

# DER MUSEUMSVEREIN AACHEN

ZEIGT IN ZUSAMMENARBEIT MIT DEM  
ITALIENISCHEN KULTURINSTITUT · KÖLN

## PLASTIKEN

VON

## ADRIANO ALLOATI · TURIN

### AUSSTELLUNG

VOM 6. BIS 30. AUGUST 1967 IM SUERMONDT-MUSEUM · AACHEN · WILHELMSTRASSE 18

Es war ein spontaner Entschluß, der uns veranlaßte, die Plastiken Adriano Alloatis im Aachener Suermondt-Museum zu zeigen. Wir hätten es als eine schwerwiegende Unterlassung empfunden, diese Skulpturen in der Nähe unserer Stadt zu wissen und sie den Mitgliedern des Museumsvereins vorzuenthalten. Es sind nicht allzuvielen, die in der heutigen Kunstbetriebsamkeit Maßstäbe setzen. Alloati gehört zu ihnen. Fern jedes »Ismus« und jeder »Verbrauchskunst« leben seine Geschöpfe aus dem Adel der Erscheinung, der Achtung vor dem Bild des Menschen. Das ist Plastik, die nicht überall gedeihen kann. Ihre Heimat ist ein Land, in dem Jacopo della Quercia, Donatello und Verocchio gelebt haben. Und doch würde man das Werk Alloatis verkennen, wollte man es als traditionalistisch bezeichnen. Hier ist der Beweis erbracht, daß Tradition kein Ballast ist, sondern Nährboden, Wurzelgrund für Gegenwärtiges, in dem es das Signum des Zeitfreien gibt.

Es ist einer der erregenden Vorgänge in der Entwicklung der letzten 100 Jahre, daß das Bild des Menschen, das Porträt, seinen Rang als zentrales Motiv künstlerischer Gestaltung verloren hat. Der heutige Betrachter wird, wenn er vor eine Bildnisbüste tritt, erst einmal skeptisch reagieren, weil es ihn befremden mag, daß ein Künstler unserer Zeit das Bild des Menschen zurückholen will in den Kreis des Darstellbaren. Ist dies nicht ein Anachronismus? Vor Alloatis Porträts verstummt eine solche Diskussion sehr rasch. In ihnen wird das Spezifische einer menschlichen Physiognomie in das Medium der plastischen Form übersetzt.

Die Reihe der Aktdarstellungen Alloatis schöpft die Fülle der Verhaltensweise des menschlichen Körpers ganz aus. Scheinbar unreflektiert in paradiesischer Unschuld, wie es Heinrich von Kleist in seinem Essay »Über das Marionettentheater« beschreibt, agieren die Figuren, unbewußt ihre Bewegung, mühelos ihre Stellung. Dabei wird der Raum der plastischen Form mit einbezogen, auch hier: lebendiges Erbe bester italienischer Tradition.

Alloatis Gespür für Oberflächenstruktur weist dem Material, in dem er bildet, keine untergeordnete Rolle zu. Vor uns stehen Figuren aus Bronze, und nur in Bronze möglich. Hier verstummt der Versuch einer Klassifizierung. Wir bewundern das Werk eines großen Künstlers und humanitären Geistes.

