen ist. Hinter diesen Objekten sitzt Morandi, und während er mit derselben Hand, die den leicht zurückgelehnten Kopf stützt, seine Brille über die Stirn zieht, fixiert er diese Gegenstände mit vorgeschobener Unterlippe auf so durchdringende Weise, als wollte er sich weiß nicht welche Essenz aus ihrer Form hervorziehen. Man errät die gespannte Tätigkeit seines Geistes, eines Geistes als Konstrukteur von Bildern, so würde ich sagen, wenn es nicht allzu pathetisch klinge. Wie viele Dinge kann man über einen Maler aus dessen Blick ablesen! Auf diesem Foto erscheint Morandi wie ein Schachspieler, der über einen bestimmten Zug nachdenkt und dabei die Abfolge der weiteren Züge, womöglich der gesamten Partie, bereits im Kopf hat. Ich glaube, daß er mit derselben gedankenvollen Aufmerksamkeit im ruhigen Licht des Ateliers seine Gegenstände schweigend hin- und herbewegt hat, auf dem mit weißem Papier bedeckten Tisch, der mit Zeichen, mit Spuren und Abdrücken übersät war, mit Zahlen, welche den verschiedenen und immer neu von ihm variierten Kompositionen entsprachen.

Nicht anders ging er bei der Konzeption seiner Landschaften vor. Es fällt nicht schwer, sich ihn an dem Fenster seines Hauses in Grizzana vorzustellen, wie er über lange Zeit, indem er die Augen zusammenkneift, in der Ferne einen Landschaftsausschnitt festhält, ihn in das richtige Licht setzt, ihn weitert, vereinfacht, umformt, zu einem ›Bild‹ werden läßt, und dies aufgrund einer gedanklichen Ausarbeitung, zunächst nur im Kopf, dann auf der Leinwand: ein weißes Haus hinter einer Baumreihe, phantastische Larven einer mit aller Geduld zergliederten Realität, die bis zum äußersten ausgezehrt und dann wieder zusammengesetzt wird, oder ein anderes Haus vor dem Hintergrund eines Waldes auf dem Bergrücken, das diagonal von einer Hecke durchtrennt wird, nur noch Ausschnitte von Räumen, die jedoch der lebendige Atem der Natur durchweht; oder auch eine kleine Ansammlung von Hütten, abgeschnitten gegen den Himmel, der ihnen sein Licht spendet, an den grasbewachsenen Rändern einer sonnengebleichten Straße; sogar weit voneinander entfernte Einzelheiten, isoliert in dem weiten Amphitheater der Hügel, die Grizzana umgeben, Details, die man bisweilen nur noch mit Hilfe eines Fernglases erfassen kann, durch den Dunstschleier der vom Sommer ausgedehnten Luft, die die Konturen undeutlicher werden läßt, die Kontraste von Licht und Schatten vereinfacht, die Farben leicht verschwimmen läßt. So erzählt ein Freund, der viele seiner Bilder besitzt, wie Morandi ihn eines Tages an jenem Fenster in Grizzana auf einen Punkt in der Ferne hinweist und dazu sagt: »Sehen Sie dort hinten Ihr Bild? Ich habe es in diesem Zimmer gemalt.« Und indem er seinem Besucher das Fernglas überreicht, mit dem er die ausgewählten – und in sichtbare Nähe gerückten – Landschaften zu betrachten pflegte, zeigt er ihm den Ort, der für eine seiner Landschaften aus dem Jahre 1942 Modell gestanden hatte.

Das bewußte, bewußte Vorgehen erreicht die Formale Stufe schließlich im Ziel, sie verwirrt und verwirrt, bis sie zu der Gewaltsamkeit, auch wenn es eine kontrollierte Gewalt, führt, die die Wirklichkeit in der aufregten Leber, die keine noch das Geäußerte herkömmliche Gewaltsamkeit, führt, gewaltsam nimmt die Ordnung über das – geradezu in der Gewalt entzerrt – bewußte Maß der inneren Welt Morandis. Sobald sich – in unmerklichen

Schichten und Übergängen – diese Vorherrschaft verwirklicht hat, scheinen Stilleben und Landschaft zu einer Einheit zu verschmelzen, sich in einer irdisch-unterirdischen Explosion miteinander zu vermengen. So etwa in einer Radierung von 1928 mit Muscheln, die sich wie Berge gegen einen Himmel emporheben, oder in einigen Landschaften aus dem Jahre 1935, geradezu formlose Gewebe aus fließender Materie. Seine Landschaften aber aus den Jahren 1940 bis 1944 zeigen in ihrem hellen, unendlichen, manchmal auch leicht verschleierte Sommerlicht eine andere Art des Malens, sie scheinen zuweilen aus nichts gemacht, aus nichts entstanden zu sein, aus wenigen freien Strichen, die die Bäume bezeichnen, die leicht gerundeten Konturen der Hügel, die anspruchslose Geometrie der Häuser, sie scheinen uns heute das Schweigen eines verdrängten Italien ins Gedächtnis zu rufen, das gedankenverlorene Echo eines Augenblicks, der die gesamte Welt erfüllte, der unwiderruflich vergangen und darum einzigartig gewesen und zugleich ewig und unvergänglich ist.

»Das Licht einer Jahreszeit, das wahrhaftig nicht mehr des Menschen bedarf, das aber gleichwohl noch träge auf den von Menschen geschaffenen Maßen ruht: die allerbescheidensten, ersten und einfachsten Abmessungen der Mauern, unscheinbare Striche der Wege, sanfte Ausschnitte von Feldern.« Ich möchte, um diese wenigen Zeilen abzuschließen, an den Morandi-Band Francesco Arcangelis erinnern, der ungeachtet einiger großzügiger Unstimmigkeiten immer als eines der herausragenden Beispiele moderner italienischer Kunstkritik gelten wird.

Entnommen aus: G. Briganti, E. Coen, *I paesaggi di Morandi*, Turin 1984, S. 7–11. Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Società Editrice Umberto Allemandi & C.