

„... was uns interessiert, ist die Form der Zitrone und nicht die Zitrone selbst“

Formalismus in der *Gruppo Forma 1*

Nils Jonas Weber

Im April 1947 erschien in der neu gegründeten Zeitschrift *Forma* ein ungewöhnliches Manifest, das den Zusammenschluss von zwei „Ismen“ verkündete, die bis zu diesem Zeitpunkt in Italien strikt getrennt wurden: Formalismus und Marxismus.¹ Verantwortlich für den Inhalt des Manifests war eine Gruppe junger italienischer Künstler, die sich unter dem Namen *Gruppo Forma 1* der Öffentlichkeit präsentierten.² In ihrem Manifest verkündeten sie entschlossen: „[...] was uns interessiert, ist die Form der Zitrone und nicht die Zitrone selbst“.³ Die Sammlung Jayme besitzt eine Vielzahl von graphischen Werken der *Forma 1*-Künstler, für deren Verständnis ein Einblick in die Gründungsphase von *Forma 1*, aus der das Manifest stammt, einen nicht unerheblichen Beitrag liefern kann.⁴ Die Entscheidung, für eine Kunst einzutreten, die Formalismus und Marxismus gleichermaßen entsprach, resultierte aus einem komplizierten Geflecht von politischen und kunstästhetischen Überzeugungen, die im postfaschistischen Italien öffentlich diskutiert wurden. Der folgende Text zielt darauf ab, zunächst einen Überblick über die verschiedenen Entwicklungen und Konflikte der italienischen Kunstszene nach 1945 zu geben. Anschließend gilt es zu untersuchen, inwieweit die Künstler der *Gruppo Forma 1* in ihrer künstlerischen Entwicklung den Forderungen entsprochen haben, die sie 1947 in ihrem Manifest aufstellten. Es stellt sich nämlich die Frage, ob mit der Auflösung der Gruppe im Jahr 1951 eine Abkehr von den radikalen Ideen der Frühphase stattgefunden hat. Die Analyse des Formalismus in den jeweiligen künstlerischen Œuvres wird für diese Untersuchung von entscheidender Bedeutung sein, da die *Forma 1*-Künstler diesen während der aktiven Phase der Künstlergruppe vehement gegen ihre Zeitgenossen verteidigen mussten.

Die italienische Kunstszene der Nachkriegszeit wurde von zwei wesentlichen Umständen nachhaltig geprägt. Erstens schloss sich in den Nachkriegsjahren eine Vielzahl von Künstlern zu Künstlergruppen zusammen, die in Form von Manifesten mit der Öffentlichkeit kommunizierten. Zweitens waren die Künstlergruppen vor allem in einem Punkt geeint, nämlich in der bedingungslosen Hingabe an den Kommunismus. Künstler aus den unterschiedlichsten Gruppen, wie z.B. *Gruppo Forma 1*, *Gruppo di Corrente* und *Fronte Nuovo delle Arti*, waren alle aktive Mitglieder in der Kommunistischen Partei Italiens (PCI).⁵ Der Kommunismus bildete für sie die politische Alternative zur Gewaltherrschaft des italienischen Faschismus. Geeint waren sie außerdem in der Überzeugung, dass es Aufgabe der Kunst sei, einen Beitrag zur kulturellen Erneuerung der Gesellschaft zu leisten. Allerdings bestand in der Frage

