Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 41 (1954)
Heft: 4: Wettbewerb für ein Kulturzentrum der Stadt Basel

Artikel: Neue Arbeiten von Marino Marini
Autor: Netter, Maria
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-31719

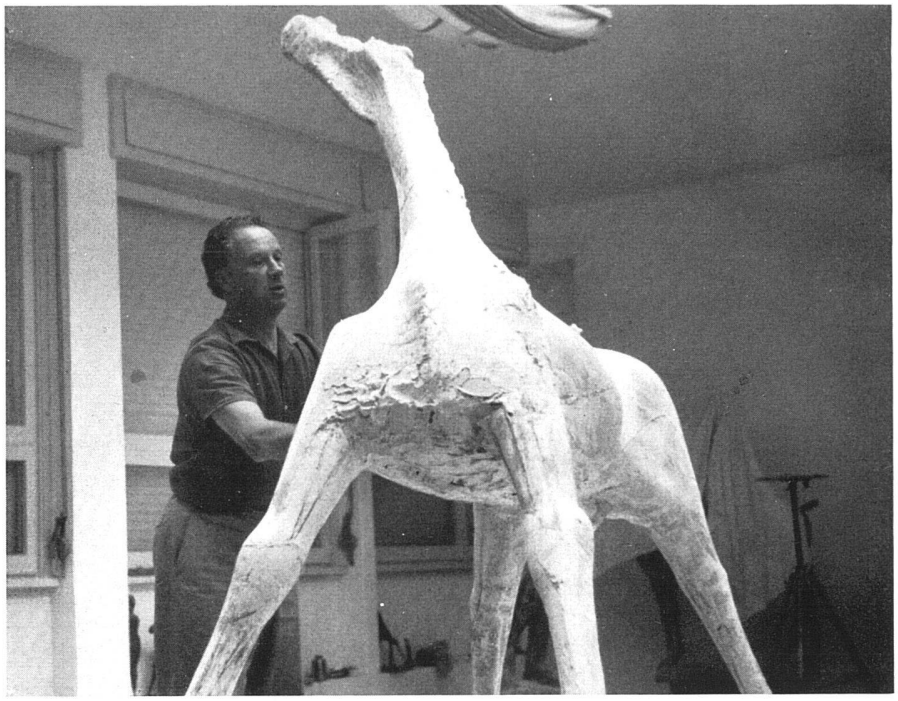
Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch



Marino Marini in seinem Mailänder Atelier am Gipsmodell zum großen Bronzepferd (1951) arbeitend / Marino Marini dans son atelier de Milan / Marino Marini in his Milan studio