Dr. E. G. Grimme  
Direktor des Suermondt-Museums

Die Plastik von Adriano Alloati gehört nicht zu den bildhauerischen Werken, die sich mit dem Ungestüm der Neuheit und überraschenden Erfindungen durchsetzen. Es scheint vielmehr, daß sie sich zu zeigen vornimmt, wie die Originalität der Vision nicht immer mit der Außergewöhnlichkeit der »Erfindung« übereinstimmt. Das sei gesagt ohne die geringste Absicht, die Fruchtbarkeit der Mühe zu verkennen, die so mancher künstlerischen Leistung in unserem Jahrhundert aufgeprägt wird, und ohne auch nur im geringsten die Kühnheit der avantgardistischen Bestrebungen schmälern zu wollen. Auf der Grundlage eines soliden handwerklichen Könnens und einer in der väterlichen »Werkstatt« erworbenen Beherrschung der Technik entstehen aus langem, intensivem Nachdenken heraus über antike und immer neue Themen der weibliche Akt und das Porträt. Diesen seiner Phantasie zweifellos angemessensten Themen ist diese Ausstellung mit Recht gewidmet, wenn es auch Alloati nicht unterlassen hat, sich mit Erfolg auch in anderen, im Klima der heutigen Kultur anspruchsvolleren Themen wie der zelebrativen Bildhauerei und den Kultbildern zu versuchen. Um seine Porträts als Kunstwerke zu schätzen ist es selbstverständlich nicht unbedingt erforderlich, die Modelle zu kennen. Ist uns aber die abgebildete Person bekannt, merkt man gleich, daß es der Künstler bei der Wiedergabe der Züge mit Genauigkeit, die frei von Pedanterie ist, verstanden hat, keine allgemeine Lebensäußerung, sondern mit glücklicher Intuition einen individuellen Wesenszug zu erfassen und in Ton oder Bronze einzufangen, der aus der Vielzahl der persönlichen Aspekte gelöst und zum Ausdrucksexponenten erhoben ist. Das gilt für das kluge und gutmütige Lächeln im Antlitz eines älteren Malers, die Straffung der Züge und Schärfe des Blickes im Porträt eines Gelehrten, wie auch für den Hauch potentieller Sinnlichkeit, der vom Gesicht eines jungen Mädchens ausgeht, und für die Aura elegischer Melancholie oder die kokette Verschlossenheit in den Porträts anderer junger Frauen. Zu diesen Ergebnissen gelangt er zweifellos auf Grund der Dialektik Naturalismus-Abstraktion, die der Leitfaden für sein ganzes Schaffen ist. Denn sein Ausgangspunkt ist das Festhalten am von Natur-Gegebenen, die Richtung seiner Phantasie bestimmt ein Zug zu abstrahierender Vereinfachung, und sein Endpunkt ist eine Wirklichkeit, die in der Welt der Fabel reflektiert wird. Das zeigt in schöner Mannigfaltigkeit die wirklich märchenhafte Folge weiblicher Akte in den verschiedensten Stellungen und Haltungen, die durch die Kontinuität einer dichterischen Aussage trotzdem so sehr miteinander verbunden sind, daß ihre ideale und, warum auch nicht, materielle Anordnung in einer oder mehreren rhythmischen Serien ermöglicht wird. Die Lösung der formalen Probleme ist in diesen Werken fast nie Selbstzweck. Man kann im Gegenteil sagen, daß die Formprobleme aus dem fortwährenden Bestreben entstehen, den evokatorischen Wert dieser seiner Gestalten, die zugleich natürlich und märchenhaft, sinnlich und unschuldig wie die Geschöpfe eines mythischen Goldenen Zeitalters sind, zu vertiefen und mit Nuancen des Ausdrucks zu bereichern. Die rhythmische Kontinuität, die — über die Jahre hinweg — die Statuen und Bronzen miteinander verbindet, findet sich räumlich vereint, in den Reliefs der »Träume« wieder, die die neueste Sehenswürdigkeit des Bildhauers in der Ausstellung darstellen. Deshalb entfaltet sie sich jedoch nicht minder in der Zeit: denn die allgemeine planimetrische Ansicht lädt zu einer aufeinanderfolgenden Deutung der einzelnen Bilder ein, die dem Laufe der Zeit ausdrücklich folgt und indirekt die Vorstellung des Raumes quasi in der vierten Dimension beschwört. Das hält den Künstler nicht davon ab, daß er, begünstigt von den Erfordernissen der andersartigen Technik, neuen Feinheiten nachspürt und in seinem Schaffen eine »geblühte« Phase einführt. Darauf weist auch die ausgesuchte Erfindung des Rahmens hin, der aus den

Gußröhrchen selbst besteht, — Ausdruck eines modernen Technizismus, der durch Kontrast den sehnsuchtsvollen Gehalt der Figurenplatte bekräftigt. Sicher sind diese Ausführungen als Anleitung zu dieser Anthologie des Werkes eines so fruchtbaren und engagierten Künstlers zu kurz. Die Plastiken selbst jedoch werden dem feinsinnigen Betrachter viel mehr sagen und die Folgerichtigkeit eines verinnerlichten, in Einsamkeit gereiften Sehens bezeugen.