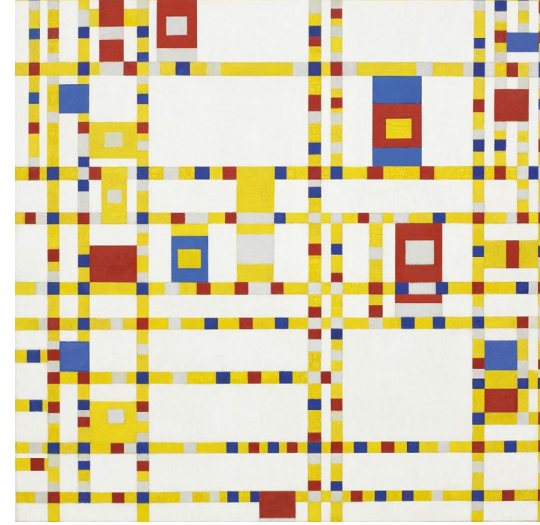
nach der Umsetzung dieser Aufgabe sowie des künstlerischen Stils, in dem die neue Kunst gestaltet werden sollte, ein Dissens, der zu erheblichen Konflikten innerhalb der kommunistischen Kunstszene führte. Die *Forma 1*-Künstler orientierten sich mit ihrem Bekenntnis zum Formalismus an den Ideen der Avantgarde, die Paris als das Zentrum der modernen Kunst etabliert hatte. Finanziert von der Kommunistischen Partei Italiens reisten die Künstler 1947 nach Paris, um die Werke der wichtigsten zeitgenössischen Künstler kennenzulernen.⁶ In der italienischen Kunstgeschichte wird die Orientierung an der Pariser Kunstszene, die von vielen italienischen Künstlern gesucht wurde, auch als Zeit des „aggiornamento“ (also der „Fortbildung“ oder „Aktualisierung“) bezeichnet.⁷ Wichtigstes Vorbild für die italienischen Künstler war Pablo Picasso, der im Oktober 1944 in einem Interview mit dem Autor und Journalisten Pol Gaillard seinen Eintritt in die Kommunistische Partei Frankreichs (PCF) öffentlich verkündete.⁸ Außer an Pablo Picasso orientierten sich die *Forma 1*-Künstler an den Theorien des Bauhauses, insbesondere an der Idee, Kunst und Gesellschaft miteinander zu verschränken, sowie der formalistischen Kunst der russischen Konstruktivisten.⁹ Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, welche Einstellung die *Forma 1*-Künstler zum Futurismus hatten, der nach herrschender Meinung als einflussreichster italienischer Beitrag zur modernen Kunst angesehen wurde.¹⁰ Die *Forma 1*-Künstler begeisterten sich einerseits für die moderne Erscheinungsweise der futuristischen Formensprache. Andererseits war der Futurismus auf unabsehbare Zeit mit dem Faschismus assoziiert, da Filippo Tommaso Marinetti, der Gründer und Wortführer des Futurismus, die futuristischen Ideen und Gestaltungsformen in den kulturellen Kanon des italienischen Faschismus eingegliedert hatte.¹¹ Die eigentliche Opposition zum Formalismus der *Gruppo Forma 1* bildete jedoch nicht der Futurismus, sondern der Realismus.

Der Konflikt „Realismus gegen Formalismus“ innerhalb der kommunistischen Kunstszene in Italien beruhte auf ungleichen Voraussetzungen, denn die Künstler des Realismus, wie z. B. Renato Guttuso, besaßen die uneingeschränkte Unterstützung der Kommunistischen Partei Italiens. Der Grund hierfür findet sich in einem Beschluss des Zentralkomitees der KPdSU, der am 23. April 1932 in Kraft trat. Der Beschluss erhob den Sozialistischen Realismus zur offiziellen Staatskunst der Sowjetunion, während der Formalismus als „Verirrung“ gebrandmarkt wurde. Die *Gruppo Forma 1* stellte sich mit der Verbindung von Marxismus und Formalismus gegen diese Entwicklung. Gleichzeitig kreierte die Gruppe griffige Formeln, wie etwa, „was uns interessiert, ist die Form der Zitrone und nicht die Zitrone selbst“, um die Programmatik des Sozialistischen Realismus scharf zu kritisieren.¹² Mit der ostentativ zur Schau gestellten Interessenlosigkeit an einem einfachen Gegenstand aus dem Alltag – der Zitrone – demonstrierten die Künstler der *Gruppo Forma 1*, dass sie die Forderungen nach einer Kunst, bestehend aus alltäglichen Erfahrungen und Gegenständen, ablehnten.¹³ Stattdessen richteten sie ihr Interesse auf eine fundamentale Kategorie der Kunst, nämlich die Form, und rückten sie ins Zentrum der künstlerischen Gestaltung. Die Radikalität dieses Ansatzes, verbunden mit der jugendlichen Attraktivität der Künstlergruppe, die ihr in der aufbegehrenden römischen Kunstszene einen gewissen Einfluss sicherte, bot den Realisten wiederum eine ideale Angriffsfläche, um den Formalismus als eine gehaltlose Modeerscheinung zu diskreditieren. Renato Guttusos Gemälde *Boogie-woogie* von 1953 (Abb. 1) ist ein Zeugnis für eine solche Kritik am Formalismus. *Boogie-woogie* zeigt eine Gruppe von Jugendlichen, die in einem Keller bei Nacht ausgelassen tanzen. Zeit und Ort des Zusammentreffens werden durch die Treppe und das schwarze



▲ Abb. 1
Renato Guttuso, *Boogie-woogie*, 1953.