Neue Arbeiten von Marino Marini

Von Maria Netter

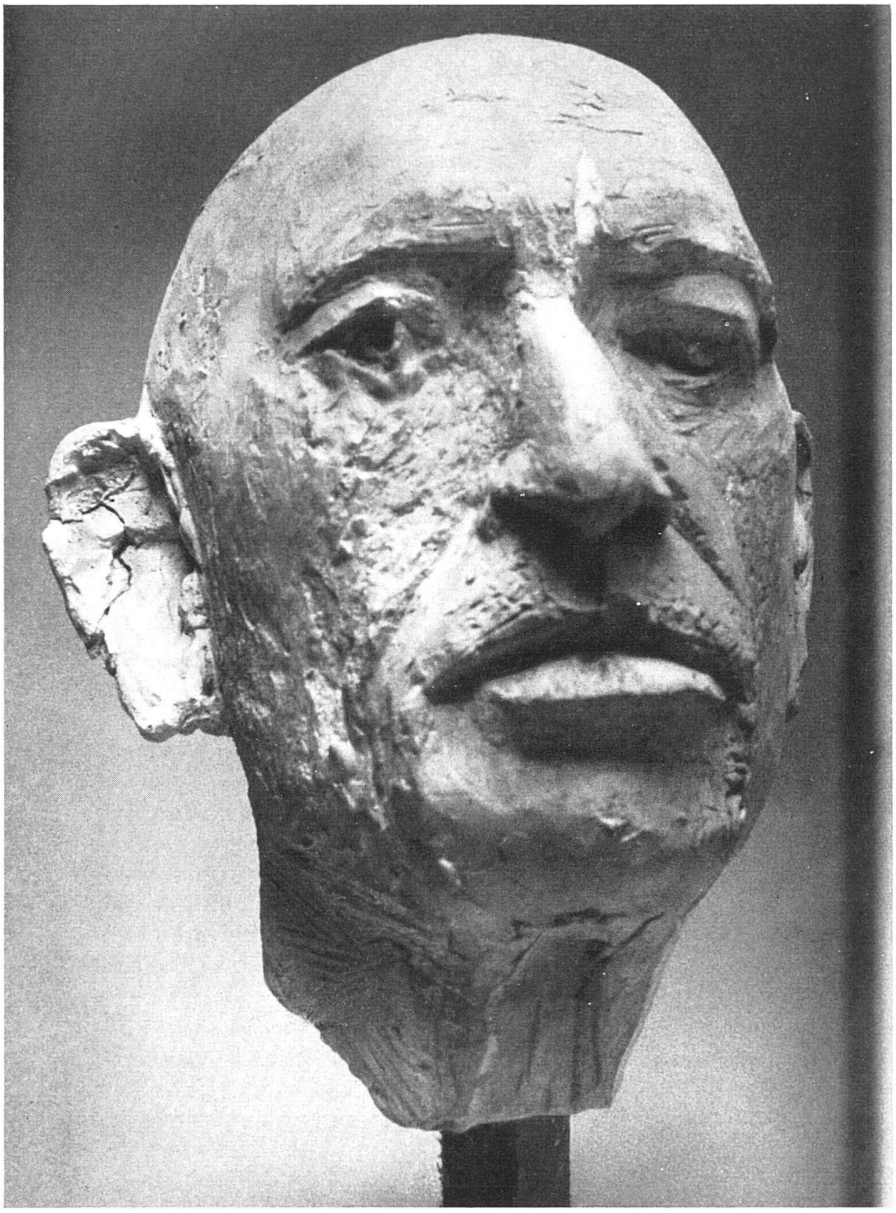
Überraschend und steil ist der Aufstieg, den Kunst und Weltruhm Marinis in den letzten zehn Jahren erlebten. Unbestritten gehört Marino Marini heute jener kleinen führenden Spitzengruppe zeitgenössischer Künstler an, in deren Werken die Kunst ihr eigentliches Lebenszentrum hat. Noch 1944, an der denkwürdigen Kriegsausstellung im damals evakuierten Basler Kunstmuseum, «Vier ausländische Bildhauer in der Schweiz» (Germaine Richier, Marini, D'Altri und Wotruba), war Marini, obwohl schon vor dem Kriege einer der wesentlichsten jungen Vertreter Italiens an internationalen Ausstellungen, höchstens ein paar Italienfahrern, ein paar Eingeweihten Begriff und Vorstellung. Heute ist sein Name weltbekannt; seine Skulpturen stehen in den bedeutendsten Museen und privaten Sammlungen Europas und der USA. Als ich ihn im Dezember des letzten Jahres besuchte, öffnete Marini sein Atelier nur zögernd. Es sei nicht viel zu sehen, behauptete er, und wies zur Entschuldigung und zum Beweis die Kataloge des Zürcher Kunsthauses und der Curt Valentin Gallery in New York vor, in denen der größte Teil seiner Produktion ausgestellt sei.

Noch vor zehn Jahren hätten zwei solcher Ausstellungen allerdings für den Atelierbesucher gähnende Leere bedeutet. Denn damals waren Marinis Plastiken noch zum überwiegenden Teil einmalige Geschöpfe aus Gips oder Terrakotta. Der Bronzeguß entstand, wenn ein Sammler es wünschte. Seit einigen Jahren ist die Bronze für die meisten Plastiken Marinis das endgültige Material geworden, und damit ist die Möglichkeit gegeben, daß zumindest ein Teil seiner Skulpturen in mehreren Exemplaren (also auch ständig im Atelier) existiert. Diese Feststellung bedarf aber sogleich einer Einschränkung, denn neben den bronzenen Figürchen, den voluminösen Pferden und Reiterstatuen, den Pomonen und Tänzerinnen, die nun auch während großer Ausstellungen in Marinis Mailänder Atelier zu sehen sind, liegt der schwere Vorschlaghammer, liegen die Feilen und Meißel, mit denen jede Plastik, auch die bronzenen, ihre individuelle Oberflächenbehandlung bekommt. Marino zeigt es mit Lust, wie er die Bronzen mit mächtigen Hammerschlägen geformt hat, bis zur Zertrümmerung des Gusses. Denn selbstverständlich gibt es Risse und Löcher bei dieser vulkanischen Schöpferarbeit; neue Innenräume tun sich auf, der Guß als Guß wird sichtbar gemacht und dem Ganzen damit auch der letzte, allenfalls noch vorhandene Rest illusionistischer Gegenständlichkeit genommen. Der gleichen Absicht dient die farbige Bemalung der großen hölzernen Reiterstatuen, der Terrakotta-Porträts und der Gipsplastiken. Wie eine Haut sitzt ihnen das immer wieder, auch in Marinis freier Formulierung herrliche Bajazzo-Gewand aus schwarzen, roten und weißen abstrakten Flächenformen an. Aber die Farbe, die für Marinis Plastiken und die hinreißend schönen Gouachen in den letzten Jahren eine immer aktivere, bedeutsamere Rolle spielt, hat noch eine andere, wichtigere Funktion: sie setzt räumlich wirksame Akzente und läßt, in Gemeinschaft mit den plastischen Schraf-