Roberto Salvini

Ordinarius für Kunstgeschichte an der Universität von Florenz

Es hätte leicht geschehen können, daß Adriano Alloati durch vielerlei Einflüsse von außen in seinen Lehrjahren zu einer großen Virtuosität gelangt wäre, mit der er durch trockene Schemata hätte äußerlich fertig werden können. Die direkte Einwirkung des väterlichen Bildhaueratellers sowie die regelmäßige Schuldisziplin seiner vielschichtigen Ausbildung sprechen im Grunde für die Entwicklung zur künstlerischen Virtuosität. — Seine Ausbildung reicht von den Ateliers angesehener Bildhauer, die jedoch in einer ruhigen problemlosen Tradition standen, zur Academia Albertina zu Turin, wo ihm zwar bedeutsame Vorbilder geboten wurden, die aber doch nicht die Verve des unmittelbaren Ergebnisses darstellten. — Doch eine solche Virtuosität wird durch die spontane Begeisterungsfähigkeit der Jugend eher verraten als gefördert.

Aber Alloati besaß das tiefe innere Bewußtsein und die ehrliche Kenntnis seiner eigenen Absichten. Er wußte, was er auszudrücken verlangte, und seine stille Willenskraft ließ ihn Wege und Mittel erreichen, die dies am besten klar zu verdeutlichen und zu offenbaren vermochten. Diese Kenntnis um seiner Selbst ließ ihn lange Jahre einer Disziplin folgen, die losgelöst von hergebrachten Formeln seine Persönlichkeit nicht durch hemmende Schulfertigkeit ersticken ließ. Im Gegenteil, kraft seiner Erkenntnis erreicht er durch strenge Übung eine sehr feine Ausdrucksweise, die eine gelehrte und veredelte Technik darstellt. Die inneren Auseinandersetzungen mit sich und seinem Schaffen erbrachten ebenso gründliche Betrachtungen über seinen ersten Schaffensdrang, anhand derer er eine geläuterte, stilisierte Übertragung des allzu Spontanen zu bieten vermag. Das Gedankliche und die Vertiefung in eine komplexe Empfindsamkeit gingen jedoch hierbei nicht auf Kosten eines Ablaufes der subtilen — zuweilen auch nervösen oder pikanten — Lebhaftigkeit. Ja, selbst die zur Beruhigung der Kontraste hinzielende Läuterung der Form, die ebenso zur Hervorhebung des Wesenhaften dient, schließt die Schärfe des Geistes, die Herbeheit, zuweilen die Bitterkeit, oder aber den kapriziösen Ausbruch nicht aus. Seine natürliche Empfindsamkeit wird weder dadurch gebremst noch vermindert.

Was die klassische Komponente betrifft, so bieten seine Skulpturen eine fortwährende Rückbesinnung an die idealisierte Form; eine Form, die den Risiken der Verschlüsselung vielfältiger Schwingungen der Sinne entgeht, die ihrerseits die andere Komponente kennzeichnet. Man wäre versucht sie als »manieristisch« zu beschreiben; in ihrer wohl gezügelten Freiheit Wege und Möglichkeiten einer vielfältigen Phantasie ausschöpfend, die ein solcher Terminus verlangt. — Einige der Porträts aus seiner Jugendschaffensphase, scheinbar streng und kompakt wie die Bildnisse des humanistischen Quattrocento, zerstreuen jede schematische Voraussetzung durch ihren natürlichen Weltblick und durch die empfindsame Zartheit des Inkarnats. In der »Kreuzigung« vom Jahre 1938 meint man die kulturelle Wurzel der Renaissance in eine neue formale Keuschheit verpflanzt zu sehen, die ein gewisses, fast schon »expressionistisch« zu nennendes Schaudern in eine strukturelle Durchsichtigkeit bringt und in eine Zartheit des Gefühls abschwächt. Züge, wie sie der am stärksten durchdachte