Fenster im Hintergrund angedeutet. Der Tanzstil, in dem die paarweise tanzenden Jugendlichen dargestellt sind, lässt sich im Verbund mit dem Bildtitel eindeutig als Boogie-Woogie identifizieren, eine Art von Swing-Tanz, der Ende der 1920er Jahre in den USA entstand. Im Hintergrund, an der Wand rechts neben dem Fenster, befindet sich Piet Mondrians berühmtes Gemälde *Broadway Boogie Woogie* (Abb. 2), dem die Tanzenden jedoch keine Beachtung schenken. Hierin liegt nun die eigentliche Pointe des Gemäldes, denn die Tanzenden geben sich lieber ihren nächtlichen Vergnügungen hin, als dieses Meisterwerk der modernen Kunst zu betrachten. Ein weiterer Hinweis für diese Lesart des Bildes ist die weibliche Figur im Vordergrund, die, mit einem lustlosen bzw. melancholischen Gesichtsausdruck neben einer abbrennenden Zigarette und einem bereits geleerten (alkoholischen) Getränk apathisch ins Leere blickt. Persönlich wird die Kritik, wenn man das Gemälde mit einer 1947 aufgenommenen Photographie (Abb. 3) vergleicht, welche die Mitglieder der *Gruppo Forma 1* in einem Atelier zeigt. Die physiognomische Ähnlichkeit der Figuren im Gemälde und den Künstlern deutet darauf hin, dass sich unter den Tanzenden die Künstler der *Gruppo Forma 1* befinden. Evident ist vor allem die Ähnlichkeit zwischen Carla Accardi und der Frau im Gemälde, die einen roten Pullover trägt und sich an die linke Wand lehnt. Zudem ist die Kleidung im Gemälde ein weiteres Mittel, die ungegenständliche Kunst zu kritisieren. Guttuso setzte den beliebten Vorwurf, dass nämlich abstrakte Kunst allein zur Dekoration, z. B. von Tapeten oder Kleidung, nützlich sei, ins Bild um, indem er dem Rock der kurzhaarigen Frau im Vordergrund ein geflecktes Muster in leuchtenden Farben verleiht, wie man sie in dieser Kombination unter anderem auch von den Werken italienischer und deutscher Futuristen (man denke hier an einen Maler wie zum Beispiel Johannes Molzahn) kennt.¹⁴ Auch die übrigen Kleidungsstücke der Tanzenden weisen eine ähnlich hervorstechende Musterung auf. Nach dieser Logik werden abstrakte Kunstformen zu reinen Ornamenten reduziert, die keine tieferen Bedeutungsebenen besitzen können. Guttuso kritisiert also in seinem Gemälde die politischen und künstlerischen Überzeugungen der Künstlergruppe, indem er die von ihm diagnostizierte Interesselosigkeit der Künstler für die moderne Kunst enthüllt. Gleichzeitig will er seine realistische Kunst als kommunistische Kunst *par excellence* profilieren, die konkrete Missstände in der Gesellschaft und in der Kultur künstlerisch thematisieren kann. Hiermit entspricht er einer Forderung des „Manifesto del Realismo“.¹⁵ Für die Realisten bildete der Formalismus also einen Gegenpol, eine Art Anti-Kunst, zu ihrem eigenen Kunstschaffen. Vergleichbare Entwicklungen finden sich auch im sogenannten Formalismusstreit in der DDR oder der Sowjetunion.¹⁶ Auch die Nationalsozialisten in Deutschland hatten in der modernen abstrakten Kunst eine kulturelle Verfallserscheinung gesehen, und sie gebrauchten sie in der Ausstellung *Entartete Kunst* einerseits als Zeugnis für die Dekadenz der Gesellschaft, andererseits als Vorwand für die angebliche Notwendigkeit der propagierten gesellschaftlichen Umwälzungen.¹⁷ Fest steht, dass sich die Mitglieder der *Gruppo Forma 1* von den Anfeindungen der Realisten und der Kommunistischen Partei nicht einschüchtern ließen. Die Gründungsmitglieder arbeiteten weiter an der formalistischen Kunst, selbst nach der Auflösung der Gruppe im Jahr 1951. Es entstand eine Vielfalt an unterschiedlichen Stilen, die den individuellen Zielen der Künstler zu verdanken ist. Abschließend sollen deshalb die künstlerischen Positionen von Achille Perilli, Carla Accardi und Giulio Turcato auf die Facetten der individuellen Interpretationen des Formalismus untersucht werden.