furen und Aufrauhungen, die Oberfläche der Skulpturen unabhängig vom Licht spielen – in der Art, wie bei ruhigem Meer die Oberfläche des Wassers spielt, tänzelt und glitzert. Marini erzeugt damit ein wirklich vollkommenes und darum wohl auch so beglückendes Zusammenspiel aller beteiligten Formen: der plastischen Volumen wie der Flächen und der inneren seelischen Form. Es muß an der Intensität dieser Formen liegen und an der vollkommenen Harmonie, zu der sich unter Marinis Händen abstrakte und gegenständliche Elemente – unter dem Generaltitel der «gegenständlichen Plastik»! – zusammenfinden, daß man auf internationalen Ausstellungen oder beim Durchblättern von Bildanthologien zeitgenössischer Plastik im Bereich der figuralen Skulptur nur bei Marini lebendigen Wesen gegenübertritt. Das von Grund auf unerträgliche Herumstehen so vieler «Figuren», deren Gelangweiltsein sich schon vom geplagten Modell her über den thematisch und formal ratlosen Bildhauer auf den Beschauer überträgt, hat es in Marinis Plastiken nie gegeben. Mit Einschluß seiner frühen, donatellohaft klassischen Werke ist alles bei ihm dezidiert, klar, eindeutig und intensiv. Spiel und Arbeit scheinen bei diesem außerordentlichen Künstler eins zu sein. Wer ihm je zugesehen hat, wenn er mitten aus angeregter Unterhaltung mit Freunden träumerisch in eine andere Welt versinkt und zu zeichnen beginnt, begreift, wie sehr das «Formen an sich» zu seinen natürlichsten, selbstverständlichsten Lebensäußerungen gehört. Aber der spielerischen Leichtigkeit, mit der dieses Zeichnen z. B. vor sich geht, steht dann die Intensität der Arbeit gegenüber, von der im Atelier die Reihe von Abgüssen und die fast unübersehbare Zahl von Variationen des gleichen Themas Zeugnis ablegen.

Besonders deutlich läßt sich dieser intensive, bis zur letzten Konzentration vorgetriebene Verwandlungsprozeß bei Marinis kühnen und unvergeßlichen *Porträts* verfolgen. Ohne irgendeine Vorzeichnung entsteht, direkt nach dem Modell, der erste plastische Entwurf in Ton auf dem Modellierbock. Er ist so naturalistisch, wie man ihn sich nur wünschen mag, wenn man ihn – wie Marini es tut – als Katalog der besonderen Merkmale des zu Porträtierenden benutzt. Nach der Natur macht er die Bestandesaufnahme, aus der er dann, über die zahlreichen Variationen nach immer neuen Gipsabgüssen, aus der Vorstellung das Gesicht des Menschen, das individuelle Gesicht dieses einen Menschen, entwickelt. Marini geht von der Natur aus; aber er abstrahiert dann von ihrem Vorbild. Nicht im Sinne einer Idealisierung und ohne eine typisch Marinische Porträtformel zu benutzen, sondern um das immer vielfältige, oft auch zwiespältige und sehr oft in ganzen Schichten gar nicht erfaßbare Wesen eines Menschen greifbar und sichtbar zu realisieren. Mit zur Umsetzung des Naturvorbildes gehört, daß Marini alle weiteren Transformationen ohne das Modell durchführt. Bei all dem sind Ton, Gips und Farbe die unmittelbar bearbeiteten Materialien. Nur einmal habe ich ihn bei der Bearbei-