und simplifizierte (jedoch innerlich assoziationsreiche) Klassizismus des 19. Jahrhunderts kennzeichnen. Die Terrakotta des liegenden Mädchens (1942) hingegen mag die Sinnlichkeit geheimer, kaum berührter Regungen eines Reliefs aufwerfen, was an den Späthellenismus erinnert; bemerkenswert somit in seinem Gleichgewicht zwischen physischer Erregung und läuternder Idealisierung. Seinen weiblichen Akten aus jüngerer Zeit wohnt jedoch eine eindringliche Inbrunst inne. Sie äußert sich in einem Dynamismus, der bald bewußt verhalten, bald hastig ist; bald in einer drastischen, auffahrenden oder stagnierenden Art; bald wie auf einer ideellen Ebene abschweifend, bald bereit, sich zu winden, um dann in einer Spirale zu entfliehen. — Alloati's ganze Kraft im Modellieren eines Aktes wird bestimmt und findet seine Perfektion in physischen Deformationen im Zusammenklang mit Akzentuierungen. Sogar unbearbeitet, nur formale Elemente darstellend, die mit einer objektiv und liebevoll beobachteten materiellen Wahrheit kongruieren, gelangt Alloati zu Lösungen, die auf Abstraktes hinauslaufen.

Wenn der Bildhauer auch hin und wieder den Eindruck erweckt, einer gestrichelten Anmut die Oberhand gewinnen zu lassen, so modelliert er ein andermal die Form vermittelt einer Kontinuität von vitalem Dynamismus, deren Strömung immer wieder aufgejagt wird und sich in fortwährender Pulsierung befindet.

Zuweilen erscheint in einigen seiner Statuen der Ausdruck einer Atmosphäre, die sie verlangen. Das Antlitz hat einen unpersönlichen, idolhaften Charakter oder im Gegensatz dazu einen stark individuellen Zug im Sinne des Porträts. Das ist der Preis, den Alloati für die Dringlichkeit seiner Neigung zur Präzision und zum menschlichen Auftrag des Porträtierens zahlt. Dem Porträtieren widmet er einen großen Teil seines Schaffens, ausgehend von den sehr klassischen Bildnissen der ersten Periode; folgend zu den mehr erregten Porträts, die manchmal von Strahlen eines mystischen Lichts berührt werden, das von eben verflorbenen Jahren herrührt. (Daneben stellen sich Porträts der gleichen Epoche — von einer quasi ägyptischen Fixiertheit —, die, wie etwa »Marida«, in einem bewußten Gleichgewicht mit sinnlichen Verisimilituden stehen.)

Kommen wir nun zu den jüngsten Bildnissen, in denen sich eine auf unmittelbarste und intensivste Weise gestaltete Erfahrung kundtut. Eine flüchtige Bewegung wird mit Ernst und Engagement festgehalten, die rauhe und karstige Materie wird lebendig. Darin wird auf ein innewohnendes »Tempo« selbst verwiesen. Die gegenwärtige Ausstellung bietet augenfällige Beispiele dieser Vielseitigkeit im Ausdruck und in der Verflechtung mit Begegnungen vergangener Kunst zu einer Feinfühligkeit der Sprache Alloati's. Sie reicht von den am meisten idealisierten, in ein formales Siegel eingeschlossenen Porträts, bis zu den durch eine enge Verbindung zur Person bestimmten naturalistischen Porträts, von den formal am stärksten durchformten, auf enge Kontur zusammengefaßten, jedoch psychologisch geladenen Akten, bis zu jenen, die man als zergliedert bezeichnen möchte, Brüche, die physische Besonderheiten hervorheben. Sie reichen von Annäherungen an kultische Themen bis zu ausschweifend poetischen, aus deren Relieftiefe sich aus den rhythmischen Brechungen von Lichtstrahlen nicht Episoden, sondern gleichsam eine ideelle »Wärme« herauslöst, von der Erinnerung evoziert.

Aber es kann hier nicht der Ort sein, einen Katalog oder einen detaillierten Kommentar zu den Werke Alloatis zusammenzustellen. Um ihn vorzustellen, mag es genügen, seine anschiessende und doch aristokratische Kunst, die Meisterschaft seiner Handschrift, die Festigkeit des wachen Auges, die menschliche Ehrlichkeit und die Eleganz im Ornamentalen zu beleuchten, wodurch ein subtiler Inhalt in knappen Formen dennoch aufs deutlichste sichtbar wird.

Luigi Mallè

Direktor der modernen Museen in Turin