▲ Abb. 2
Piet Mondrian, *Broadway Boogie Woogie*, 1942–1943.



▲ Abb. 3
Unbekannter Fotograf, *Mitglieder der Gruppo Forma 1*, 1947.



▲ Abb. 4
Giulio Turcato, *Le Libertà*, 1989.

Nach der Auflösung der *Gruppo Forma 1* entwickelte Achille Perilli sein künstlerisches Œuvre in mehreren Schritten zu einer Kunst, die ausschließlich mit geometrischen Formen arbeitet. Die Sammlung Jayme enthält mit *Ad absurdum* und *Un modo d'ordine* zwei Bilder aus Perillis Spätphase, in der Perilli seine geometrischen Formen mit äußerster Präzision komponiert.¹⁸ Eine Besonderheit in Perillis künstlerischem Schaffen besteht darin, dass er seine Bilder in Form von eigenen Texten kommentiert. In diesen Texten beschäftigt sich Perilli ausgiebig mit dem Problem der Perspektive. In seinem „Manifest der verrückten Darstellung im imaginären Raum“ erklärt er die Auflösung des perspektivischen Sehens als erstes Ziel seiner geometrischen Kunst.¹⁹ Das Projekt erinnert stark an die Serie der *Structural Constellations* von Josef Albers, der mit seinen Bildern das klassische Gegenstandssehen durch eine komplizierte geometrische Kunst zu verwirren suchte.²⁰ Nimmt man Perillis Kunst stellvertretend für die geometrischen Stile innerhalb der ungegenständlichen Kunst, dann gehört die Kunst von Carla Accardi zu den formalistischen Kunstwerken, die mit organischen Formen gestaltet sind.²¹ Ihre Rezipienten bezeichnen die Zeichen, die Accardis Bilder bevölkern, mit Adjektiven wie „sanft“, „verschlungen“, „ursprünglich“ und „mysteriös“.²² Accardis Formensprache steht im Kreis der Künstler von *Forma 1* der informellen Kunst am nächsten, welche die europäische Nachkriegskunst entscheidend geprägt hat. Im Vergleich zum Œuvre von Carla Accardi und Achille Perilli lässt sich die Kunst von Giulio Turcato weniger eindeutig einem Stil innerhalb des Formalismus zuordnen. Und doch ist es die Kunst von Turcato, die am engsten mit den ursprünglichen Zielen von *Forma 1* im Einklang steht, denn Turcato nutzte Zeit seines Lebens die ungegenständliche Kunst, um politischen und humanitären Forderungen Nachdruck zu verleihen.²³ Mit seiner Monumentalskulptur *Le Libertà* (Abb. 4), die sich heute am Lago di Piediluco in Umbrien befindet, setzte er der ursprünglichen Ideenverbindung von Marxismus und Formalismus der *Gruppo Forma 1*, die immer auf die kulturelle Erneuerung und Befreiung der italienischen Gesellschaft gerichtet war, ein letztes Denkmal.²⁴