Marino Marini, Reiter, 1951. Holz / Cavalier. Bois. / Rider. Wood *Photos: Maria Netter, Basel*

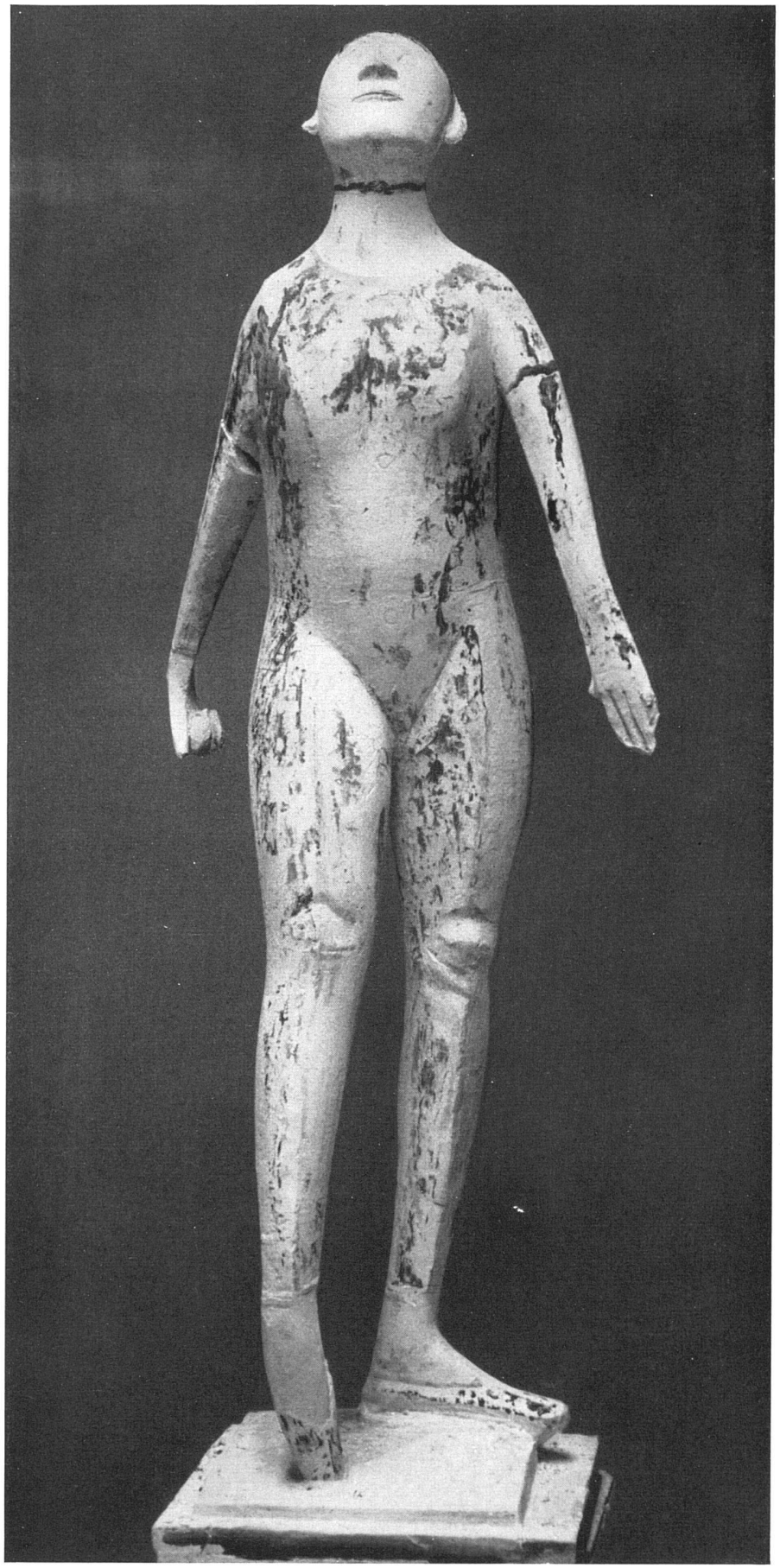


Marino Marini, Bildnis Igor Strawinsky, 1950. Gips. Bronze im Besitz der Curt Valentin Gallery, New York / Portrait d'Igor Strawinsky. Plâtre / Portrait of Igor Strawinsky. Plaster

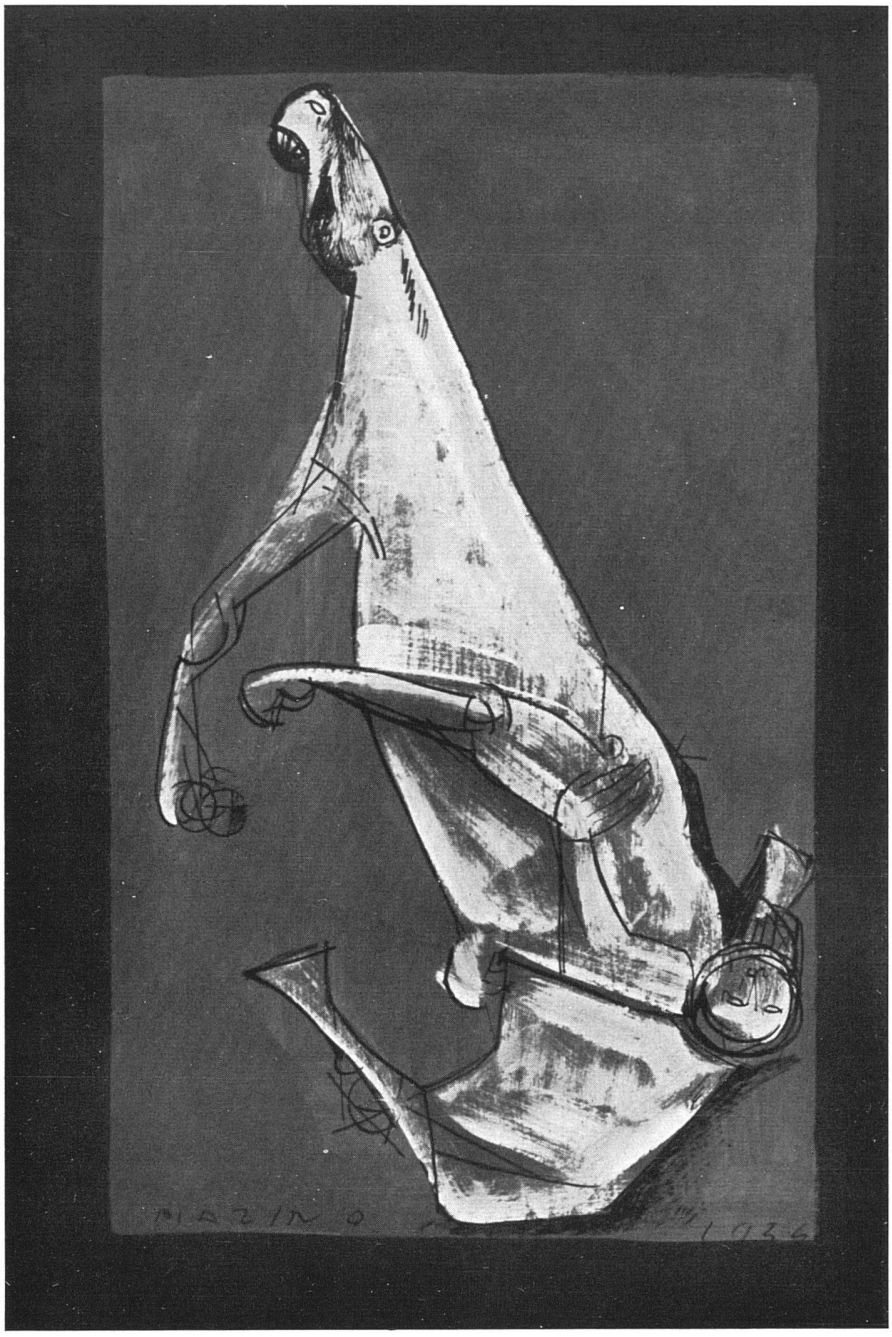
tung eines Steins gesehen – im Garten seiner Freunde, direkt an der felsigen Steilküste des Mittelmeers, wo er, verträumt aus dem Wasser steigend, in der einen Hand noch das Badtuch, mit der anderen schon zum Meißel greifend, einer Ferienarbeit nachging.