Anmerkungen

- 1 Vgl. Ausst.-Kat. *Forma 1 1947–1987*, S. 8f.
- 2 Zu den Gründungsmitgliedern zählen: Carla Accardi (1924–2014), Giulio Turcato (1912–1995), Pietro Consagra (1920–2005), Mino Guerrini (1927–1990), Ugo Attardi (1923–2006), Achille Perilli (geboren 1927), Antonio Sanfilippo (1923–1980) und Piero Dorazio (1927–2005). Der Künstler und Politiker Lucio Manisco (geboren 1928) war mit der Künstlergruppe assoziiert. Das Manifest von 1947 unterschrieb er jedoch nicht, mit der Begründung, dass er sich der abstrakten Kunst verpflichtet habe und den Begriff Formalismus für seine Kunst ablehne (vgl. Perilli: „Intervista a Lucio Manisco“, S. 77). Außerdem partizipierte der Maler Conchetto Maugeri (1919–1951) in allen Ausstellungen, an denen die *Forma 1*-Künstler im Zeitraum 1947 bis 1951 als Gruppe teilnahmen. Das Manifest unterschrieb er jedoch nicht, da er sich zu diesem Zeitpunkt außerhalb von Rom befand (vgl. Ausst.-Kat. *Forma 1 1947–1987*, S. 168).
- 3 Ausst.-Kat. *Forma 1 1947–1987*, S. 8. Im italienischen Original lautet der Satz: „[...] ci interessa la forma del limone, e non il limone“ (Ausst.-Kat. *Forma 1 1947–1987*, 1987, S. 8). Achille Perilli verweist in einem im Jahr 2000 veröffentlichten Interview darauf, dass die Formulierung typisch sei für die Ideen von Mino Guerrini (vgl. Perilli: „Intervista ad Achille Perilli su Mino Guerrini“, S. 73).
- 4 Vgl. Kat.-Nr. 23, 24, 25, 26, 27 in diesem Band.
- 5 Vgl. Celant: „In völliger Freiheit“, S. 6.
- 6 Vgl. Lux: „Forma 1. Saggio Pittura“, S. 13.
- 7 Vgl. Vetrocq: „Die Malerei und die Überschreitung ihrer Grenzen“, S. 23.
- 8 Vgl. Picasso: „Pourquoi j’ai adhéré au Parti Communiste“, S. 1f.
- 9 Die Analyse der Parallelen von *Forma 1* und der Avantgarde ist Gegenstand einiger Forschungsarbeiten. Hervorzuheben sind die Texte von Lux („Forma 1. Saggio Pittura“, S. 13f.) und Vetrocq („Die Malerei und die Überschreitung ihrer Grenzen“, S. 22ff.).
- 10 Vgl. Lux: „Forma 1. Saggio Pittura“, S. 13.
- 11 Ebd.
- 12 Ausst.-Kat. *Forma 1 1947–1987*, S. 9.
- 13 In dem „Manifesto del Realismo“, welches auch als „Manifesto Oltre Guernica“ bekannt wurde, proklamierten einige italienische Realisten im März 1946 eine neue Kunst, die in Anlehnung an die konkreten Hoffnungen und Probleme der Wirklichkeit gestaltet werden sollte. Sie schrieben: „Realismus bedeutet also nicht Naturalismus oder Verismus oder Expressionismus, sondern die konkretisierte Wirklichkeit einer Person, wenn sie die Wirklichkeit der anderen bestimmt, an ihr teilhat, mit ihr übereinstimmt und ihr entspricht, wenn sie, kurz gesagt, zum allgemeinen Maßstab der Wirklichkeit selbst wird“ (zit. n. Vetrocq: „Die Malerei und die Überschreitung ihrer Grenzen“, S. 22).
- 14 Vgl. zum Beispiel für den Pullover der Frau rechts im Mittelgrund Luigi Russolos halbabstraktes Gemälde *Profumo* (Mart, VAF-Stiftung) von 1910 bzw. für den Rock der Frau links im Vordergrund Johannes Molzahns abstraktes Gemälde *Der Idee-Bewegung-Kampf – Karl Liebknecht gewidmet* (Duisburg, Lehmbruck-Museum) von 1919.
- 15 Vgl. Anm. 13.
- 16 Vgl. Wendermann: „Zwischen den Blöcken“, S. 33f.
- 17 Vgl. Christoph Zuschlag: *75 Jahre Ausstellung ‚Entartete Kunst‘*, S. 44f.
- 18 Vgl. Kat.-Nr. 24, 25 in diesem Band.
- 19 Vgl. Perilli: „Manifest der verrückten Darstellung im imaginären Raum“, S. 173.
- 20 Vgl. Ausst.-Kat. *Josef Albers: a retrospective*.
- 21 Vgl. Kat.-Nr. 26 in diesem Band.
- 22 Vgl. Pfleger: „Im Reich der Zeichen“, S. 17f.
- 23 Vgl. Kat.-Nr. 27 in diesem Band.
- 24 Die Monumentalskulptur gehört zu einer Serie von Bildern und Skulpturen, die alle den Titel *Libertà* tragen. In der Sammlung Jayme befindet sich die Lithographie *Libertà in catene* (vgl. Kat.-Nr. 27).