Es sind die Amerikaner, die immer wieder versuchen, Marino so etwas wie ein «Künstlerbekenntnis», eine Stellungnahme (etwas zu «Gegenständlich oder abstrakt?») oder gar eine Theorie (Plastik und Raum) zu entlocken. Vergebens! Man spürt es den Aussagen Marinos, die dann schließlich doch zwischen Anführungszeichen in den amerikanischen Ausstellungskatalogen stehen, an – falls man es den Plastiken noch nicht angesehen haben sollte –, wie unreflektierend und unintellektuell dieser große Künstler ist. Wie er zu den wenigen gehört, die ganz unmittelbar und unbefangen aus einer nicht versiegenden Fülle plastischer Impulse heraus schaffen können. Wie jeweils Stimmung und Form, Rhythmus und Dynamik sein Gestalten beherrschen. Dem entspricht der Satz, mit dem Marino sich offenbar den drängenden amerikanischen Interviewern zu entziehen suchte: «Ein Künstler zu sein, ist leicht. Was schwer ist, das ist die Einfachheit.»

In seiner neuesten Entwicklung, die einer ganz unerwarteten, großartigen Steigerung alles bisher Vorhandenen gleichkommt, hat Marini diese Einfachheit zum Teil in atemberaubend schöner Weise erreicht. Diese Entwicklung setzt ziemlich genau vor zehn Jahren ein. Die Themen bleiben gleich; aber 1944 erscheint zum erstenmal unter den stehenden nackten Frauenfiguren, den «Pomonen», eine, die ihre fülligen Körperformen um sich selbst zu drehen beginnt – die erste «Tänzerin». Gleichzeitig beginnen die «Jongleure» ihre Rückendeckung, das Brett, an dem sie befestigt sind, aufzugeben. Die schützende und haltende Abschrankung zum Raum fällt überall. Die Atelierstühle, auf denen die «Sitzenden» sitzen müssen oder montiert sind, werden unnötig. Die jugendlichen Reiter hoch zu Roß lösen die



Marino Marini, Tänzerin II, 1953. Gips / Danseuse II. Plâtre / Dancer II. Plaster



Marino Marini, Studie zu einer großen Pferdeplastik, 1953. Gouache / Etude pour un cheval. Gouache / Study for a sculpture «Horse»

Photo: Maria Netter, Basel

sitzenden Frauengestalten ab, treten überhaupt immer stärker in den Vordergrund. Ganz allgemein wird die Statik der frühen Figuren durch eine von innen aufkeimende, in äußere Bewegungsmomente schließlich mündende Dynamik überwunden. Die Konzentrierung plastischer Kräfte ist ungeheuer groß, Marini fängt sie in immer einfacheren, größeren und stärkeren Formen auf. Um die Mitte der Vierziger Jahre beginnen auch die Pferde der Reiterstatuen und -statuetten die Köpfe zu wenden und die Hälse zu strecken, und die jünglingshaften Edelleute, die zuerst noch in stiller verhaltener Eleganz als Reiter figurierten, werden abgelöst von einer Schar jubelnder Gaukler, die in den bewegten Pferdchen nun ein lebensvolles plastisches Turngerät und einen ebenso spielfreudigen Partner bekommen haben. Der Reichtum an Formkombinationen, an selbstsicherer Raumbeherrschung und lebensfreudiger Stimmung, der diesen Reiterscharen geschaffen wird, ist nicht zu beschreiben. Sie haben in allem die Unbekümmertheit, Frische und Selbstsicherheit ihres Schöpfers.

Als Partnerinnen dieser Welt viriler Kraft entstehen die großen Tänzerinnen. Von den vier geplanten hat Marini bereits zwei vollendet. Mit den Positionen des klassischen Balletts haben diese eleganten, gestrafften Wesen nichts gemein. Sie sind Personifikationen verschiedener Rhythmen, in der Art von Sauguets Ballettmusik zu den «Forains». In zauberhaften kleine Bronzestatuetten tritt dann dies Volk von Gauklern und Tänzerinnen noch einmal zusammen. In ihrer Mitte aber steht das Hauptwerk dieses Jahrzehnts: das herrliche große Bronzepferd von 1951.

Marino Marini, Reiter, 1949/50. Bemaltes Holz. Privatbesitz Zürich / Cavalier. Bois peint / Rider. Painted wood *Photo: Walter Dräyer, Zürich*