Literatur

- Ausst.-Kat. *Forma 1 1947–1987*, hrsg. von Bernd Krimmel (Mathildenhöhe Darmstadt: 6.12.1987–31.1.1988), Darmstadt 1987.
- Ausst.-Kat. *Josef Albers: a retrospective*, hrsg. von Nicholas Fox Weber (Salomon R. Guggenheim Museum: 24.3.–29.5.1988), New York 1988.
- Germano Celant: „In völliger Freiheit: Italienische Kunst, 1943–1968“, in: Ausst.-Kat. *Die italienische Metamorphose, 1943–1968*, hrsg. von Görner Veit (Solomon R. Guggenheim Museum: 7.10.1994–29.1.1995 / Kunstmuseum Wolfsburg: 22.4.–13.8.1995), Wolfsburg 1995, S. 2–20.
- Simonetta Lux: „Forma 1. Saggio Pittura“, in: Ausst.-Kat. *Forma 1 e i suoi artisti*, hrsg. von Simonetta Lux (Galleria Comunale d'Arte Moderne e Contemporanea Roma: 19.12.2000–28.2.2001), Rom 2000, S. 11–21.
- Achille Perilli: „Manifest der verrückten Darstellung im imaginären Raum“, in: Ausst.-Kat. *Forma 1 1947–1987*, hrsg. von Bernd Krimmel (Mathildenhöhe Darmstadt: 6.12.–31.1.1988), Darmstadt 1987, S. 173–175.
- Nadja Perilli: „Intervista ad Achille Perilli su Mino Guerrini“, in: Ausst.-Kat. *Forma 1 e i suoi artisti*, hrsg. von Simonetta Lux (Galleria Comunale d'Arte Moderne e Contemporanea Roma: 19.12.2000–28.2.2001), Rom 2000, S. 73–77.
- Nadja Perilli: „Intervista a Lucio Manisco“, in: Ausst.-Kat. *Forma 1 e i suoi artisti*, hrsg. von Simonetta Lux (Galleria Comunale d'Arte Moderne e Contemporanea Roma: 19.12.2000–28.2.2001), Rom 2000, S. 77–80.
- Susanne Pflieger: „Im Reich der Zeichen – Die künstlerische Position Carla Accardis im Kontext der europäischen Nachkriegskunst“, in: Ausst.-Kat. *Carla Accardi*, hrsg. von Federica Di Castro/Susanne Pflieger (Kunstverein Ludwigshafen am Rhein: 7.9.–22.10.1995), Mailand 1995, S. 11–23.
- Pablo Picasso: „Pourquoi j'ai adhéré au Parti Communiste“, in: *L'Humanité*, 30.10.1944, S. 1–2.
- Marcia E. Vetrocq: „Die Malerei und die Überschreitung ihrer Grenzen: Erholung und Erneuerung, 1943–1952“, in: Ausst.-Kat. *Die italienische Metamorphose, 1943–1968*, hrsg. von Görner Veit (Solomon R. Guggenheim Museum: 7.10.1994–29.1.1995 / Kunstmuseum Wolfsburg: 22.4.–13.8.1995), Wolfsburg 1995, S. 20–34.
- Gerda Wendermann: „Zwischen den Blöcken‘ – Heinz Trökes und die Formalismusdebatte in Weimar 1947 bis 1948, in: Ausst.-Kat. *Heinz Trökes – Werke und Dokumente*, hrsg. von Irtraud Frfr. von Adrian-Werburg (Germanisches Nationalmuseum: 24.4.2003–20.7.2003), Nürnberg 2003, S. 31–44.
- Christoph Zuschlag: *75 Jahre Ausstellung ‚Entartete Kunst‘*, in: *Der Berliner Skulpturenfund: ‚Entartete Kunst‘ im Bombenschutt; Entdeckung – Deutung – Perspektive*, hrsg. von Matthias Wemhoff, Regensburg 2012, S. 37–51.